MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Zwischen Volk und Rock'n'Roll.
Ethnologische Beobachtungen zu Andreas Gabalier

verfasst von / submitted by

Bernd Neuhauser, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 810
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kultur- und Sozialanthropologie
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Tatjana Thelen

Lieben Dank für die großartige Unterstützung

von Seiten meiner Familie und Freunde.

Großen Dank gebührt meiner wissenschaftlichen

Betreuung. Im Besonderen Univ.-Prof. Dr. Tatjana Thelen

und Dr. Evangelos Karagiannis.

Die heutige Musik ein Parasit für die Hirne der Republik
Sie ist nicht mehr das, was sie früher war
Erst wenn Tempi steigen, bricht das Schweigen und die Erde entzwei
Ihr wollt doch alles, was ich auch will
(Oder nicht? Oder nicht? Oder nicht?)

- Drangsal (2018)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung……...1

2. Gabalier, der Pop(ulismus)-Star……..7

2.1 Zugang, Methoden und Limitationen……9

2.2 Popmusik und soziale Tatsachen…….17

3. Gabalier und seine Musik……26

3.1 I sing a Liad für di – und für di, und für di: Charakteristika in Musik, Visualisierung und Performance……29

3.2 Die Hybridität bei Gabalier und seinem Publikum……..37

3.3 Ein Hauch von Hulapalu: modern und traditionell……...46

4. Gabalier – der Rebell……...51

4.1 Vergiss die Heimat nie: Heimweh und das Gefühl von früher……54

4.2 Gabalier: Eine authentische Stimme?..... 62

4.3 Die Rebellion der Konservativen im Zeitalter der Politischen Korrektheit…….68

5. Gabalier und die Lage der Nation……..76

5.1 Das „coole Österreich“……78

5.2 Die Lederhose……..86

5.3 Zwischen Eskapismus und aktivem Widerstand……..90

5.4 Die Vorzeichen der Intoleranz…….97

6. Schlussbetrachtung: Das Paradoxe und das Normale……109

Literatur……...117

Online-Quellen……126

Tonträger…….133

1. Einleitung

> *Das Konzert verzögert sich. Die Durchsage in der Wiener Stadthalle spricht von einer Demonstration. Wie meistens, wenn in der Hauptstadt demonstriert wird, trifft es die Bewohner der inneren Bezirke am schlimmsten. Straßen werden gesperrt und der öffentliche Verkehr wird beschränkt. Auf die Leute aus dem 1. Bezirk will man also warten. Nach einer guten halben Stunde stoßen Familienverbände und andere gut gelaunte Gruppen zur heiteren Menschenmasse vor der Bühne. Viele der Neuankömmlinge verzichten aus Zeitdruck auf den Weg zur Garderobe. Ich sehe vor mir Kinder mit Daunenjacken, die womöglich all meine Preisvorstellungen übertreffen würden. Von den Erwachsenen mit den teuren Frisuren, die ihre Jacken zwischen die Arme zwicken, enthüllt gut jeder zweite ein prunkvolles Dirndl oder eine modische Ledermontur. Schon bald sind die bessergestellten Wiener von denen aus den Außenbezirken und der Provinz nur noch schwer zu unterscheiden. Alle warten sie einhellig auf ihren Volks-Rock'n'Roller. Die erwähnte Großdemo war als Zeichen gegen Rechtsruck, Rassismus und Sozialabbau ausgerufen worden. Somit hat man eine gute Idee davon, wer hier nicht mit ihnen wartet.*

(K)ein Künstler für alle

Nach der Niederschrift dieser persönlichen Beobachtung vom Abend des 15.12.2018 musste ich an Bourdieus Worte denken: „[…] *nothing more clearly affirms one's 'class', nothing more infallibly classifies, than tastes in music*“ (Bourdieu 1984: 18). Ohne sein fulminantes Werk *„Distinction“* unnötig kleinreden zu wollen, ist davon auszugehen, dass sich der Konsum von Musik heute denkbar anders bzw. komplexer gestaltet, als noch im Paris der 1960er und 70er (Hesmondhalgh 2013: 133). Das ist etwa darauf zurückzuführen, dass die Zuschaustellung von „musikalischem Geschmack“ aus dem einstigen starren Kontext des Konzerthauses entsprungen ist und folglich für immer mehr Menschen klassische Musik frei verfügbar ist. Genauso dringt „weltlichere Musik“ in die Welt der Bourgeoisie. Oder anders ausgedrückt: Jeder Schüler aus normalen oder auch schlechteren Verhältnissen kann sich heute Brahms und Mozart über das Internet anhören und eine Leidenschaft dafür entwickeln – und jeder Jugendliche aus der Oberschicht kann zu Hip-Hop mit Migrationshintergrund abtanzen. Ob dadurch allerdings ihre „Klasse“ oder eine Klassenzugehörigkeit ausgemacht werden kann, ist somit zu bezweifeln. Populäre Musik, im Sinne von *„people's music“* (Begriff nach Keil in Muršič 2013: 51), kann keiner sozialen Schicht oder irgendeiner anderen abgeschlossenen Gruppe zugeschrieben werden (ebd.). Nichts spricht also dagegen, dass alle gemeinsam mit ihren Eltern in ein Gabalier Konzert gehen können. Die Preise dafür sind mit rund 50 Euro auch überaus vertretbar angesetzt. Am Ende der letzten Tour wurden kolportierte 1 Million Tickets verkauft.

Andreas Gabalier macht auch keinen Hehl daraus, dass er ein *Superstar* für alle sein will und spricht davon, dass er spätestens beim Après-Ski-Feiern auch „die Akademiker“ mit seinen Partysongs „abzuholen“ vermag (Youtube 2018a). Diese von Selbstüberzeugung strotzenden Worte mögen ihre Berechtigung haben. Nicht umsonst kann er aktuell als der erfolgreichste Künstler Österreichs bezeichnet werden. Da er durch alle Schichten Zuspruch erfährt, fungiert Gabalier folglich nicht als „Klassenmarker“, der im Bourdieu’schen Sinn soziale Ungleichheit verstärkt (Hesmondhalgh 2013: 133). Es sind andere Qualitäten, die ihn für einen großen Teil der Gesellschaft zu einem roten Tuch machen und markante soziologische Unterschiede erkennen lassen. Dabei geht es um sehr viel mehr als um eine reine Aversion gegen seine Musik: Es geht um ganz klare politische und ideologische Belange – und das ist in dieser Deutlichkeit alles andere als typisch für einen Mainstream-Popstar.

Rund um das populärkulturelle Phänomen Gabalier türmen sich gesellschaftspolitische Fronten auf. Dabei steht der überaus prominente Musiker als streitbarer Vermittler einer bestimmten öffentlichen Meinung, die gerne als reaktionär bezeichnet wird, oder aber im Rückschluss als Referenzpunkt hergenommen wird, wenn es darum geht, eine liberale Gegenmeinung zu verlautbaren. Es war die österreichische Sprachwissenschaftlerin Ruth Wodak, die für den „heimischen Diskurs“ attestiert hat, dass Andreas Gabalier – gemeinsam mit der Eurovision-Song-Contest-Gewinnerin Conchita Wurst – für die Extrempole einer vermehrt antagonistischen Öffentlichkeit stehen (science.orf.at 2016). Mit dieser diskurstheoretischen Offenbarung scheint ein weiterer zentrale Annahme Bourdieus entkräftet, nämlich, dass die Welt der Musik die radikalste und völligste Negierung der Welt und vor allem der „sozialen Welt“ darstelle (Bourdieu 1984: 19). Im Fall von Andreas Gabalier (aber z. B. auch Conchita Wurst) und der „neuen“ Diskursreichweite der popkulturellen Welt zeigt sich deutlich, dass hierbei der Blick auf die „soziale Welt“ zentral mitausgehandelt wird. Stießen gesellschaftliche und politische Probleme zu Zeiten Bourdieus noch auf verschlossene (Konzerthaus-)Türen, so werden heute (linke und rechte) Meinungen von den Musikern auf der Bühne angesprochen, in Lieder verpackt oder als direkte Schelte ans Publikum vorgetragen (siehe Kap. 5.4 im Zusammenhang mit dem angesprochenen Konzert vom 15.12.2019). Diese Diskussion begrenzen sich jedoch nicht auf den Kontext einzelner Konzerte. Die Kunstfigur des Volks-Rock’n’Rollers wird von verschiedenen Seiten in den (sozialen) Medien mit unterschiedlichen Ideen, Lobpreisungen oder Befürchtungen in Verbindung gebracht. Von Idol, Entertainmentgenie bis hin zum gefährlichen Chauvinisten findet man hier alles. Ein Ziel der diesigen Arbeit wird es daher sein, in diesen Diskurs, der doch zu einem größeren Teil vorgezeichneten Linien folgt, „Ordnung“ – im Foucaultschen Sinn – zu bringen.

Der Diskurs macht die Musik

Es war Foucault, der für den Diskurs seiner Zeit in Sachen Restriktionen darauf hingewiesen hat, dass es genau zwei Bereiche gibt, die von einer hitzigen öffentlichen Aushandlung betroffen sind: die Sexualität und die Politik (Foucault 1977: 8). Diese zwei Themenbereiche zeigen ebenfalls rund um Gabalier eine hohe Intensivität, auch wenn sie wiederum anders konstituiert sind wie zu Beginn der 1970er. Meine Beschreibung von Andreas Gabalier wird, wie bereits angeklungen, zu einem großen Teil auf Beobachtungen des Diskurses rund um seine Person und sein Kulturangebot stattfinden. Meinen methodischen und theoretischen Zugang werde ich im nächsten Kapitel verdeutlichen. Mit meiner Ausführung hier kann davon bereits einiges erahnt werden.

Ich versuche Andreas Gabalier nicht unbedingt in seiner „Einzigartigkeit" zu beschreiben, sondern werde Theorieansätze heranziehen, die eine klare Kontextualisierung ermöglichen. Ein augenscheinlicher Vorsatz dabei ist, dass ich als Kultur- und Sozialanthropologe schreibe und sowohl mein theoretischer Background, als auch meine Methodenwahl dahingehend orientiert sein werden. Diese werde ich im folgenden Kapitel näher vorstellen. Fest steht aber auch, dass es in diesem Fall angebracht ist, die Grenzen zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen, wo Vorteile gewonnen werden können, zu überschreiten. Ein offensichtlicherer Grund mag dafür sein, dass die Kultur- und Sozialanthropologie verhältnismäßig wenige Theorien zur Erforschung popkultureller und musikalischer Phänomene hervorgerbacht hat. Auch bei der Eingrenzung meines Untersuchungsgegenstandes darf ich nicht in zu engen Mustern denken. Wieder war es Ruth Wodak, die bereits 2009 (zufällig der Startpunkt Gabaliers Erfolgskarriere) postuliert hatte, dass die Grenzen zwischen Unterhaltung und Nachrichten, zwischen Politikern und Prominenten, usw. immer mehr verschwimmen (Wodak 2009: xiv). In diesem Sinne musste ich mich neben der (*auto*)ethnografischen Arbeit (siehe Kap. 2.1) mit einem medialen Bereich beschäftigen, der weit über Gabaliers Musikangebot hinausgeht und Nachrichten über ihn einschließt, aber ebenso Diskursbeiträge, die eher als politische Statements zu deuten sind – oder aber sogar, wie Anfang Mai („Kanzler Kurz verteidigt Andreas Gabalier" in oe24.at 2019), direkte Stellungnahmen von hochrangigen Politkern zur „Causa" Andreas Gabalier darstellen. Dabei ist es mir aber auch wichtig, nicht aus den Augen zu verlieren, dass es sich hier in erster Instanz um ein populärkulturelles Phänomen handelt und dieses konsequenterweise zumindest in Grundzügen als solches beschrieben werden muss. Bevor ich also zu einer Analyse übergehe, die sich vermehrt mit politischen und strukturellen Belangen beschäftigt, werde ich die Musik und das Kulturangebot, das von Andreas Gabalier ausgeht, näher beschreiben

(dies erfolgt ausführlich in Kap. 3). Somit leiste ich zwar dem in der Popmusikforschung üblichen Usus einer umfangreichen Erforschung eines Feldes von Beziehungen, in dem das zu untersuchende popmusikalische Phänomen verortet ist – von der Produktion bis zur Rezeption – Folge (Rösing 2017: 27), erweitere meinen Blick auf dieses Feld aber um einige weitere ethnologische Erhebungs- und Beschreibungsmodi. Eine Diskursanalyse zähle ich hierhin hinzu.

Andreas Gabalier ist und bleibt schlussendlich aber auch immer „einzigartig". Das kann zwar für viele der heutigen Promis und Popmusiker behauptet werden, allerdings können relativ leicht Ähnlichkeiten zwischen einigen von ihnen ausgemacht werden bzw. man kann gedachte Typisierungen aufstellen. Nichtsdestotrotz bleibt jede Beschreibung eines solchen immer nur *beispielhaft*. Gabalier ist aber viel mehr ein Beispiel für etwas, von dem es in dieser Form noch kein zweites gibt (wenn man seine Bekanntheit und seine „politische Haltung" beachtet). Dieser Umstand ist allerdings für eine anthropologische Herangehensweise kein Nachteil oder eine allzu große Ausnahme. Durch die Vernachlässigung der wissenschaftlichen Reproduzierbarkeit und dem „Jagen" nach beschreibbaren Mustern wird automatisch dem „Beispiel" eine erkenntnisreichere Rolle zugeschrieben. Oder wie Clifford Geertz das formuliert hat: *„Examples instruct, they do not prove"* (Geertz 1989: 293). Mit der wissenschaftlichen Grundhaltung eines Anthropologen ist es, wie Gingrich nahelegt, auch grundsätzlich völlig angebracht, „Schlagzeilen" zu kommentieren (Gingrich 2006: 29). Und Andreas Gabalier dominiert nun einmal zumindest phasenweise immer wieder die Schlagzeilen, nicht nur der Nation, sondern über Österreich hinaus.

Musik „funktioniert", wie die Musiksoziologin Tia DeNora zusammengefasst hat, in erster Linie *diskursiv* (2003: 62). Genauso verhält es sich bei den mediatisierten Personas von Prominenten. Diesem Diskurskonnex folgend weist der prominente Popstar, hier im Speziellen Andreas Gabalier, ein erhöhtes Maß an Einflussnahme und auch Machtwirkung auf. Das ist nicht zuletzt auf unsere ständig anschwellende Konsumkultur zurückzuführen. Auch wenn ich hierin die Relevanz meines Untersuchungsthemas begründet sehe, gehe ich nicht soweit, um zu behaupten, dass ein „sozialer Wandel" o. ä. von Popstars ausgehen wird oder kann. Im Fall von Musikinterpreten stimmt wohl nach wie vor die Annahme von Negus, der gesagt hat, dass das „Rebellenhafte" in der Popmusik schlussendlich eher harmlos bleibt (in Hesmondhalgh 2013: 27). Eine von Musikern geführte Rebellion blieb bisher aus. Und für die Promis in unserer Gesellschaft gilt im Allgemeinen, dass sie höchstens „die Verkörperung der Möglichkeit der Veränderung" (übersetzt durch den Verfasser) darstellen (Marshall 2016: 16). Dennoch gelten

seit den 1960er Jahren Pop und Protest als eng verbunden (Bax 2017: 259). Was von den einzelnen Protestphasen übrig blieb, ist wohl in erster Linie anhand ästhetischer Entgrenzungen im Musikmainstream zu messen, als an direkten gesellschaftlichen Umbrüchen. So hat Andreas Gabalier zumindest gemeinsam mit Helene Fischer bereits den „deutschen Schlager" nachhaltig revolutioniert (Mendivil 2017). Im vierten Kapitel meiner Arbeit werde ich dennoch von Andreas Gabalier als „Rebell" sprechen – ein mehrdeutiger Begriff, aber hier weder als Befreier noch als Terrorist (Negativum) zu verstehen. Vielmehr will ich dabei auf eine gewisse „Ironie" hindeuten.

Persönlicher Zugang

Generell wird in meiner Arbeit hier und da eine „unverblümte", humoristische oder eben ironische Formulierung aufleuchten. Diesen Schreibstil nehme ich keinesfalls als Entschuldigung dafür, suggestiv zu argumentieren oder meine eigene Meinung in den Vordergrund zu rücken. Trotz einer wenig technischen Sprache werde ich durchgehend auf Wissenschaftlichkeit achten. Zur besseren Lesbarkeit lasse ich aber nicht nur die geschlechtergerechte Sprachdeutung in der männlichen Grundform impliziert, sondern verzichte auch auf Fußnoten. Mir ist auch bewusst, dass es irritierend wirken mag, dass ich statt Gedanken großer Wissenschaftler oder Philosophen, Zeilen zeitgenössischer Popmusiker als Motto vor einige Kapitel stelle. Das alles hat nichts mit Halbherzigkeit oder einem Mangel an wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit zu tun, sondern wohl schlichtweg damit, dass mir vieles, was mir im Zuge der Erforschung Gabaliers untergekommen ist, oft sehr „absurd" vorgekommen ist, und ich grotesken Dingen nur mit etwas (selbstschützendem) Zynismus einen Erklärungsansatz entlocken kann.

Nicht zufällig wird im akademischen Diskurs der mittlerweile nicht mehr ausblendbare Raum der Sinnesüberschreitung, der sich um die ständig forcierende *Celebrity*-Kultur aufbaut, als Fasching (bzw. *Carneval*) beschrieben (Redmond 2016a: 393). Die enorme Ausgelassenheit der Faschingsstimmung zeigte sich mir unverkennbar beim Besuch eines Konzerts, wo kleine Kinder in den vordersten Reihen tanzten, weibliche Fanclubs kreischend und schreiend danebenstanden und etwas abseitig davon unzählige Liter Bier die Kehlen der feierwütigen Besucher hinunterrannen. Die Qualitäten der aus dem Alltag fallenden Faschingszeit zeigen sich genauso zerstreut über den ganzen Diskurs über den prominenten Musikstar. Sie zeigen sich darin, dass auf Konformität und alltägliche Gehorsamkeit (ebd.) gepfiffen wird, wenn Bezug auf den Promi-Karneval genommen wird. Demokratische Prinzipien, verkörperte soziale Hierarchien

oder die Regressionen der gehemmten Körperlichkeit (ebd.) werden kaum wo leichter beiseitegelegt, als im anarchistischen Raum, der vom angehimmelten Idol konstruiert wird. Er lässt Konventionen ausblenden und macht sie für seine Anhängerschaft – aber auch für sich selbst – vergessen. Kurz: Er stellt die „Welt auf den Kopf“ (übersetzt durch den Verfasser, Redmond 2016a: 393). Nicht zufällig wollen bestimmte Politiker immer öfters einen solchen Habitus imitieren.

Abschließend will ich hier offenlegen, dass mir die „Problematiken“ rund um den Geschäftsmann Andreas Gabalier, der etwa gerade für die neueste SUV-Klasse von VW wirbt, oder schon seit Jahren – zum Missfallen der heimischen Bauern („#PatriottrinktIndustriemilch“ in Facebook 2015) – für die deutsche Industriemilch vom Konzernriesen Müller inseriert (in Musikvideos, Werbeclips, Plakaten etc.), und gleichzeitig stets für den Erhalt des „typisch Heimischen“ und von Traditionen stehen will, völlig bewusst sind. Auch wenn ich mit so einer Figur nicht sympathisieren kann, liegt es mir fern, den unzähligen Fans oder den unbefangenen Hörern seiner Musik eine moralische Disparität oder Unaufgeklärtheit nachzusagen. Vom Vorwurf eines „abwärts gerichteten Vergleichs“ (Begriff aus der Sozialpsychologie) lassen sich viele öffentliche, aber immer wieder auch sozialwissenschaftliche Kommentatoren in diesem speziellen, oder in vergleichbaren Fällen nicht freisprechen. Früher waren es die exotischen „Primitiven“, heute sind es immer mehr die sogenannten „Gestrigen“ in der eigenen Gesellschaft, auf die herabgesehen wird. Ich verbleibe zu diesem Moraldilemma und über das Ausmaß von Werturteilen in der Anthropologie, aber auch darüber hinaus, mit den weisen Worten von Geertz: *“To judge without understanding constitutes an offense against morality”* (in Rosen 2005: 14) und *„rushing to judgement ist more than a mistake, it’s a crime“* (ebd.).

2. Gabalier, der Pop(ulismus)-Star

> *Rock'n'Roll Coolness, Nahbarkeit, aber auch absoluter Superstarstatus: Andreas Gabalier vereint in seiner Person mühelos vermeintliche Gegensätze. Der charismatische Steirer hat mehr als nur ein Händchen für Hits, sind doch sein Selbstverständnis als VolksRock`n`Roller und seine ausdauernden, energiegeladenen Shows ebenso Teil seiner Marke, wie die andauernde Serie an Erfolgssongs. Will man nun analysieren, warum Andreas Gabalier einfach alles gelingt, was er anpackt, so muss man sich schnell eingestehen, dass man es schlicht mit einem Phänomen zu tun hat. Seine Aufrichtigkeit in seinen Texten spielt sicherlich eine Rolle – die schiere Energie, mit der er auf seinen Konzerten Rock'n'Roll-Schwerarbeit verrichtet – garantiert auch. Es ist eben diese Traditionsverbundenheit ohne Scheuklappen, die die Massen aller Altersklassen begeistern. Und da knüpft er mit seinem neuen Studioalbum „Vergiss mein nicht" an.*

Dieser Text stellt, so könnte man sagen, eine „emische Beschreibung" meines Untersuchungsgegenstands dar (nachzulesen z. B. unter salzkammergutradio.at; ehemals auf der offiziellen Seite veröffentlicht). Aus diesem Grund ist hier „Phänomen" nicht in einem wissenschaftlichen Jargon gemeint, sondern im alltäglichen Sinn eines außergewöhnlichen Menschen, als der Andreas Gabalier zurecht auf Grund seines Popstar-Status von vielen Seiten gesehen wird. Dennoch stellt sich mir die Frage, wie ich dieses „Phänomen" sozialwissenschaftlich am besten beschreiben kann. Um meine Herangehensweise zu veranschaulichen, werde ich in diesem Kapitel meine Methoden offenlegen und darauf hinweisen, wo dabei etwaige Schwerpunkte aber auch Limitationen liegen, die schlussendlich meine Analysearbeit umgrenzen. Um etwas davon zu antizipieren, was ich versuchen werde zu beschreiben, werde ich hier kurz noch einige der oben genannten Begriffe in „etische" Termini übersetzen.

„Rock'n'Roll" wird man etwa im Musikkatalog Andreas Gabaliers nicht wirklich finden können; sein musikalisches Repertoire werde ich als popkulturelles Phänomen, bzw. als Teil der „Schlagerwelt" beschreiben. Die hier verwendete Rangbezeichnung „Superstarstatus", die keine Übertreibung darstellt, wird in meiner Argumentation ihre Tragweite zeigen, da ich Prominente (bzw. *public personalities)* als Personen beschreiben werde, denen eine besondere kulturelle und soziologische Stellung im gesellschaftlichen Diskurs zukommt. Wenn man die hier angeklungenen Worte „Nahbarkeit", „Traditionsbewusstsein" und „die Massen aller Altersklassen" herauspickt und in einen Fachterminus umwandeln möchte, kommt man recht schnell zu etwas, was als „Populismus" beschrieben werden kann. Der „Pop" steckt aber auch nicht zufällig im Populismus. Vergleichbares kann also über viele weitere zeitgenössische Popstars oder für die reißerische Welt der internationalen Popmusik im Allgemeinen gesagt werden. Man erinnere sich nur an Lady Gagas Performance während der *Super Bowl Halftime Show* 2017 – ein jährliches Spektakel, das seit jeher unter dem Vorzeichen des US-amerikanischen

Patriotismus steht. Lady Gaga begann ihre Show nicht mit einem ihrer zahlreichen Hits, sondern mit einer Strophe aus der inoffiziellen Nationalhymne Amerikas *„This Land is Your Land“*. Zu erwarten wäre gewesen, dass die bekennende LBQT+ Unterstützerin Gaga vermehrt Statements für eine verstärkte Aufgeschlossenheit und Akzeptanz in ihre Show unterbringen würde. Doch diese waren rar oder sehr unterschwellig. Aufgrund der Verknüpfung ideologisch vollkommen gegensätzlicher Songs, etwa das nationalistisch angehauchte *„Salute to America“* von Irving Berlin im Vergleich zu Lady Gagas Songs *„Born This Way“*, entstand hier, wie es eine Musikwissenschaftlerin genannt hat, ein „Medley für Rechte und Linke“ (Romani 2017: 16). Bei Andreas Gabalier werden die Songs und Showelemente eindeutiger im Licht eines „rechten Populismus“ stehend gedeutet. Mit dieser Eindeutigkeit und oft provozierten Nachdrücklichkeit stellt er als erfolgreicher Mainstreamkünstler der Gegenwart durchaus eine Ausnahme dar, bietet aber gleichzeitig, um es salopp auszudrücken, ein interessantes Untersuchungsfeld.

Auch wenn ich zur Untersuchung dieses „Felds“ bzw. des „Phänomens“ Andreas Gabalier Methoden und Konzepte abseits „klassischer“ anthropologischer Methodologie und am Institut gelehrter Theorien gesucht habe, will ich an dieser Stelle behaupten, dass mein Untersuchungsvorhaben zurecht ethnologisch bzw. anthropologisch genannt werden kann. Das führe ich auf den Effekt zurück, den Andre Gingrich als anhaltende *„rushes into our supermarket of concepts, theories, and methods“* (Gingrich 2010: 560) von Seiten anderer Sozial- und Geisteswissenschaften beschrieben hat. Diesen interdisziplinären Austausch kann ich für meinen Fall konkretisieren: Als ich mich etwa darauf festlegte, den *Diskurs* um Andreas Gabalier zu beschreiben, wurde mir vor Augen geführt, dass führende Diskurstheoretiker, wie Ruth Wodak, regelmäßig zur Methode der teilnehmenden Beobachtung greifen (z. B. Wodak 2009) und hier und dort oftmals explizit Bezug auf Foucault genommen wird. Oder ich entschied ich mich für einen Zugang, der an die Disziplin der Ethnomusikologie angelehnt ist, weil hier – anders als bei vielen anderen Musikwissenschaften – bei der ethnologischen Musikforschung das Publikum als Untersuchungsgegenstand mitgedacht wird und Kontext und Geschichte eine große erkenntnistheoretische Bedeutung zugestanden werden (siehe Mendivil 2008, 2012). Überhaupt ist die Ethnomusikologie eine Disziplin, deren Wissenschaftsgeschichte im Grunde eins zu eins zu lesen ist, wie die der Kultur- und Sozialanthropologie – mit all ihren *Turns* und *Shifts* (vgl. Mendivil 2012). Um aus meinen eigenen Betrachtungen im Bereich der „Pop-Kultur“ – live, via Tonträger, oder Videos – sinnvolle und aussagekräftige Schlussfolgerungen formulieren zu können, entschied ich mich für einen methodischen Ansatz aus den *„Popular Culture Studies“*,

der sich (selbstenthüllend) *Autoethnography* nennt und wesentlich an einen ethnologischen Reflexionsmodus angelehnt ist (vgl. Adams/Manning 2015).

Die meisten von mir verwendeten Konzepte zu Globalität, (Neo-)Nationalismus, etc., die für das fünfte Kapitel von größter Bedeutung sein werden (aber auch davor immer wieder auftauchen), orientieren sich an anthropologische Denkansätze, oder aber an Konzepte aus anderen Disziplinen, welche aber wiederum ethnologisch ausgerichtet sind und folglich eine eindeutige disziplinäre Nähe zur Anthropologie aufweisen (z. B. die Theorien Stuart Halls). Der für die Vorhaben der Studierenden der Kultur- und Sozialanthropologie übliche interdisziplinäre Forschungsansatz ist, um Gingrichs Gedanken weiterzuführen, somit oftmals eher ein „Zurückholen“ (transformierter) Konzepte und Methoden von anderen Disziplinen, als ein reines Ausborgen fremder Tools.

2.1 Zugang, Methoden und Limitationen

In diesem Abschnitt geht es mir darum, zu veranschaulichen, wie mein persönlicher Zugang zu diesem Thema aussieht und wie ich in Folge meine Methoden und theoretische Konzepte darauf abgestimmt habe. In diesem Zug soll gleichfalls eine Übersicht über die von mir verwendeten Quellen geschehen. Dabei soll klargestellt werden, auch wenn mein Vorsatz durchaus mit einem holistischen Denken einhergeht, dass im Zuge Analysearbeit eine rein qualitative Beschreibung des Phänomens Andreas Gabalier geschehen wird, die sich auf ausgewählte Auszüge und darauf aufbauende Schlussfolgerungen mit empirischer oder maximal mittlerer Reichweite begrenzen wird. Der implizierte „Holismus“ beruht darauf, dass ich versuchen werde, möglichst viele Aspekte zu behandeln und Andreas Gabalier nicht etwa auf seine angestammte Rolle als Musiker oder als Prominenten zu reduzieren (wobei ich aber diesen beiden Rollenbildern eine hohe Wichtigkeit zuschreibe). Er darf nicht als isolierte Entität erscheinen, sondern muss in Verbindung zu den vorgefundenen sozialen und kulturellen Strukturen beschrieben werden. Als Orientierung für meine Betrachtung, die möglichst nahe an der Realität entstehen soll, bevorzuge ich den Diskurs um Andreas Gabalier. Hiermit sehe ich meine Arbeit durchaus in der Tradition von Clifford Geertz, der die ursprüngliche Aufgabe des Ethnologen nicht in der Beobachtung, sondern in der Interpretation und Analyse der Beobachtung sieht (Geertz 2015: 14). Der Ethnograf „schreibt den sozialen Diskurs nieder“, er hält ihn fest und es ist seine Aufgabe „dem Ganzen“ (Geertz ebd: 28 in Halbmayer 2010) eine vermutete Bedeutung zu verleihen und diese zu bewerten (Halbmayer 2010). Dieser Ansatz bringt für mein Vorhaben einige Vorteile, verlangt aber nach technischen Konkretisierungen.

Polyphonie

Für meine Arbeit werde ich an dieser Stelle keine ausgearbeitete Diskurstheorie vorstellen (findet man auch bei Geertz nicht), sondern zentrale Eckpunkte ausweisen, die für das Verständnis meiner weiteren Argumentation als Voraussetzung dienen sollen, wenn ich vom „Diskurs um Andreas Gabalier“ spreche. Grundlegend, aber nicht erschöpfend für meine gewählte methodische Richtung sind die Theorien Michel Foucaults, die *Critical Discourse Analyses* (kurz CDA) rund um Ruth Wodak und im speziellen Fall der Popmusik-Analyse das Werk von Michael Machin *„Analysing Popular Music: Image, Sound, Text“* (2010). Erwähnen möchte ich an dieser Stelle noch, dass als Inspiration für diese analytische Ausrichtung ein Fachbuch von Julio Mendivil (2008) diente, der, als er den „deutschen Schlager“ im Zuge seiner ethnologischen Forschung untersuchen wollte, diesen ebenso in den Parametern eines Diskurses – dem „Schlagerdiskurs“ – abgebildet hat. Den Diskurs sehe ich wie Mendivil als „ein Ensemble von Aussagen, die ein bestimmtes Wissen bezüglich eines Subjektes oder Objektes produzieren“ (2008: 29). In Anlehnung an Geertz (2015) sehe ich meine Aufgabe als Ethnograf, diesen Diskurs „niederzuschreiben“ und diesen einer vermuteten Bedeutung folgend zu interpretieren (siehe oben und Halbmayer 2010); also „das Gesagte“ eines solchen Diskurses dem „vergänglichen Augenblick zu entreißen“ (2015: 30).

Der Diskurs ist im Grunde eine „soziale Praktik“. Wie bei jeder Praktik können individuelle Besonderheiten aufgezeigt werden, um darauf aufbauend Beschreibungen z. B. über Teilnehmer, Verhaltensweisen, Positionen, Absichten oder ganze Kontexte zu erarbeiten (vgl. Machin 2010: 6). Anders als bei der klassischen CDA werde ich mich hier natürlich nicht auf lexikale oder grammatikalische Elemente in Texten beschränken, sondern Elemente miteinbeziehen, die für den Diskurs um Musiker von zentraler Bedeutung sind, d. h. ihre Musik und die visuelle Aufmachung davon. Bei Gabalier hat die Musik dennoch, wie bei den meisten zeitgenössischen Popmusikern, eine zentrale textliche Komponente. Mit dieser werde ich mich an mehreren Stellen intensiver beschäftigen. Eine ganzheitliche Visualisierung eines Musikstückes (Album-Cover, Musikvideo, Live-Performance), das am Markt Erfolg einfahren soll, gehört heute zum kulturindustriellen Standardprogramm. Diese Ebene ist nicht nur Nebenprodukt für die „Sinnproduktion“ beim Rezipienten, sondern steht oft auf Augenhöhe mit dem Gehörten. Natürlich ist es nach wie vor das Musikstück an sich, dem die meisten Erwartungen und Vorstellungen entgegengebracht werden, um sie in größere Systeme, Genres, etc. einzuordnen. Eine überdachte visuelle Stilisierung kann diese Erwartungen aber merklich beeinflussen bzw. manipulieren. Daher werde ich an mehreren Stellen meiner Arbeit die Wahl an visuell-semiotischen

Mitteln (ebd.) bei den Produkten Gabaliers unter die Lupe nehmen. Genauso versuche ich auch Fragen an die Art und Weise von Gabaliers Performance und Studioproduktion zu stellen. Um von der Analyseebene von Gabaliers Kulturproduktionen Aussagen über den breiteren populärkulturellen, aber auch soziologischen Diskurs (bzw. Kontext) treffen zu können, müssen Bild, Ton und Text als Einheit verstanden werden. Doch der Diskurs über Gabalier beschränkt sich eben nicht darauf.

Die Foucaultsche Diskurstheorie geht davon aus, dass Diskurse immer *polyphon* sind. Diskurse entfalten sich nicht von einem einzelnen Ursprung aus, sondern von verschiedenen Plätzen, von denen aus unterschiedliche Subjekte sprechen und verschiedene Äußerungsmodalitäten bilden können (Foucault 1997: 76-79 in Mendivil 2008). Der Diskurs um Gabalier findet sein Zentrum (meist) in seinem audiovisuellen Angebot, überschreitet dieses aber wie bei so vielen prominenten Musikern in ausgeprägter Weise. Es wird von unterschiedlichsten Seiten – auch von Seiten, die kein echtes Interesse an seiner Musik haben – über seine Person gesprochen, geschrieben, Fotos von ihm veröffentlicht oder er wird in anderer Weise privat oder öffentlich rezipiert. Neben der Stimme des Interpreten selbst sind daher z. B. auch die Worte aus den Reihen seines Managements und Produzententeams wichtig, aber genauso von Musikerkollegen, Journalisten und Wissenschaftlern, die sich gedrängt fühlen, etwas über ihn zu verlautbaren. All diese Positionierungen wirken sich auf das Bild, das bei den Konsumenten entsteht, aus, deren eigene Stimmen und Ansichten müssen aber dennoch in ihrer subjektiven Unabhängigkeit anerkannt werden. Wie Mendivil richtig sagt, geht es bei dieser Polyphonie an unterschiedlichen Stimmen und Meinungen nicht unbedingt darum, irgendwo die „Wahrheit“ zu finden, sondern man muss die oft in ihren Aussagen deutlich divergierenden Sprecher in Relation zueinander setzen (Mendivil 2010: 178). Um dies schriftlich und interpretativ abzubilden, benötigt es ein Kritikverständnis, wie es Foucault formuliert hat: Eine Kritik mit dem Ziel, die Verknappungen, Umgruppierungen und Vereinheitlichungen im Diskurs abzubilden (Foucault 1977: 45).

Gleichfalls soll mitbedacht werden, dass andere Diskurse, z. B. der bereits Erwähnung gefundene „Schlagerdiskurs“, oder aber der Diskurs über eine österreichische Identität den Diskurs um Gabalier durchdringen, dieser aber auf jene Diskurse wiederum Auswirkungen zeigt. Generell kann vorweggenommen werden, dass es sich bei der öffentlichen Diskussion um Andreas Gabalier so verhält, dass Werte und Vorstellungen verhandelt werden, die für ein breiteres Diskursklima in unserer Gesellschaft sprechen (als relativ offensichtliche Beispiele gelten hier „Po-

litische Korrektheit“ und „Traditionen“). Die Debatte über die umstrittene bzw. mit emanzipatorischen Werten beladene Nationalhymnen-Novelle hat sogar in der Interpretation und schlussendlich in der Person Gabalier ihren Höhepunkt gefunden (siehe Kap. 4) – nicht zuletzt durch seine Aufmerksamkeit erregende Konfrontation im ORF mit der Politikerin Rauch-Kallat (Video leider seit kurzem nicht mehr abrufbar). Seitdem hat Andreas Gabalier sich immer wieder im diskursiven Feld der Politik breitgemacht (auch wenn er das nicht so sehen möchte). Daher muss meine Analyse einen breiteren und hinsichtlich eines Popmusikers wohl auch untypisch kritischen bzw. politischen Blickwinkel einnehmen.

Warum ich nun den verstärkt polyphonen und „multimodalen“ (Machin 2010: 6) Zugang zu diesem Thema bevorzuge, ist auf einige weitere Vorteile zurückzuführen, die ich kurz ansprechen möchte. Weil ich das Phänomen Andreas Gabalier als Diskurs auffasse, muss ich etwa auf einige „technische Fragen“ zu seiner Musik keine genauen wissenschaftlichen Antworten finden. Komplizierte Fragen von Gattungen oder was Volksmusik ist und was nicht, kann ich dabei großzügig außen vorlassen. Vielmehr will ich zeigen, welchen „musikalischen Diskurs“ er erschafft (mit seinen Shows und Tonträgern) und in welchen schon vorhandenen Musikwelten er sich fortbewegen kann (siehe Kap. 3). Genauso wichtig ist es mir, der Biografie Andreas Gabaliers in meine Analyse nicht allzu viel Gewicht zu verleihen. Damit meine ich, dass es mir fernliegt, über sein Privatleben zu spekulieren, oder eine Unterscheidung zu finden zwischen seiner „wahren Persönlichkeit“ und seinem (selbst)inszenierten Image. Das soll die Aufgabe von Journalisten bleiben (z. B. Zeidlers Buch: „Aus dem Leben des VolksRock'n'Rollers“). Für mich sind nur das Bild, oder besser, die Bilder, die von ihm im öffentlichen Diskurs kursieren, von Bedeutung. Ebenso liegt es mir fern, auf einer moralischen Instanz über seinen Charakter zu urteilen. Es werden zwar unweigerlich in meiner Analyse bestimmte Charaktereigenschaften hervorstechen, aber wiederum nur, weil diese über die verschiedenen Diskurskanäle so kommuniziert werden. Auch wirkt der kritische Umgang im Sinne Foucaults mit der Fülle an unterschiedlichen Stimmen im Diskurs gegen die Gefahr, dass Anschauungen von Extrem-Rezipienten oder aber von abgeneigten Kunstrichtern in bestimmten Punkten die Oberhand gewinnen können.

Marcus Banks weist darauf hin, dass ein „bestimmter anthropologischer Zugang“ (übersetzt durch den Verfasser) zu Diskursen eine besondere Ausprägung annimmt, weil erstens Anthropologen für normal mit Foucaults Theorien vertraut zu sein scheinen, zweitens aber auch nicht davor zurückscheuen, sich bei empirischen Arbeiten anderer Anthropologen, die im gleichen ethnografischen Kontext geforscht haben, bedienen (Banks 2006: 60). Letzteres kann ich für

meinen „Kontext“ leider nicht behaupten. Es gibt, wie man sich denken mag, nur sehr wenige wissenschaftliche Arbeiten zu Andreas Gabalier (hier möchte ich die Texte von Eva-Maria Hois und Michael Weber erwähnen), aber keine empirischen Studien in einem ethnologischen Sinn (zu anderen Schlagerstars sind mir nur die musikethnologischen Arbeiten Mendivils bekannt). An dieser Stelle fühle ich mich als Anthropologe dennoch dazu gedrängt, mein „Feld“ abzugrenzen. In dieser Hinsicht folge ich wieder zu einem größeren Teil den methodischen Ansichten Mendivils, der seine Forschung nach ethnologischen Mustern gestaltet hat und somit eine Vorbildfunktion für mein Bestreben darstellt.

Der (Auto)Ethnograf im „Feld“

Sein zu untersuchendes „Feld“ abzugrenzen hat immer etwas mit pragmatischen Überlegungen zu tun. Beim multilokal auftretenden Superstar, der sowohl bei Live-Konzerten, als auch beim Hören von Tonträgern in der Privatsphäre in Erscheinung tritt, bedeutet dies schon von vornherein eine prinzipielle Entgrenzung der „klassischen Feld-Vorstellung“ (*single* und *multi-sited*; vgl. Marcus 1995) in mindestens zweierlei Hinsichten. Aufgrund der unendlichen Reproduzierbarkeit über die Tonträger und der immerhin sehr hohen Reproduzierbarkeit der Live-Vorstellungen fällt sehr viel von Andreas Gabaliers ethnografischer Fassbarkeit aus meiner unmittelbaren Untersuchungsmöglichkeit. Es fehlt schlicht an einer Gleichzeitigkeit zwischen dem zu Untersuchenden und dem Untersuchungsmoment (Mendivil 2008: 76f). Das sinnbildliche Feld, in dessen Mitte Andreas Gabalier steht, löst sich in einer virtuellen Lokalität auf und die Interaktion der wichtigsten Beteiligten darin (ebd.), z. B. Begleitmusiker, Produzenten, Journalisten, Wissenschaftler, Kritiker, Fans, etc., geschieht zum allergrößten Teil ungleichzeitig und oft meist auch völlig unabhängig voneinander. Hier eine Situation auszumachen, die es wert wäre über einen längeren Zeitraum „teilnehmend“ zu erforschen, scheint schwierig und für mein persönliches Untersuchungsvorhaben nicht zielführend (vor allem, wenn man sich klarmacht, dass die sechs hier exemplarisch genannten Subjektgruppen sich niemals ausschließlich mit Andreas Gabalier beschäftigen). In diesem räumlich und zeitlich uneindeutig ausmachbarem Feld hole ich mir meine empirischen Einsichten folglich zum größten Teil aus einer „gesichtsunabhängigen“ bzw. „nicht teilnehmenden“ Warte (vgl. Mendivil 2008: 81ff). Darunter fallen verschiedene Primär- (Musikstücke, Live-Aufzeichnungen, etc.) und Sekundärquellen (journalistische und wissenschaftliche Texte), die ich an späterer Stelle überschlagsartig aufzählen werde. Diese ethnografische Herangehensweise ist, wie ich finde, auch bestens mit einer Diskursanalyse vereinbar, da prinzipiell zeitlich bis an den genealogischen Ursprung des

Diskurses (vgl. Foucault 1977) bzw. des „Feldes“ gegangen werden soll, um eine gewisse chronologische Abfolge der Ereignisse abzubilden.

Auch wenn somit ein enormer empirischer Korpus abgesteckt scheint, war es mir, wie bereits angeklungen, ein großes Anliegen, eine „gesichtsabhängige“ und teilnehmende Beobachtung in meine Forschung einzuarbeiten. Ich wollte mir ein eigenes Bild vom Erlebnisangebot des Entertainers Gabalier machen und besuchte daher am 15.12.2018 in Wien das Abschlusskonzert seiner letztjährigen Tour. Dieser Konzertbesuch hat meinen persönlichen Blick an die „soziale Realität“ – und in welche Richtung sich diese womöglich verändern könnte (Mendivil 2008: 85) – angepasst. Im Sinne einer Diskursanalyse und im praktischen Sinn bedeutet dies, dass ich meine Aufzeichnungen in Relation zu den übrigen Beobachtungen an diesem „besonderen“ Abend (Stichwort „Ochs-und-Esel-Saga“; Kap. 5.3) stellen kann.

Zugegeben, als ich mir die Tickets für dieses Konzert gekauft hatte, aber auch als ich dann tatsächlich dort war, war mir noch nicht ganz bewusst, inwieweit dieser „Einblick“ meiner weiteren wissenschaftlichen Arbeit dienen würde. Vielleicht wollte ich mir einfach etwas von meiner „Anthropologen-Ehre“ bewahren. Auch war mir bereits davor das Berthold Brecht Zitat untergekommen, der über den Musiksoziologen Adorno gesagt haben soll, dass sich dieser nie die Mühe gemacht hätte „einen Ausflug zu machen, um selbst zu sehen“ (übersetzt durch den Verfasser nach DeNora 2003: 31). Mit eigenen Augen zu sehen, wie eine Zuhörerschaft ein populärmusikalisches Angebot „*live*“ wahrnimmt, versucht in diesem Zuge sich in den Moment „hinein zu fühlen“ und „teilnehmend zu beobachten“, könnte in diesem Sinne gegen einer schwer zu entrinnenden Selbstreflexivität der eigenen Moral und Identität steuern. Diese lässt man klarerweise auch bei einem „Ausflug“ nicht zuhause. Erst später wurde mir vor Augen geführt, dass eine gewisse Art der disziplinierten Selbstreflexion im Sinne einer *„Autoethnography“* (Adams/Manning 2015) vor allem bei populärkulturellen Phänomenen tatsächlich enorm hilfreich erscheint, wenn man die eigenen Erfahrungen neben anderen Texten und Theorien über dieses oder vergleichbare popkulturelle Phänomene positioniert; wenn auch nur mit dem Ziel, die zur besseren Illustration herbeigezogenen Theorien zu verdeutlichen (ebd.: 210).

Dieser „autoethnografische“ Ansatz beschränkt sich nicht auf Live-Konzerte, sondern kann auf sämtliche konsultierte Textsorten und konsumierte audiovisuelle Produkte ausgeweitet werden. Das Erkenntnisinteresse liegt dabei darauf, wie Menschen – aber vor allem eben der Ethnograf selbst – Sinn aus den (populärkulturellen) Erlebnissen gewinnen können (ebd.: 189). Für einen akademisch gebildeten Anthropologen mögen für die Reflexion die über die Studienzeit erworbenen Theorien von größter Bedeutung sein, aber genauso, welche Erfahrungen er sonst so im

Laufe seines Lebens mit vergleichbaren (populärkulturellen) Phänomenen gemacht hat (es gilt: *„culture flows through the self“*, ebd.). Das Ergebnis einer Autoethnografie mag daher mit Sicherheit anders aussehen, wenn man sich als Mitglied der zu untersuchenden „Szene“ sieht, was ich eindeutig nicht tue. Ein weiterer wichtiger Referenzrahmen, den ich hier ins Spiel gebracht habe, ist eben der Diskurs über das zu untersuchende Phänomen. Je mehr man sich damit beschäftigt und darüber in Erfahrung bringt, desto effektiver sind die Eindrücke des Autoethnografen. All diese Wege führen unweigerlich dazu, dass man sich früher oder später als Teilnehmer der zu untersuchenden „Musikszene“ sieht, bzw. sich zumindest zu einem gesteigerten Grad „hineinfühlen“ kann. Genauso scheint es aber bei negativen Erfahrungen möglich zu sein, sich vermehrt der Fasson der Kritiker verbunden zu fühlen. Ich persönlich habe mich oft zwischen diesen Extrempositionen wiedergefunden, hoffe aber für meine Schlussfolgerungen aus einem möglichst nüchternen und „neutralen“ Standpunkt geschrieben zu haben.

Quellen

Laut Mendivil begrenzt sich das Teilnehmen an einer „Musikszene“ weder für den Ethnografen noch für den Konzertbesucher auf Live-Shows (Mendivil 2008: 84). Gesichtsunabhängiges Beobachten ist demnach für beide Parteien gleichermaßen wichtig (ebd.). Damit man bei der Arbeit vom „Feldforschungssofa“ (ebd.) aus nicht vom Hundertsten ins Tausendste kommt oder aber wichtige Dinge vergisst, gehört die „nicht teilnehmende“ empirische Erhebung genauso gut überlegt. An dieser Stelle will ich daher meine wichtigsten Quellen im Überblick anführen: Zuallererst habe ich mir den Großteil von Gabaliers Diskografie (6 Studioalben, 2 Live-Alben und das MTV-Unplugged Album; siehe Tonträgerverzeichnis) angehört. Dazu zähle ich auch das dazugehörende Artwork, die Musikvideos und ebenso die Erwartung weckenden Promotexte und Reviews. Hilfreich dabei ist auch, sich Verkaufszahlen und Chartpositionen der einzelnen Tonträger anzuschauen, um ein Gespür dafür zu entwickeln, welches Produkt wie sehr oder oft rezipiert wurde. Erfolgssingles haben etwa eine viel weitere Reichweite als Albumtitel, die nicht live vorgetragen werden und als *„Deep Cut“* fortbestehen. Bei der Musik von Andreas Gabalier kam es schon mehrmals vor, dass bestimmte „Problem-Titel“, z. B. „Kleine steile heile Welt“ (Gabalier 2018, Nr. 3) von der Presse und von Kritikern breit aufgegriffen wurden. In so einem Fall muss man zeigen, wie dieser Titel sich in die weitere Diskografie einfügt und was an ihm „typisch“ oder untypisch für eine Gabalier-Produktion ist (siehe dazu Kap. 5.1). Ein analytischer Blick auf die Lyrics ist dabei offenbarend; alle anderen Elemente sollten aber nicht ignoriert werden.

Von größter Bedeutung für eine kritische Diskursanalyse sind die geschriebenen und gesagten *Texte* (neben den Liedtexten). Zu den geschriebenen Texten zähle ich in erster Linie alle Berichte in Zeitungen und auf Internetportalen, aber etwa auch Gabaliers Facebook-Postings. Mit letztem Stand habe ich mehr als 100 (exklusive Social-Media-Beiträge) zum größten Teil einschlägige Berichte zum Thema Andreas Gabalier gesichtet und auszugsweise analysiert. Dabei ging es mir in erster Linie darum, Diskursschwerpunkte zu finden (diese sind gut ersichtlich, wenn man sich anschaut, wie viele Zeitungen über dasselbe Thema geschrieben haben), um diskussionswürdige Fokusse für meine Arbeit zu setzen. Besonderes Augenmerk legte ich dabei auf sieben ausführliche Interviews mit Andreas Gabalier (erschienen in RP-online 2015, Krone 2015, Welt 2015, PNP 2018, SVZ 2018, Kurier 2019, Krone 2019). Diese habe ich ausgewertet, um ein nachvollziehbares Bild von Gabaliers Standpunkten zu geben – Standpunkte, die oft wiederum Kritik und Medienberichte zur Folge hatten. Erweitert habe ich diesen Textkorpus um gesprochene Texte von und über Gabalier. Diese fand ich in Videobotschaften (erscheinen in unregelmäßigen Abständen auf Gabaliers Facebook-Seite), in gefilmten Interviews, die sich in Talkshow-Auftritte und in Kurzreportagen (insgesamt ca. 20 Videos) aufteilen oder in seteneren TV-Specials, wie etwa 2014 auf Puls 4 oder 2018 bei „Am Schauplatz“ im ORF2. Wichtig für meine Analyse sollten auch die Schlager- und Musiksendungen im Fernsehen sowie private Konzertmitschnitte werden. Meine besondere Aufmerksamkeit habe ich dabei etwa Gabaliers erstem Auftritt bei Carmen Nebel gewidmet und der einmaligen, aber quotenstarken „TV-Volks-Rock'n'Roll-Show“ aus dem Jahr 2014 (Kap. 3). Bei diesen Ereignissen zeigte sich der Konnex zwischen Texten, Tönen und Bildern bzw. zwischen dem Kulturindustrieprodukt „Gabalier“ und seinen vertretenen Standpunkten am allerdeutlichsten, aber auch wie sich der Diskurs um Andreas Gabalier in andere größere (musikalische) Diskurse einfügt.

Mit der intensiven Begutachtung all dieser Quellen konnte ich einige klar erkennbare Konjunkturen im Diskurs um Andreas Gabalier ausmachen. Die drei wichtigsten medialen Intensivierungen fanden zur Zeit des „Hymnen-Skandals“ 2014 statt, nach meinem Konzertbesuch Ende 2018, in dessen Folge sich viele Medien aufgrund der direkten Konfrontation durch den Volks-Rock’n‘Roller herausgefordert gefühlt hatten und im Zuge der darauffolgenden Kontroversen um die Verleihung des Karl-Valentin-Ordens Anfang 2019. Während dieser Aufmerksamkeitsspitzen wurden selbstverständlich jedes Mal ältere „Aufreger“ um die Person Gabalier wieder zur Diskussion gestellt bzw. einer Revision unterzogen. Somit kann ich sagen, dass Anfang und Ende meines Erhebungsrahmens in eine aufregende Zeit für das Phänomen Andreas Gabalier gefallen sind.

Limitationen

Ich habe diesen Quellenkatalog nun nicht quantitativ ausgewertet und etwa gefragt, wie oft hat Gabalier „Tradition“ oder „Dirndl“ gesagt, sondern diese Aussagen mit dem Ziel untersucht, mir ein „autoethnografisches Gespür“ für den zehnjährigen Diskurs um Gabalier anzutrainieren, um folglich darauf meine theoretischen bzw. qualitativen Schlussfolgerungen zu fußen. Weil ich daher durchaus wusste, dass z. B. tatsächlich „Tradition“ sehr oft im Diskurs um Gabalier vorkommt, musste ich mich näher mit der kulturellen Dimension dieses Signifikanten beschäftigen. Wohlgemerkt habe ich auch „Feldforschungsnotizen“ gemacht, als ich Schlagershows und Interviews geschaut bzw. gelesen habe. Dies hat mir dabei geholfen, eine Art *Mind-Map* von Diskursfragmenten zu erschaffen. Weiter hoffe ich, dass bei der Lektüre meiner Arbeit nicht der Eindruck entsteht, dass ich Gabaliers Zuhörerschaft als passiv oder als analytisch unwichtig einstufen würde, weil ich z. B. keine qualitativen Interviews mit einer Auswahl von ihnen durchgeführt hatte. Nein, ich habe viele Stimmen aus ihren Reihen mehr als deutlich wahrgenommen, via Kommentare im Internet (Foren, Facebook, Youtube, etc.) oder eben live in der Stadthalle. Trotzdem wird die Rezipientenseite meiner Erhebung eher als eine Auswertung der potentiellen „Sinnauffassung“ der von Gabalier bereitgestellten „semiotischen Dichte“ (Turino 2008: 108 übersetzt durch den Verfasser) stattfinden. Generalisierungen über ihre Vorstellungen und Ansichten werden dabei in meiner Arbeit vorkommen, aber immer in Anbetracht einer immanenten Subjektivität der teilhabenden Individuen. Wie schon Gingrich und Banks eingeräumt hatten, zeugt ein Herantreten an Primärquellen (Webseiten, Surveys – zu denen ich auch Charts und Verkaufszahlen zählen will, [auto]biografische Auskünfte, Interviews, Zeitungsartikel und politische Stellungsnahmen) vor einem Hintergrund einer gewissen „anthropologischen Sensibilität“, die ich versucht habe an den Tag zu legen, von einer weiter gegriffenen aber brauchbaren Art von Feldforschung (vgl. Banks/Gingrich 2006: 7).

2.2 Popmusik und soziale Tatsachen

Bevor ich auf die Diskursfelder und Phänomene, auf die Andreas Gabalier in besonderer Weise Auswirkungen zeigt oder sie ursprünglich konstituiert, im Hauptteil detaillierter eingehe, werde ich in diesem Abschnitt einige theoriebezogene Konzepte vorstellen, um den Untersuchungsgegenstand sozialwissenschaftlich zu verorten. Dabei beziehe ich mich im Konkreten auf Konzepte aus der soziologischen und ethnologischen Musik- bzw. der Populärkulturforschung, auf die Forschung zu *public personality* und *celebrity culture* und auf einen zeitdiagnostischen An-

satz der globale, neo-nationalistische und populistische Phänomene vereint. Viele dieser Ausführungen werden an späterer Stelle um wichtige Konkretisierungen erweitert und daher soll diese Einleitung mehr dem Zweck dienen, einen theoretischen Überblick über meine Arbeit zu geben. Es ist mir ebenso ein Anliegen, die soziale und kulturelle Tragweite von populärkulturellen Phänomenen im Allgemeinen zu veranschaulichen – vor allem aber im Zusammenhang von populistischen bzw. neo-nationalistischen Tendenzen und schließlich im konkreten Fall von Andreas Gabalier.

(De-)Kodierte Ideen

Als wichtiger Impulsgeber für die Erforschung von populärkulturellen Themen in der Kultur- und Sozialanthropologie gilt die sogenannte Birmingham School und im Besonderen der Kulturtheoretiker Stuart Hall. Dieser deutete die populäre Kultur als bedeutenden Schauplatz des „Kampfes", wo die Identitäten der Menschen gefestigt werden (vgl. Becker 2017: 5). Zentral für Halls Denken war ein gesamtgesellschaftliches Verständnis von hegemonialen Zusammenhängen (nach Gramsci) mit besonderem Augenmerk auf Privatwirtschaft, Medien und Bildung. Diese Machtstrukturen wirken sich bedeutend auf die herrschenden „Lebens- und Präsentationsformen" aus (Hecken 2017a: 281), können aber gerade durch populärkulturelle Strömungen und Phänomene herausgefordert werden. Diese soziologischen Umstände mitgedacht, scheint es einleuchtend, dass die „Verwendung von Musik" eng an soziale Probleme, wie Ungleichheit und Diskriminierung gebunden ist (vgl. Hesmondhalgh 2013: 6) – und folglich ein emanzipatorischer als auch gegenteiliger Effekt erzielt werden kann. Aufschlussreich wirkt hierbei Halls Konzept von „Kodierungs- und Dekodierungsprozessen" (Mendivil 2008: 130 und Hall 2019: 257-276). In kulturellen Angeboten wie der Popmusik, im Fernsehen (Hall ebd.) oder im Internet verbergen sich „dekodierte Bedeutungen", die:

> *[…] 'eine Wirkung haben', die beeinflussen, unterhalten, instruieren oder überzeugen, und das mit äußerst komplexen, die Wahrnehmung und das Verhalten betreffenden, kognitiven, emotionalen oder ideologischen Konsequenzen. In einem ‚determinierten' Moment bedient sich die Struktur eines Kodes und bringt eine ‚Nachricht' hervor: In einem anderen determinierten Moment hält die ‚Nachricht', vermittels ihrer Dekodierung, Einzug in die Struktur gesellschaftlicher Praktiken.* (Hall in Mendivil 2008: 123)

Im Fall von Gabaliers „kodierten Texten" entfaltet sich hierdurch ein umfangreiches „Bedeutungspotenzial", was zur Folge hat, dass sein Kulturangebot von unterschiedlichen Rezipienten aufgrund ihrer konkreten Verortung und Lebensmodelle auf abweichende Weise dekodiert werden kann (vgl. Mendivil 2008: 130). Über genau diesen inhärenten Mechanismus der semiotischen Kodierung und Dekodierung gelangen in die Musik und Darbietung Gabaliers – egal, ob

eine Absichtlichkeit nachgewiesen wird oder nicht – „Fragmente einer Ideologie“ (Hall 2019: 269 übersetzt durch den Verfasser), die ihn in ein dominant „populistisches“ bzw. auch „rechtes Licht“ rücken. Diese Tatsache wird in meiner Arbeit immer wieder aufleuchten.

Populismus, als besondere Ausprägung des Populären, scheint, wie vorhin bereits angeklungen ist, in der Pop-Musik nicht per Zufall günstig zu resonieren. Von politischer Seite – sowohl liberal als auch konservativ – zeigt sich die Kritik am Populismus in der Feststellung, dass dadurch eine vernünftige demokratische Meinungsbildung behindert wird, was zu nicht wünschenswerten Ergebnissen führen kann (Hecken 2017a: 281). Thomas Hecken hat abseits von ihren Inhalten die Triebfeder populistischer Meinungsmache auf folgende Punkte reduziert: „Sloganhafte Verkürzungen, synthetisierende Symbole, Emotionalisierungen, unüberprüfbare Behauptungen, vage Ankündigungen, der Gestus direkten, unvermittelten, formlosen Kontakts“ (ebd.). Auch wenn von keinem determinierenden Zusammenhang zwischen Pop und Politik auszugehen ist (kein legislativer Einfluss, keine Parteiangehörigkeit, etc.), zeigt sich ein politisches Potential in der Popmusik, dass über die oben genannten politisch-populistischen Kodierungsmodi durchaus Einfluss auf gesellschaftliche Strukturen und Diskurse aufweisen kann, bzw. ideologische Konsequenzen nach sich zieht, wie Hall meint. Der Popkritiker Jens Balzer sieht darüber hinaus aktuell eine klare Parallele zwischen vermehrt populistischen – aber auch aggressiveren und martialischeren Tönen in der Popmusik und einer wachsenden politischen „Debatten-Unkultur“ (vgl. Balzer 2019). Dabei darf die Musik aber nicht als bloßes „Medium“ gesehen werden, welches soziale Strukturen, denen erhöhte soziale Funktionalität zugeschrieben wird (wie eben Politik, Bildung und Wirtschaft), nur „reflektierend“ gegenübersteht (vgl. DeNora 2003: 2), sondern sie muss als kultureller Bereich gesehen werden, der von sich aus wirkungsvolle Effekte auf Moral und Verhaltensmuster und wiederum auf die sich darauf stützenden Systeme zeigen kann. Diese können von Konsens bis Subversion reichen (Hesmondhalgh 2013: 19) und daher werden beharrlich von unterschiedlichen Seiten zu verschiedenen Musiksorten und -arten unterschiedlichste Hoffnungen und Ängste entgegengestellt. So auch im Fall von Andreas Gabalier, dessen Person und Musik sich zwischen Kritik an seiner „populistischen Ader“ und einer huldigenden Bewunderung – aufgrund seiner „Nähe zu den Menschen“ – wiederfindet. Diese Ambivalenz in der Dekodierung hat mit Gabaliers angebotener Symbolik, seinen *„Choices of Signs“* (Machin 2010: 7), die sich textlich, musikalisch und visuell ausdrücken, zu tun, aber auch mit „soziopolitischen Fronten“ in der größeren Gesellschaft, die dadurch repräsentiert werden.

Dabei könnten Symbole in Liedern sehr erfolgreich *„context-free“* (Turino 2008: 11) kommuniziert werden. Damit meint Turino in Anlehnung an Charles S. Peirce, dass Lieder unabhängig vom Kontext (zeitlich und örtlich) – z. B. ein Lied Mozarts, welches von der Mutter früher gerne gehört wurde (ebd.: 10-12) – im Hier und Jetzt einen „verkettenden“ aber auch „flexiblen“ Einfluss auf den Hörer zeigen kann (ebd.). Dieser Logik nach funktionieren auch einzelne „allgemeine Zeichen“ (ebd.: 10 übersetzt durch den Verfasser) in Liedtexten, die bestimmte Assoziationen hervorrufen, obwohl sie mit der eigenen Situation nichts zu tun haben, oder im vorgefundenen Kontext sogar fremd erscheinen. Meiner Ansicht erklärt dies zum Teil, warum Andreas Gabalier in den größten Hallen Norddeutschland über das Leben als *„Bergbauernbua“* singen kann, obwohl das Publikum nur eine „exotische Idee“ teilt, wie so ein Leben tatsächlich aussehen könnte.

Popsongs nehmen nun einmal eine wichtige Funktion beim Entstehen und Verfestigen von Ideen ein. Als Teil der Popkultur teilen sie eine bestimmte Bildungsfunktion, die, da sie nicht autoritär, präskriptiv und normativ ist, auf „leichtere“ Art veranschaulicht, (Differenz-)Gemeinschaften stiftet, Kommunikation und Interaktion entstehen und eben auch Ideen oder auch Ideologien zirkulieren lässt (Kleiner 2017: 250f). Daraus ergibt sich folglich auch eine denkbare mobilisierende Wirkung. Mein analytisches Ziel im Fall von Gabalier wird es nun nicht sein, ihm auf „entlarvende“ Weise eine „ideologische Doktrin“ nachweisen zu wollen. Vielmehr werde ich aufzuzeigen versuchen, welche „Ideen“ er in den Köpfen seiner Zuhörerschaft zu erwecken vermag. Hierbei stimme ich dem bedeutenden Anthropologen Eric Wolf zu, der auf eine grundlegende Unterscheidung zwischen Ideen und Ideologien hingewiesen hat, aber für erstere eingeräumt hat: *Ideas are about something – and they do something for people* (Wolf 1999: 3-4). Es muss davon ausgegangen werden, dass Gabaliers Kulturbeitrag nicht als reines Kunstwerk rezipiert wird, sondern dass seine Kunst und seine Person immer in alltägliche Zusammenhänge umgedeutet werden und dadurch auch meinungsbildend wirken. Dabei mögen bestimmte kodierte „Weltanschauungen“ im Sinn einer Ideologie adressiert werden. Was aber allemal bleibt, sind „Ideen“ in den Köpfen der Zuhörer.

Die Rolle der Prominenten

Um zu ergründen, wofür die „Idee“ von Andreas Gabalier steht, muss man sich unter anderem auch damit beschäftigen, welchen symbolischen Stellenwert prominente Künstler (bzw. *Superstars*) generell in unserer Gesellschaft einnehmen (können). Dabei beziehe ich mich auf unter-

schiedliche Ausprägungen von „Versessenheiten“ oder individuelle „Identifikationen“ mit Promis, die sich auf einzelne Lebensmodelle bedeutsam auswirken können, aber auch auf die nebensächliche Registrierung von ihnen im öffentlichen Diskurs. Zuerst will ich davon Abstand nehmen, ein auf „Promi-Kult“ ausgelegtes Verhalten zu pathologisieren oder dieses gar als miserabel, einsam oder kulturell bedauerlich darzustellen (Marwick 2016: 338). Promis sind einfach zu omnipräsent im Fernsehprogramm, Zeitschriften, aber noch viel mehr in den Sozialen Medien, um eine gewisse intime Relation mit ihnen als in irgendeiner Weise „deviant“ darzustellen. Besonders herablassende Kommentare müssen sich sehr oft Fans von Schlagerstars oder volkstümlicher Musik anhören, wo es dann heißt, dass ihre Leidenschaft und ihre Idole anspruchslos, antiintellektuell und unreflektiert konservativ sind. Aufgrund dieser Annahmen werden sie gerne mit konservativen oder rechten Politiken oder Parteien in Verbindung gebracht (eine vergleichbare suspekte Haltung hat Gertraud Seiser im Zusammenhang mit Landwirten in der EU ausgemacht). Solche argumentativen Abkürzungen möchte ich in meiner Analyse vermeiden.

Sich mit dem „Prominenten-Status“ Andreas Gabaliers auf mehreren Ebenen zu beschäftigen, ist dennoch ohne Frage erforderlich, denn auch für ihn gilt: *„To be seen in public means that you matter, have import and that you actually exist* […].“ So hat Sean Redmond das Promi-Schicksal formuliert und darauf aufbauend hingedeutet, dass für diese Individuen keine klar festzumachende „private Identität“ in der Öffentlichkeit mehr stattfinden kann (2016b: 79). Als eine Folge dieser Lebensumstände können diesen prominenten Menschen ein gesteigertes „Kapitalvolumen“ im Bourdieu’schen Sinn attestiert werden. Superstars wie Gabalier verkörpern eine Fülle an kulturellem und symbolischem Kapital, auf welchen ihr ökonomisches Kapital fußt (Marshall 2016: 157). Ein weiterer und für meine Argumentation viel wichtigerer Kapitalbegriff ist der von Van Kriekan eingeführte Terminus des *„attention capital“* (Rojek 2016: 355). Diese „fünfte“ Kapitalart verweist auf den gesteigerten sozialen Einfluss, der vom Prominenten-Status ausgeht (ebd.), und steht in vielen Fällen in Verbindung zum Konzept der charismatischen Persönlichkeit (bzw. Herrschaft) von Max Weber. Bei Andreas Gabalier kann darüber hinaus von „erlangter Berühmtheit“ gesprochen werden. Es ist davon auszugehen, dass die Wahrnehmung des raketenartigen Aufstiegs vom Normalbürger („Studenten“) zum über die Landesgrenzen bekannten Musiksuperstars – und der Tatsache, dass er trotzdem nicht „abgehoben“ wirkt – zu einer von seinen Fans wahrgenommenen *Authentizität* geführt hat. Vielmehr scheint authentisch zu sein sogar paradoxerweise eine vorausgesetzte Qualität bei Berühmtheiten zu sein (Muršič 2013: 52). Da ich eine vermittelte (wenn auch subjektive) Authentizität

durchaus zentral für Gabaliers Erfolg und Diskursreichweite sehe, werde ich diesem Umstand an späterer Stelle mehr Platz widmen (siehe Kap. 4.2).

Unumgänglich werden solche Charaktere aufgrund ihres Charismas und ihrer Errungenschaften als „außergewöhnlich und übermenschlich“ (Rojek 2016: 355 übersetzt durch den Verfasser) gesehen. In der Zeit der Moderne (Rojek nennt als erste Vertreter von diesem Menschenschlag Richard Wagner und Charles Dickens) kommen solchen außerordentlichen Individuen besondere soziologische Rollen zu. Andreas Reckwitz postulierte in dieser Hinsicht: "Der Star bleibt freilich in der organisierten Moderne eine exklusive, nichtimitierbare Figur, die sich gegen eine umstandslose Übersetzung in die Realität der nivellierten Mittelstandsgesellschaft sperrt“ (2017: 102). Weil Stars wie Gabalier aus der Realität der „normalen Bürger“ fallen und ihnen besonders viel symbolisches, kulturelles, ökonomisches und *aufmerksamkeitserregendes* Kapital zugutekommt, werden von verschiedenen Seiten Konflikte und Probleme auf diese Figuren projiziert, welche zwar reale Einflüsse auf die Lebenswelten der „Mittelstandgesellschaft“ zeigen, aber eben von dieser nicht wirklich selbst ausgetragen werden können. Im Fall von Andreas Gabalier können dazu die Verteidigung von bestimmten Werten, Traditionen, patriotischen Gefühlen – aber auch genauso hedonistische Ausgelassenheit und alltagskultureller Eskapismus gezählt werden. Letztere lassen sich mit Konzertbesuchen und dem Hören seiner Tonträger kurzzeitig erfüllen. Die ersteren Ziele können nur erreicht werden, wenn die Ansichten und der (kaum) imitierbare „Habitus“ des Stars in die gesellschaftliche Struktur mit Nachwirkung Einzug findet. In diesen Auswirkungen sehe ich eine bedeutende Parallele zwischen den Effekten des Musikhörens im Sinne Halls und einer emotionalen Auseinandersetzung mit Prominenten.

Edgework und Frontierism

Abseits der affektiven Erscheinungen und Identitätskonstruktion können Prominente wichtige Referenzpunkte darstellen, wenn es darum geht, politische Kritik oder soziale Problematiken anzusprechen. Für jede „Sünde“ – von Fettleibigkeit, Alkoholmissbrauch, Nepotismus, Sexismus bis Rassismus – lässt sich mindestens eine prominente Figur finden, die immer wieder im Diskurs herbeigezogen wird, um damit den eigenen moralischen Standpunkt kundzutun. Neben dieser eher passiven Rolle im Diskurs möchte ich aber auch auf die aktivere Funktion, die manchen Promis und Stars zukommt, hinweisen. Dabei ist die Rede von *„edgework“* und *„frontierism“*. *Edgework* (hier nicht in einem sozialpsycholgischen Sinn von risikohaften Verhalten zu verstehen) liegt, kurz gesagt, beim Prominenten dann vor, wenn dieser seine Rolle ausnutzt,

um bestimmte gesellschaftlich verankerte Grenzen und Regelungen auszutesten (vgl. Rojek 2016: 356f). Die Gesellschaft erlaubt dabei dem Prominenten aufgrund seiner Leistungen, seiner Persönlichkeit und seines *attention capital* oft ein Verhalten, was erstens bei normalen Bürgern als deviant oder „aufmüpfig“ beschrieben werden würde, und zweitens, diesen gar nicht in dieser Art und mit dieser Öffentlichkeitswirksamkeit möglich wäre (vgl. ebd.). Für Gabalier lassen sich hierfür vermutlich dutzende Beispiele finden. Ich will auch kurz ein Ereignis exemplarisch vorstellen: Im Mai 2017 hatte Andreas Gabalier als Reaktion auf den (umstrittenen) „Kopftuch-Saga“ des österreichischen Bundespräsidenten Van der Bellen, der sich nach einem Interview aufgrund einer hypothetisch-ironischen Formulierung ("Und wenn das so weitergeht bei dieser tatsächlich um sich greifenden Islamophobie, wird noch der Tag kommen, wo wir alle Frauen bitten müssen, ein Kopftuch zu tragen. Alle, als Solidarität gegenüber jenen, die es aus religiösen Gründen tun." in derstandard.at 2017) Kritik für sein (eigentlich unmissverständlich) anti-islamophobes Statement gefallen lassen musste, ein Bild auf Facebook gepostet. Darauf sieht man den „Volks-Rock’n’Roller“ mit einem rot-weiß-karierten Tuch am Kopf, einem Schnaps in der Hand, vor ihm ein Schweinsbraten und hinter ihm der Herrgottswinkel. Die Botschaft scheint klar, wird im Begleittext auf ironische Weise noch einmal verdeutlicht: „Dear Mr. President ! Nachdem für Sie ‚der Tag in unserem Land noch kommen wird, an dem wir ALLE Frauen bitten werden müssen ein Kopftuch zu tragen, aus Solidarität anderen Kulturen gegenüber denen es die ‚Religion vorschreibt‘, habe ich mir heute schon einmal eines aus Solidarität unseren Frauen gegenüber aufgesetzt!“ […]“ (Facebook 2017). Die Wirkung der absichtlichen Falschdarstellung eines Statements eines Staatsoberhauptes und der damit einhergehenden Austestung des politisch Möglichen war gelungen.

Bis heute hat dieser Post eine Zahl von fast 100.000 Reaktionen und über 10.000 Kommentare erreicht und wurde von mehreren online- und Print-Medien aufgegriffen. Rojek sieht die zwei beabsichtigen Ziele von solchen *Edgework*-Kampagnen in einer Produktion einer (negativen) sozialen Reaktion (hier könnte die Reaktion tatsächlich als islamophob, aber zumindest als Kritik an einem Politiker in einem hohen Amt beschrieben werden) und in einem Herbeiführen von *Selbstgenuss*. Gabalier kann, wie er immer wieder beweist, als ein Meister in dieser Disziplin gesehen werden. Der weitreichendere Effekt kann mit dem Begriff *„frontierism“* bezeichnet werden und meint die Rolle, die Promis bei der Verschiebung der Grenzen von Konventionen und Erwartungen des Vertretbaren spielen. Andreas Gabalier nimmt in Bezug auf nationale, gesellschaftliche und politische Themen eine fast mit niemanden vergleichbare Vorreiterrolle (jedenfalls als Mainstream-Musiker im deutschsprachigen Raum) – mit einer frivolen Selbstverständlichkeit – ein. Von einigen Seiten der Öffentlichkeit erfährt er daher die selbe

Diskreditierung wie rechtspopulistische Politiker, für die ein solches Verhalten typisch ist. Ein Umstand, der näher betrachtet werden muss.

National und doch kosmopolitisch

Eine potentielle Verbindung zwischen Gabaliers Botschaften, seiner Musik und einer bestimmten Art von Nationalismus bzw. Kulturchauvinismus hört man von seinen Kritikern regelmäßig. Im letzten Kapitel meiner Arbeit beschäftige ich mich mit dieser Konstellation ausführlicher. Dabei werde ich versuchen mit dem Terminus Nationalismus oder nationalistisch möglichst differenziert umzugehen und stütze mich hier vor allem auf aktuelle Konzepte aus den Sozialwissenschaften. Diese fand ich bei Anthropologen wie Banks, Gingrich oder Appadurai. Genauso haben sich auch Musikwissenschaftler mit nationalistischen Implikationen in der Musik ausführlich beschäftigt. Nennenswert ist die Studie des US-amerikanischen Musikethnologen Philip V. Bohlman mit dem Titel *„Music, Nationalism, and the Making of the New Europe"* (2011). In diesem grundlegenden Werk schreibt dieser über die Verbindung von Musik und Nationalismus: „*Nationalism no longer enters music only from the top, that is, from state institutions and ideologies, but may build its path into music from just about any angle, as long as there are musicians and audiences willing to mobilize cultural movement from those angles"* (Bohlmann 2011: 6). Dieser „Bruch" oder diese steigende Bedeutungslosigkeit einer nationalistischen „Hochkultur" führt dazu, dass ein Blick auf zeitgenössische Popstars in vielerlei Hinsicht aufschlussreicher erscheint, als eine Interpretation „mystisch-historischer" und gekünstelt nationalkonnotierter Volksmusiken oder von hochkulturellen Eliten wie Händel und Mozart. Die neue nationalistische Musikkultur ist nicht mehr „hoch", „offiziell" oder im eigentlichen Sinn „traditionell" (vgl. Feischmidt/Pulay 2017: 1). Sie ist „popkulturell". Eine meiner Schlussfolgerung wird darauf hinauslaufen, dass diese Musik auch gar nicht mehr unbedingt *national* sein muss. Immerhin feiert der Steirer Andreas Gabalier seine größten Erfolge in Deutschland. D. h. aber nicht, dass Gabalier im deutschen Kontext mit weniger nationalistischen Kodes agiert als in Österreich. Gabalier steht eben nicht für einen „verstaubten" Nationalismus, sondern er nimmt durchaus etwas an, was man als „banalen Kosmopolitismus" (Banerjee 2006: 281 übersetzt durch den Verfasser) bezeichnen könnte, der immer eher praktischer als ideologischer Natur ist (Hesmondhalgh 2013: 154).

(Populär-)Kulturell bedient sich Gabalier bei unterschiedlichsten Ressourcen, Kontakten und Stileinflüssen, die er für seine Musik und seine Karriere als brauchbar erkennt – ohne allzu viele Gedanken an Nationalkunst und „pure Traditionen" zu verschwenden (siehe Kap. 3.1). Dieses

Vorgehen, das typisch für viele Aspekte der Spätmoderne ist, kann als *„aesthetic cosmopolitanism"* (ebd.) umschrieben werden. Gleichzeitig scheint er immer wieder mit seinen Texten und Statements auf nationalistische und patriotische Sentimentalitäten von Seiten seiner Zuhörer abzuzielen. Die Sprache ist dafür ein zentrales Mittel. Ein wie von Reckwitz postulierter „Kulturessenzialismus" (2017) würde somit, wenn man auf der Ebene des (pop)kulturellen Angebots argumentiert, im Fall von Andreas Gabalier etwas zu kurz greifen. Dazu liegt eine zu starke kosmopolitische Komponente (und keine „Sperrung" gegen diese) vor. Nationalkonnotierte Pop- bzw. Rockmusik zielt nie auf essentialistische oder puristische Stilimplementierungen ab, sondern zeugt in den aller meisten Fällen – und so eben auch bei Gabalier – von einer großen Bereitschaft internationale Kulturelemente zu implementieren (Regev in Hesmondhalgh 2013: 154). Eine kulturessenzialistische Färbung nach Reckwitz findet sich in Gabaliers Musik höchstens in einer grammatikalischen und kommunikativen Verknappung. Erst in seinen Botschaften abseits der Musik (wie im oben erwähnten Facebook-Post) wirkt der Kommunikationsmodus nachdrücklicher in diese Richtung.

Arjun Appadurai hat in seiner jüngsten Populismus-Theorie zwischen einer *„message from above"* und einer alltäglichen „Vox populi" unterschieden (vgl. Appadurai 2017). Wichtig dabei ist anzuerkennen, dass sich beide Aussagemodi gegenseitig beeinflussen und aufeinander reagieren. Eine Musikikone, die in diesem populistischen Diskurskontext mitwirken möchte, wäre wohl genau dazwischen: Eindeutig zu „cool", um als belehrende Stimme eines politischen Adjutanten auf die Menschen zu wirken – und wegen der Lebensumstände eines Prominenten zu weit weg, um zu den „normalen" Leuten zu zählen. Theoretisch zumindest eine gute Ausgangslage, um politische Einflussnahme zu üben. Ich werde aber nicht primär argumentieren, dass Gabaliers Musik, oder die Musik-Kultur an sich, direkt auf die Politik Einfluss nehmen würde. Doch weil sie Werte und Identitäten beeinflusst und Ideen zirkulieren lässt (siehe oben), die wichtig für das demokratische System und den öffentlichen Diskurs sind, sich aber auch negativ darauf auswirken könnte, kommt ihr eine Rolle zu, auch wenn diese eine eher indirekte ist, die als strukturell bedeutsam gesehen werden muss. Aus diesem Grund werde ich meine Arbeit nahe an der Ebene des musikalisch-populärkulturellen Angebots Andreas Gabaliers beginnen, welches oft unreflektiert und beiläufig auf die Menschen wirkt, und werde nicht die Politik als meinen Ausgangspunkt wählen. Erst später werde ich vermehrt auf Auszüge aus dem Diskurs um Gabalier eingehen, die sich davon aufgrund ihrer Einmaligkeit und Sensationalität deutlich abheben und immer wieder die Grenzen zwischen dem Pop- und dem Populismus-Star verschwinden lassen.

3. Gabalier und seine Musik

I bin Bauersbauern Dirndl du bist Bauersbauern Knecht
Vo deina moderna Musi
werd mir schlecht, werd mir schlecht

- LaBrassBanda (2009)

In diesem Kapitel wird mein autoethnografischer Zugang zum „Kontext“ rund um Andreas Gabalier am deutlichsten zur Geltung kommen (siehe auch 17-19). D. h. die vorliegende Interpretation wird meiner persönlichen Auseinandersetzung mit bestimmten zu beschreibenden Kulturphänomenen folgen (z. B. die „Liedbiographie“ zum Lied *„I sing a Liad für die“* [33-37], den TV-Sendungen „Willkommen bei Carmen Nebel“, oder der Volks-Rock’n’Roll-Show 2014; aber auch überblicksmäßig das gesamte Repertoire Gabaliers). Wie bereits an vorheriger Stelle vorgestellt, dient diese forscherzentrierte Präsentation dem Ziel, vorhandene Theoriekonzepte zu populärkulturellen Phänomenen sozialwissenschaftlich zu verdeutlichen (es könnten dabei auch andere Ziele adressiert werden – *interpretive-humanistic, critical,* und *creative-artistic*; siehe Adams/Manning 2015: 191ff). Die eigene Reflexion steht dabei immer neben den Beobachtungen anderer Konsumenten von populärkulturellen Phänomenen (im Sinn von „*Connecting the Personal to the Popular“* [ebd.: 194]), unterscheidet sich aber durch eine wissenschaftliche Argumentation und einer theoretisierenden Komponente doch deutlich davon. Etwa fußen meine Ausführungen über „Musikszenen“ (41-43) oder den internationalen Musikmarkt (43-49) zwar teilweise auf meinen Erfahrungen mit (lokalen und regionalen) Musikern und meiner Einschätzung über die Popindustrie, sind aber (wo notwendig) mit (sozial)wissenschaftlichen Quellen belegt.

Hinter meinen Argumentationen steht auch die bereits erwähnte *„Mind-Map“*, die nach meinen empirischen Erfassungen in „teilnehmende“ und „nicht teilnehmende“ Situationen strukturiert ist (siehe Kap. 2). Somit ergibt sich ein tendenziell selbstzentrierter Erhebungsmodus, gepaart mit breiter Recherche und theoretischem Input. Diese Art der ethnografischen Arbeit zeugt in aller Deutlichkeit davon, dass die persönliche Erfahrung nicht leichtfallend und endgültig vom sozialen und relationalen Kontext getrennt werden kann (Adams/Manning 2015: 190). Meiner Ansicht macht dieser methodische Zugang dennoch nur bei populärkulturellen bzw. medialen Untersuchungsgegenständen Sinn und verwehrt sich einer Implantation in viele andere ethnografische Kontexte. Mit einer wissenschaftlichen „Reflexivität“ jedenfalls – und argumentati-

ver „Fairness“ – kann diesem Ansatz in diesem Zusammenhang für akademische Ziele prinzipiell gewinnbringend nachgegangen werden (vgl. ebd.). Bei alldem geht es sicherlich nicht darum, mich als „Experten“ in den Vordergrund zu drängen. Es geht vielmehr darum, das „Selbst“ in der Art anzuerkennen, wie es der medien- und kulturwissenschaftliche Experte John Fiske formuliert hat:

> *My first investigation, then, was of myself, not as an individual, but as a site and as an instance of reading, as an agent of culture in process—not because the reading I produced was in any way socially representative of, or extrapolable to, others, but because the process by which I produced it was a structured instance of culture in practice.* (Fiske 1990: 89)

Volks-Was?

Andreas Gabalier auf einen musikalischen Nenner zu bringen, ist nur sehr schwer möglich. Da gibt es zum einen volkstümliche Einflüsse, oder zumindest Assoziationen zum volkstümlichen Schlager, mit dessen Federn sich der steirische Musiker seit den Anfängen seiner Karriere gerne schmückt. Dass davon im klassisch-volksmusikalischen Verständnis in seinen Tonaufnahmen oft nur sehr wenig zu hören ist, legten die Musikwissenschaftler Eva Maria Hois und Michael Weber in ihrer Analyse im Jahr 2015 dar. Ihr Urteil lautete, dass auf den ersten drei Alben jeweils circa die Hälfte der Lieder der volkstümlichen Musik bzw. dem volkstümlichen Schlager teilweise zuzuordnen seien. Auf den darauf folgenden Alben *Home Sweet Home* und *Mountain Man* werden volkstümliche Klänge von modernen Pop- und Rock-Sounds sogar noch mehr in eine Minderheitenrolle gedrängt. Auf dem Album *Mountain Man* aus dem Jahr 2015 sind nur mehr bei zwei oder höchstens drei Liedern Einflüsse aus dem Genre des volkstümlichen Schlagers zu erkennen: „[…] die stilistischen Einflüsse und Übernahmen aus dem Kernbereich der internationalen populären Musik sind deutlich ausgeprägter und vielfältiger“ (Hois/Weber 2015: 4). Ein anderer Trend in seiner Diskographie wird alleine beim Betrachten der Albumtitel offengelegt: Es wird immer englischsprachiger.

Neben den englischen Albumnamen werden in den Liedtexten großzügig englische Wörter und Phrasen gestreut. So himmelt er in einem im Country-Stil gehaltenen Song auf *Home Sweet Home* eine Frau mit der Phrase *„You’re Just Bein‘ You“* an, während das nächste Album gleich mit *„We salute You“* eröffnet wird. Am neusten Album *Vergiss mein nicht* (2018) trifft man auf eine überaus bunte Mischung aus unterschiedlichen Stilen und Sprachen. Mit dem Lied *„Des gibt’s jo net“* versucht er sein Glück mit rhythmischem Rap und bei *„Das Pinkerl“* bedient er sich am alten Wiener Lied. Dies stellt eine weitere zweifelhaft transportierte Variation der deutschen Sprache in seinem Repertoire dar. Andreas Gabalier zählt nun sicherlich nicht zu

der Art Künstler mit Ambitionen, möglichst kohärente Konzeptalben zu erschaffen, aber dennoch muss man sich fragen, wie sich ein Künstler eine solche Inkonsistenz in Sprache und Stil leisten kann. Allerdings scheint dieser Umstand ein Teil seines Geheimnisses für den überwältigenden Erfolg zu sein.

In diesem Kapitel werde ich dennoch versuchen, einen „roten Faden“ in Gabaliers Musik auszumachen. Auch wenn scheinbar seine Diskographie ein akzentreiches, aber sicherlich nicht beliebiges musikalisches Potpourri darstellt, muss es einige Merkmale geben, die Andreas Gabalier als Gesamtkunstwerk ausmachen. Meine Suche wird sich nicht auf die Musik beschränken, sondern ich werde ebenso ein größeres Augenmerk auf die visuellen Aspekte werfen (Videos, Performance, Aussehen, etc.; das eine oder andere Albumcover wird im Laufe der Arbeit noch analysiert werden). Dabei versuche ich möglichst viel von der „semiotischen Dichte“ (darunter ist die potentielle Summe aller simultan auftretenden Zeichen gemeint; Turino 2008: 108), die Andreas Gabalier erschafft, zu beleuchten. Hierbei geht es mir darum, beide Seiten des „sinnstiftenden Diskurses“ (vgl. Hall 2019: 260) – dem Kodieren und Dekodieren –, die ich im letzten Kapitel vorgestellt habe, abzubilden. In diesem Zug wird sich unweigerlich zeigen, dass hinter der wahrnehmbaren Hybridität der Figur Gabalier nicht nur gelebte künstlerische Freiheit steht, sondern auch die Überlegung, mehrere Publika gleichzeitig zu bespielen.

Bevor ich meine Analyse beginne, will ich noch eines vorwegnehmen: Volks-Rock’n’Roll ist kein kategorisierter Musikstil und wird es so schnell auch nicht werden. Musikalische Genres sind im Normalfall quasi-organisch gewachsene Stilrichtungen (etwa Folk, Jazz, R&B, Rock, etc.) oder aber Abspaltungen und Fusionierungen davon. Oft beruhen diese Begriffe meist auf Fremdbezeichnungen von Fans und Kritikern (z. B. *Krautrock*) und stammen ursprünglich nicht von den Künstlern selbst. Damit ein Genrebegriff schlussendlich Einzug in den breiteren Sprachgebrauch hält, muss er im Normalfall von großen Plattenfirmen aufgegriffen werden, um in Folge vermarktungstechnische Vorteile mit sich zu bringen. Ist der so konservativ eingestufte Andreas Gabalier hier nun also auf das „postmoderne“ Gaspedal gestiegen, als er sich mit dem dritten Album selbst als „Volks-Rock’n’Roller“ bezeichnet hatte, in der Manier des kleinen Ich-bin-ichs? Nun, nicht wirklich. Volks-Rock’n’Roll ist zwar kein allgemein anerkanntes Genre, jedoch steckt dahinter eine eingetragene Marke (Weber 2018: 6) und bringt als solche durchaus vermarktungstechnische Vorteile mit sich (für Merchandise, etc.). Der von Gabalier ausgerufene Volks-Rock’n’Roll untersteht somit eben aber nicht der Art von „Regeln“ (vgl. Frith 1996: 91), die Musiker einzelner Genres im Normalfall hinsichtlich ihrer Musikproduktion, aber auch hinsichtlich ihres Verhaltens zu befolgen bevorzugen (ich würde hier eher

von Konventionen sprechen), um die Vorteile einer Genrezugehörigkeit, etwa die Hervorrufung von Assoziationen zu bereits bekannten Vertretern anhand visueller und musikalischer Merkmale, um neue Hörer zu lukrieren, auszukosten. Gabaliers Volks-Rock'n'Roll ist aber nicht nur von rein nomineller Natur – und eigentlich macht er „ja eh" Schlager, Pop oder sonst etwas – nein, es ist eben eine Mischung. Seine Musik muss daher genauer betrachtet werden, um in Folge einige spezielle Charakteristika herauszustreichen. Da die Musik Gabaliers aber auch nichts genuin Neues ist, sondern eben höchstens eine neuartige Mischung, werde ich im zweiten Teil dieses Kapitels mein Augenmerk darauf legen, wie Gabalier seine Zugehörigkeit zu einigen Musiklandschaften aufrechterhält: Vor allem zur Schlagerwelt und zum internationalen Pop- und Rockgeschäft. Auch wenn man seinen eigenen Musikstil ausruft, kann kein Musiker eine Insel sein.

3.1 I sing a Liad für di – und für di, und für di: Charakteristika in Musik, Visualisierung und Performance

Wie diese Überschrift vermuten lässt, werde ich meine Analyse mit einem der bekanntesten Lieder aus Gabaliers Repertoire beginnen: *„I sing a Liad für di"*. Diese Eigenkomposition soll hier nicht unbedingt stellvertretend als programmatisches Stück für Gabaliers Musikstil stehen, sondern es soll eine stetige Entwicklung nachgezeichnet werden, von den ersten Alben bis heute. Dazu werde ich diesem Lied in der Art einer „Liedbiographie" (Mendivil 2008: 109) folgen. Diese Single-Auskopplung aus dem Album *Herzwerk* (Gabalier 2010) war mit ausuferndem Erfolg gesegnet: Mit 132 Wochen führt sie die „Ewige Bestenliste" der Singles in Österreich mit einem mehr als deutlichen Vorsprung an (austriancharts.at 2019). Auf Youtube erfreut sich das Lied über ungefähr 40 Millionen Views und reiht sich hier knapp hinter dem sentimentalen *„Amoi seg' ma" uns wieder* und dem Party-Hit *„Hulapalu"* (ca. 140 Millionen Views) ein. Alleine aufgrund solcher Meilensteine kann Andreas Gabalier nach Meinung einiger Musikkenner und -wissenschaftler als einer, wenn nicht sogar als der kommerziell erfolgreichste Musiker aus Österreich in den letzten Jahren, aber auch darüber hinaus, gesehen werden (Reitsamer 2017, Weber 2018).

Der Newcomer

Der Erfolg, vor allem über die Ländergrenze hinweg, kam jedoch überraschend bzw. war so nicht unbedingt geplant. 2011 spielte der Newcomer, der zwar in Österreich mit seinen ersten zwei Alben schon Charterfolge verbuchen konnte, bei Carmen Nebel in Klagenfurt auf. Im

Anschluss an die auf verschiedenen Sendern übertragene TV-Show wurde von einem Tag auf den anderen klar, dass über die Landesgrenzen ebenso Fans massenweise zu lukrieren waren. Zu diesem Zeitpunkt stand eine Veröffentlichung der Single für den deutschen Markt noch gar nicht im Raum. Doch da die deutschen Zuseher während und nach der Carmen-Nebel-Show, die am 2. April stattfand und eine Einschaltquote von insgesamt ca. 6 Millionen Zusehern erreichte, zu Tausenden die Option des digitalen Downloads nutzten, wurde dem bald nachgegangen. Alleine aufgrund der digitalen Käufe stieg die Single *„I sing a Liad für di“* noch am 15. April 2011 auf Platz 65 der wöchentlichen deutschen Musikcharts ein und blieb dort seither insgesamt 88 Wochen lang (offiziellecharts.de 2019). Somit war klar, dass Gabaliers Ziel sein musste, den gesamten deutschsprachigen Raum zu erobern.

Dass es im Grunde unumgänglich für einen österreichischen Pop-Musiker ist, in Deutschland Erfolge zu feiern, um eine wirklich profitable und langlebige Karriere aufzubauen, zeigte schon Larkey, der diese Dynamik bereits bei der ersten Austropop-Generation nachzeichnete (vgl. 1993: 11). Erfolg zu begründen ist schwierig, aber es gibt einige Ursachen dafür, die man beschreiben kann, um diesen etwas nachvollziehbarer zu machen. Dieses „österreichische Naturwunder“, wie Carmen Nebel ihn anmoderiert hatte, setzte damals erst seit relativ kurzer Zeit auf seinen Alpen-Elvis-Look, mit hochgeföhnter Dolle und Lederhose. Ein Look, der sofort Aufsehen erregte. Dass dieser Stil bei den Schlagerhörern so ankommen sollte, war nur teilweise zu erwarten (ich werde im nächsten Teil auf die Ambivalenz der Schlagerwelt näher eingehen). Die Komposition selbst, die dank Vollplayback quasi eins zu eins von der CD auf die Bühne und in die Wohnzimmer transportiert wurde, war dagegen im Grunde eine typische Schlagerkomposition. Ausschlaggebend waren dafür wohl hauptsächlich die lateinamerikanischen bzw. karibischen Rhythmen, die bereits seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts große Verbreitung im deutschen Schlager gefunden haben (Weber 2018: 96). Einen wirklich volkstümlichen Touch gab es im Grunde nur durch ein Harmonikaspiel und zwei Bläser. Und natürlich den im steirischen Dialekt vorgetragenen Text. Hier der Refrain:

> I sing a liad für di
> Und daun frogst du mi
> Mogst mid mir daunzn gehen
> I glaub i steh auf di
>
> I sing a liad für die
> Und kaun di sterndal seng

I hob mi verknoid in di

(Gabalier 2010, Nr. 10, Refrain)

Inwieweit es sich hier um eine originalgetreue Auslegung des steirischen Dialekts handelt, ist nicht so eindeutig zu bewerten und geht auch sicherlich nicht aus dieser Transkription hervor. Nach Hois und Weber handelt es sich im Fall von Gabalier jedenfalls bereits bei den frühen Texten eher um eine weiter in Österreich verbreitete Umgangssprache mit dialektalen Einsprengseln, als um einen Dialekt, der eindeutig der steirischen Region zuzuordnen wäre (Hois/Weber 2015: 13). Dieser Umstand führt aber wahrscheinlich bei der Wahrnehmung des Publikums zu keinem Bruch in der Auffassung, dass dieser Dialekt seit Anbeginn ein integraler Teil des als explizit „steirisch" bezeichneten und so auftretenden Künstlers Andreas Gabalier ist und somit steirisch sein muss. Diese Dialektvariation dürfte dem deutschen Publikum auch schon vorher nicht völlig unbekannt gewesen sein. Schon in den 1980er Jahren hatte die Musikgruppe S.T.S. mit Liedern, wie *„Irgendwann bleib i dann dort"* und *„Fürstenfeld"* größere Erfolge gefeiert. Mit Rückendeckung durch den Welthit *„Live is Life"* (auf Englisch) der ebenfalls steirischen Band *Opus* konnte sich in dieser Zeit Graz sogar als fast gleichwertige Pop-Hauptstadt neben Wien profilieren und lieferte über Jahrzehnte hinweg erfolgreich Hits ab.

Larkey meint, dass Bands im deutschsprachigen Raum oft auf *„non-standard dialects in lyrics"* (2003: 133) zurückgreifen, um ein Gefühl einer regionalen (innerhalb der Länder) oder aber auch nationalen (meist in Abgrenzung zu Deutschland) Identität zu schaffen (ebd.). Diese politischen Implikationen, die im Fall des allseits bekannten *„Fürstenfeld"* unverkennbar vorhanden sind (es geht im Grunde darum, dass die Musiker aus der steirischen Provinz gerne auf das „große Wien" verzichten würden, dies aber aufgrund der allgegenwärtigen kulturellen und ökonomischen Dominanz der Hauptstadt nur schwer möglich ist), fehlen bei Gabaliers Hit völlig. Gabaliers Bedürfnis, im Dialekt zu singen, kommt eben nicht daher, um ein subversiv-politisches Statement abzugeben, sondern um gelebte und möglichst authentisch wirkende „Heimatverbundenheit" zu zeigen – was selbstverständlich nicht völlig frei von kulturpolitischen Implikationen ist (auf den Zusammenhang zwischen Authentizität und kulturalistischen Implikationen wird etwa bei Muršič hingewiesen). Auf diesen Punkt werde ich später genauer eingehen. Für den Moment soll für meine Argumentation die Erkenntnis reichen, dass diese scheinbar „natürliche" Heimatliebe eben auch beim deutschen Schlager-Publikum auf Anhieb Funken geschlagen hat. Dass Heimat als Sehnsuchtsort schon lange ein Teil der Schlagerwelt ist, zeigte Mendivil in seinem 2008 erschienen Buch *„*Ein musikalisches Stück Heimat*"* überaus detailliert.

Auch im einige Zeit später erschienenen offiziellen Musikvideo zum Lied zeigt sich hierzu eine unmissverständliche Parallele. Leser, die den Clip nicht kennen, würden jetzt vielleicht denken, dass Gabalier sich dafür auf einer steirischen Alm in Szene setzen ließ. Dem ist aber nicht so, denn das Video spielt in einer ausschließlich urbanen Landschaft (vermutlich Hamburg und andere städtisch anmutende Lokalitäten). Ebenso spielt das Musikvideo zu *„Fürstenfeld“* im urbanen Raum, genauer gesagt in Wien rund um den ersten Bezirk. Im Falle des S.T.S.-Klassikers wird aber gar nicht versucht, darüber hinwegzutäuschen, dass die Bandmitglieder lieber irgendwo anders wären und nur nach Wien gekommen sind, um als „Straßenmusiker“ zumindest irgendeinen kommerziellen Gewinn zu lukrieren. In diesem Szenenbild steckt viel Ironie, trotzdem findet sich darin auch eine klare kulturpolitische Stellungnahme, die die Hegemonie der Hauptstadt anprangert. Das S.T.S.-Video endet damit, dass sie, nachdem sie ein paar Schilling eingespielt haben, froh darüber sind, wieder im Zug Richtung Heimat zu sitzen. Gabalier geht in seinem Video jedoch ganz anders vor: Zwar scheint er (in seiner „Rolle“) ebenfalls nicht in seiner vertrauten Heimat unterwegs zu sein, trotzdem zeigt er in der „ungewohnten Umgebung“ keine Scheu. Es macht den Eindruck, dass er Selbstvertrauen und Sicherheit unter anderem aus seinen mitgebrachten Utensilien schöpft. Dazu zählen seine steirische Tracht, ein Taschenfeitl und ein rot-weiß kariertes Schnäuztuch, welches er zum Apfelessen heranzieht. Seine Steirische Harmonika befindet sich ständig in Griffweite oder er hat sie umgehängt. Ohne Angst und Bedenken tanzt und spielt er in dieser Montur völlig alleingelassen durch den dunklen Untergrund der Stadt und jagt dabei dem im Lied besungenen „*Engerl*“ – ebenfalls in einer Tracht – nach, welches er aber schlussendlich nie wirklich einholt. Der Mut verlässt ihn trotzdem nie und eine positive und unbekümmerte Stimmung zieht sich von Anfang bis zum Ende durch, welche zum Schluss hin lyrisch ihren unzweifelhaften Ausdruck in der Textzeile *„Ah uh lalala a so a schena tog“* findet.

Was hier suggeriert werden will, ist, so meine Einschätzung, dass er eben keine Angst vor der fremden Stadt und dem modernen Trubel haben muss, weil er eben weiß, woher er kommt und wer er ist. Ausgedrückt wird dies zum Teil über seine Lederhose und die Steirische Harmonika. Die Musiker von S.T.S. können aufgrund ihres Aussehens im Gegensatz keiner Region eindeutig zugeordnet werden und wirken im Grunde, wie die anderen „Verlorenen“ in der anonymen Großstadt, die, wie die meisten eben, ursprünglich auch von einem anderen Ort abstammen. Dass die Lederhose nicht auf eine Region zu reduzieren ist – und die steirische Harmonika nicht unbedingt viel mit der Steiermark an sich zu tun hat und „steirisch“ im Fall des Instruments vielmehr rein als Synonym für „bodenständig“ oder „ländlich“ steht (Gmachl o. J.: 38), spielt dabei keine Rolle. Auch, dass Gabalier selbst in Graz aufgewachsen ist (er bezeichnet sich auch

ohne Schwindel als „Stadtkind“; siehe Interview mit AlpenwelleTV auf Youtube 2017a) und für seine professionelle Arbeit viel Zeit in Berlin verbringt, tut der vermittelten Verbundenheit zum ursprünglich „Steirischen“, „wie man es noch am Land findet“, keinen Abbruch. Denn genau, weil er sich im Mittelpunkt der modernen und oft einsamen urbanen Welt zeigt und ihr ohne Furcht entgegentritt, erreicht seine Inszenierung von Heimatverbundenheit ein neues Level bei seinen Zusehern: Wie das *„Engerl“* in der Tracht, ist die Heimat ein Leuchtfeuer, das einen nicht alleine lässt und bis in die befremdlichsten Orte begleitet – sofern man sie (die Idee davon) annimmt. Dass das augenscheinlich einen wichtigen Teil des Erfolgsrezepts ausmacht, bewies Gabalier auch, als er in ähnlicher Manier wie im Musikvideo und mit fast naiver Unbekümmertheit bei Carmen Nebel mit kecken Hüftschwüngen – die zu einem seiner Markenzeichen werden sollten – in seiner engen Lederhose herumhüpfte und dabei im Dialekt seiner Heimat sang (siehe Youtube 2011).

Förderlich war sicherlich auch, dass diese Carmen Nebel Show in Österreich aufgezeichnet wurde und somit die allermeisten Gäste im Studio dieses Lied und den Künstler schon kannten (Carmen Nebel sprach auch davon, dass er bereits ein „Megastar“ in Österreich sei) und dementsprechend den Auftritt ihres noch „Geheim-Stars“ zum Höhepunkt des Abends hochleben ließen. Die Zuseher in Deutschland waren bestimmt über diese überschwänglich lustige Stimmung und die doch überraschende Abwechslung erfreut. Laut Carmen Nebel hatte er sich zumindest ein *Da capo* verdient. Gabalier hat und wird dieses Lied, dass so wichtig für seinen Erfolg im In- und Ausland war, auch noch mehrere hunderte Male vor unterschiedlichen Zuhörern und in unterschiedlicher Interpretationen vortragen. Genau dazu will ich nun noch ein paar Worte verlieren, um einen besseren Überblick über die Transformation der Musik Gabaliers zu zeigen.

Neue Sphären

Für sein viertes Album *Home Sweet Home* (2013) nahm er seinen Hit-Song gleich zweimal neu auf. Einmal als sogenannte „Bambi-Version“, die sehr an das Original-Arrangement gehalten ist, aber statt weiterhin auf den „Steirischen Quetschen-Sound“ zu setzten, hört man einen modernen Pop-Beat und eine noch beschwingtere und hellere Bläser-Partitur. Damit entwickelte sich die Nummer noch vielmehr zu einem tanzbaren Party-Song. Grund für diese Neuaufnahme scheint offensichtlich die Verleihung des deutschen Medienpreises „Bambi“ in der Kategorie „Shootingstar“ gewesen zu sein. Die Begründung der Bambi-Jury beruhte darauf, dass der „ös-

terreichische Senkrechtstarter“ bereits über 700.000 Tonträger verkaufen konnte und von manchen Seiten zurecht als „Justin Bieber der Volksmusik“ bezeichnet wird (bambi.de 2012). Eine poppige Neuinterpretation lag somit auf der Hand, um vermehrt beim jugendlichen Publikum zu fischen. Interessanter finde ich aber die zweite Neuinterpretation, die sogenannte *Home Sweet Home* Variante.

Wie große Teile des im Jahr 2013 erschienen Albums (wie auch des nachfolgenden *Mountain Man*) wurde *„I sing a Liad für Di“* in Nashville neuaufgenommen. Und tatsächlich versprüht der Song, bis auf den Gesang, der nur eine Spur rockig-rauchiger wirkt, ein typisches „Nashville-Feeling“: Elektrische Gitarren, ein klimperndes Klavier, ein rockiges Schlagzeug und ein Fiddel-Spiel, welches vielen vor allem aus dem Kontext der US-amerikanischen Folk- und Country-Szene bekannt ist. Hinter diesem musikalischen Wandel steckt nicht nur Gabaliers Leidenschaft zur Country und Rock’n’Roll-Kultur in Amerika, wie er sie etwa in einer kurzen Reportage in einem privaten österreichischen Fernsehsender kundgab (siehe Youtube 2013a), sondern der praktische Hintergedanke einer notwendigen Suche nach einem neuen Sound: Einem *Stadionsound*.

Auf der CD *Home Sweet Home – Live aus der Olympiahalle München* (2014b) kann man sich davon einen ersten Eindruck verschaffen, bzw. sich bestätigen lassen, welchen Sound er und seine Band seither zu verfolgen bevorzugen. Es geht mehr und mehr darum, international ebenbürtigen Stadionrock zu machen. Seither hat Gabalier das Münchner Olympiastadion dreimal gänzlich ausverkauft und für 2019 ist die erste rein auf Stadien ausgelegte Sommertour geplant. Damit spielt er, jedenfalls in diesen Breiten, in einer Liga mit internationalen Star-Bands, wie den *Rolling Stones* oder *U2*. Um in diesen Dimensionen, die eigentlich im deutschsprachigen Raum nicht mehr zu toppen sind, zu überzeugen, reicht eine Vollplayback-Show wie damals bei Carmen Nebel nicht mehr aus. Durch diesen Entwicklungsschritt hin zum überdimensionalen Rock- und Pop-Spektakel änderte sich aber auch das Visuelle bei Gabalier und seiner Band maßgeblich. Mendivil geht davon aus, dass bei Rock- und Popmusik eine Diskrepanz zwischen der vorgetragenen Musik und dem Visuellen viel eher möglich ist als beim Schlager, wo eher eine visuelle Übereinstimmung des Gesungenen mit dem Gezeigten in Fernsehshows, Videoclips und den (quasi) Live-Shows vom Publikum gefordert wird (2008: 127). Beide Seiten dieses Phänomens sind im Fall von Andreas Gabalier leicht nachzuvollziehen; dies führt jedoch automatisch zu einer Doppelgleisigkeit. Mit Hinblick auf die aktuelle Live-Band, wie ich sie in der Wiener Stadthalle gesehen habe, aber auch wie sie vermutlich bei der nächsten großen Tour auftreten wird, wird dies noch etwas klarer werden.

Der FC Bayern unter den Popstars

Seitdem Gabalier in die Liga des internationalen Pop-Geschäfts aufgestiegen ist und die größten Stadien im deutschsprachigen Raum zu füllen vermag, haben sich sowohl er als auch seine gesamte Band an diese Sphären sowohl hinsichtlich ihres Klanges als auch hinsichtlich der Optik verändert. Da das internationale Musikgeschäft mit einer möglichst authentisch dargestellten Heimatverbundenheit, die Gabalier als Teil seiner Marke nicht ablegen kann und will, nicht unbedingt vereinbar ist, bringt dies eine durchaus paradoxe Konstellation mit sich. Es war der deutsche Philosoph Christoph Türcke, der in einem Essay über den Begriff der Heimat in der heutigen Zeit (Türcke 2006) einen Vergleich angeführt hat (jedoch in einem anderen Zusammenhang), der für die folgenden Ausführungen passt, wie die „Faust aufs Auge“: Ein Vergleich zum *FC Bayern München*.

Das verlangt nach einer näheren Ausführung. Hierfür muss man zuerst einmal wissen, welche Musikmatadore Gabalier bei seinen großen Stadionshows um sich schart (natürlich kann die Besetzung von Zeit zu Zeit variieren): Da ist zum einen sein langjähriger Wegbegleiter, Produzent und Arrangeur Mathias Roska, der durch seine Connections als international tätiger Produzent nicht nur die besten Studiomusiker von überall auf der Welt für Gabaliers Alben auftreibt (vgl. andreasgabalier.wordpress.com 2012a), sondern ihn auch fast immer live auf der Gitarre (in den Stadien meist auf der E-Gitarre) begleitet. Da eine Gitarre bekanntlich nicht ausreicht, wird Herrn Roska ein noch versierterer Gitarrenvirtuose gegenübergestellt: Der professionelle Hard Rock- und Metal-Gitarrist Alen Brentini. Der profilierte Musiker aus Kroatien geht, wenn er nicht bei Gabalier auf der Bühne steht, oder als Gastmusiker bei anderen großen Namen mitmischt (andreasgabalier.wordpress.com 2012b), einer durchaus erfolgreichen Solokarriere nach (ebenfalls bei Universal Music unter Vertrag).

In der Stadthalle durfte ich Zeuge werden, wie die beiden Virtuosen ein über sechsminütiges *Guitar Riff Battle* angestimmt haben. Abwechselnd haben sie in einer rivalisierenden Manier altbekannte Riffs – von AC/DC’s *„Thunderstruck“* bis *„Smoke on the Water“* – von sich gegeben. Diese Einlage hat gezeigt, dass auch in kurzer Abwesenheit des Superstars Gabalier alle Zeichen auf *„cock rock“* stehen. Darunter ist in der Musikwissenschaft eine Art von Performance gemeint, die oft eine „explizite, rohe und oft aggressive Darstellung von männlicher Sexualität“ (vgl. Hesmondhalgh 2013: 74) verkörpert.

Das heißt aber nicht, dass Frauen nicht ihren Platz auf der Bühne finden würden. Neben den weiteren männlichen Profimusikern (ein Keyboarder und Multiinstrumentalist, der Schlagzeuger und ein Bassist, plus einem weiteren Gitarristen), gibt es zwei Background-Sängerinnen

und eine Cellistin, die durch ihre Professionalität alle überzeugen können. Stella Jones, die eine der zwei kraftvollen Stimmen hinter Gabalier darstellt, ist etwa eine sehr bekannte Gospel Chor Leiterin aus Wien und sei 2016 die erste österreichische Musikerin, die in die prestigevolle MTV-Unplugged Reihe aufgenommen wurde (donaukultur.com 2016). Für die emotionalsten und musikalisch kontrastreichsten Momente (zum dominierenden *„cock rock“*) beim Konzert sorgte die in Süd-Korea geborene und in Deutschland studierte Cellistin namens Nayon Han, die zuvor bereits mit Größen wie Nena oder Unheilig kollaboriert hatte (discogs.com 2019). Dass es im Hintergrund noch einen erfolgreichen Manager gibt, Klaus Bartel, der auch mit anderen Stars schon enorme Erfolge erreichen konnte (etwa mit Nik P.), aber auch eine hervorragende Crew von Ton- und Bühnentechnikern, muss eigentlich nicht näher erklärt werden. Das sind Standards, die erfüllt werden müssen, um auf diesem Level zu den Besten zu gehören.

Vielleicht ist dem einen oder anderen Leser deutlich geworden, warum ich den Vergleich zu Bayern München so treffend finde: Es ist ein internationales Geschäft – ein internationales Geschäft, das von einem Herd heimatlicher Emotionen lebt, um Türcke zu paraphrasieren (vgl. Türcke 2006: 17). Es werden dort und da die Besten aus der ganzen Welt geholt, um im internationalen Wettbewerb die Erfolge zu summieren. Paradoxerweise ist dieses Spiel in beiden Fällen nur möglich, weil der eigentliche Zulauf der Fans nur dadurch gesichert wird, da auf eine vermeintlich bodenständige, ethnisch und kulturell besondere Gruppe – seien es die besonders kernigen Bayern – oder eben das standhafte und selbstbestimmte, aber ethnisch weitgegriffene „Volk“ in Gabaliers Volks-Rock’n’Roll verwiesen wird. Schlussendlich geht es um internationale Konkurrenzfähigkeit und die Aussicht auf ausverkaufte Stadien.

In Bezug auf den FC Bayern will ich nur noch eines in Erinnerung rufen: Einmal im Jahr zum Oktoberfest müssen sich scheinbar alle Bayern-Stars – egal ob sie James Rodríguez oder Franck Ribéry heißen – in die bayrische Tracht werfen und so tun, als würden sie gerne Weißbier aus zu großen Gläsern trinken. Damit soll den Fans signalisiert werden, dass diese Legionäre „dazugehören“ – dass sie die Kultur leben und spüren. Und das aus freien Stücken. Bei Gabalier geschieht dies hingegen viel dezenter und ungezwungener: Seine kroatischen (der Schlagzeuger stammt ebenso wie Brentini aus Kroatien), schwarzen (Stella Jones) oder südkoreanischen Kollegen und Kolleginnen müssen keine steirische Tracht tragen oder sich sonst irgendwie „traditionell“ angleichen (einige der Bandmitglieder sind nicht einmal der deutschen Sprache mächtig). Das würde dem Geist des zeitgenössischen Rock und Pops auch völlig widersprechen, der vielmehr auf gezeigt Individualität aufbaut. Somit gibt es da eben auf der Bühne den Hard-

Rock-Gitarristen mit langen Haaren und Stirnband, aber auch multiethnische Backgroundsängerinnen in engen Dirndln.

Wie einführend vorweggenommen: Gabaliers VolksRock'n'Roll ist eine Mischung. Eine Mischung aus vielen Dingen. Dass das mein eruiertes Hauptcharakteristikum in meiner bisherigen Analyse darstellt, scheint etwas unbefriedigend zu sein. Es ist aber keine homogene Mischung, sondern eine Mischung mit widersprüchlichen Akzenten und einer durchaus komplexen Grundtextur. Im nächsten Teil werde ich auf einige Aspekte noch genauer eingehen. Etwa auf das heterogene Publikum, das Gabalier anspricht. Denn: Auch dieses ist eine überraschend bunte Mischung.

3.2 Die Hybridität bei Gabalier und seinem Publikum

In diesem Abschnitt werde ich mich mehr den musikalischen Richtungen oder „Landschaften" widmen, die mit Gabalier assoziiert werden. Der Andreas Gabalier Zirkus ist, wie ich vorhin zeigte, beim Stadionrock angekommen. Aber das bedeutet nicht, dass er nicht mehr willkommen bei den großen Schlagershows wäre, dass es zu einer unwiderruflichen Diskreditierung in der Volksmusikszene gekommen wäre, oder aber, dass seine Musik im Tanzclub oder auf der Skihütte als Stimmungsmacher nicht mehr funktionieren würde. Wie kein anderer Künstler agiert er zwischen diesen Welten und multipliziert damit seinen Erfolg mehr und mehr. Ich traue mich zu sagen, dass Gabalier als Künstler in dieser Hinsicht fast unerreicht bleibt – zumindest im deutschsprachigen Raum. Um die Reichweite dieser Entwicklung besser zu veranschaulichen, werde ich näher auf die divergierenden Musikszenen eingehen, vor allem aber auf eine bestimmte: Den deutschen Schlager. Vorher sollte aber geklärt werden, ob es hier überhaupt angebracht ist, von „Szenen" zu sprechen oder ob der subkulturelle Beigeschmack seine Berechtigung in der heutigen Zeit gänzlich verloren hat.

Virtuelle Szenen

Der Begriff der Musikszene ist ein Determinativkompositum. Das bedeutet, das vorgestellte Wort soll das nachgestellte Wort näher beschreiben. Es ist offensichtlich, dass „Szene" hier in einem soziologischen Sinn zu verstehen ist und eine Menschengruppe beschreiben soll. Wir haben es also mit einer Menschengruppe zu tun, die durch Musik, die sie machen oder konsumieren, näher definiert wird oder sich aktiv darüber selbst definiert. Ich will nun nicht argumentieren, dass dieser Begriff gar keine Gültigkeit hat, sondern nur darauf hinweisen, dass er

oft ungenau benutzt oder seine Reichweite in manchen Zusammenhängen überschätzt wird. In Hinblick auf größtenteils lokal aktive Musikszenen, in denen sich Musiker untereinander wirksam *connecten* und gemeinsam Events organisieren, macht der Szene-Begriff sogar sehr viel Sinn. In ethnografischen Arbeiten, wie Shanks Bericht über die lokale Rock-Szene in Austin in den frühen 90-er Jahren (1994), oder auch bei Larkeys Bericht über die Anfänge des deutschsprachigen Pop und Rock in Österreich (1993), werden Szenen beschrieben, die aus einem begrenzten Kontext erwachsen sind, aber wie alle lokalen (und nicht isolationistischen) Organisation immer von äußeren bzw. globalen Einflüssen beeinflusst waren. Sie wiesen dennoch eine eigene Geschichte und selbstständige soziale Organisation auf. Die frühen Punkszenen, die oft nicht über die Arbeiterkreise einzelner Stadtviertel hinausgegangen sind, zählen als anschauliche Beispiele von subkulturellen oder im weiteren Sinne „rebellischen" Musikszenen bzw. -subgruppen (vgl. Mendivil 2008: 46, Turino 2008: 143f, Machin 2010: 26). Dabei musste es neben der Kunst nicht immer um einen politischen Kampf gehen, sondern es konnten auch Kategorien wie „Rasse", Klasse oder Religion verhandelt werden (Bax 2017: 259). Somit war der Blick auf einzelne lokale bzw. translokale Musikszenen sehr wohl von größerem erkenntnisbringenden Wert. Dass dem heute nicht mehr unbedingt so ist, hängt unter anderem mit dem technischen Fortschritt und der globalen Vernetzung, in erster Linie mit dem Internet, zusammen: Aus lokal wurde virtuell.

Der Musikethnologe Mendivil räumt ein, dass die daraus folgende Dezentralisierung der Subjekte im Musikdiskurs eine Bedrohung für „klassische" ethnografische Forschungsunternehmungen darstellt (Mendivil 2012: 302). Praktisch heißt dies aber nur, und wenn man an der musikethnologischen Disziplin festhalten will, dass der Ethnograf den Interaktionen der Menschen in die neuen Loci und virtuell geschaffenen Räume folgen muss (ebd.). Diesen Umstand will ich hier im Anschluss mit meinen eigenen Argumenten beschreiben und später für den Fall von Andreas Gabalier und seinen Hörern konkretisieren.

Eine Band aus Austin (um Shanks Beispiel weiterzudenken), die heute kommerziell verträgliche Rock Musik macht, wird zwar ihre ersten Gigs in ihrer Heimatstadt spielen und dadurch wichtige Erfahrungen sammeln. Sie können aber dank modernster und relativ billiger DIY-Technik ihr vielleicht gänzlich selbstaufgenommenes erstes Album in Berlin abmischen lassen, ein Artwork von einem Künstler aus Tokio anfertigen lassen, über Facebook, Youtube und *SoundCloud* eine kleine Fan-Basis in Los Angeles aufbauen und noch im selben Jahr für eine mehrwöchige Westküsten-Tour gebucht werden. Ehe sie sich versehen, folgt eine lukrative Ja-

pan-Tour, die sie dank Billig-Airlines ohne allzu große Bedenken finanzieren können. Ihre ursprüngliche Lokalität spielt nun mehr höchstens eine nebensächliche Rolle, da sie ihren Platz im virtuellen Raum (vor allem hinsichtlich Produktion und Distribution) für sich beansprucht haben. Um diese Band und ihre Interaktion mit ihren Fans ethnografisch zu beschreiben, muss man folglich an den „neuen“ Schnittstellen forschen, die zum allergrößten Teil im Internet verortet sind.

Generell führen die neuen Telekommunikationstechnologien und die Trennung von Ort und Raum (Giddens 1999) dazu, dass die Wahrnehmung von Musik und die Herausbildung von Musikszenen auf radikale Weise revolutioniert wird (Mendivil 2012: 298f), wobei der Weg, den ich hier kurz beschrieben habe, nur einer von vielen ist. Auch Gabalier hat überraschend schnell einen Draht zu überregionalen Aufnahme- und Vertriebswegen gefunden und musste sich nie auf eine lokale bzw. regionale Szene einlassen. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass er selbst und sein Management, das ihm seit Anbeginn beisteht, immer schon größer gedacht haben und natürlich auch das nötige Glück mitgespielt hat. Mittlerweile ist er Teil einer der größten „virtuellen Musikszenen“ im deutschsprachigen Raum: Dem deutschen Schlager. Daher werde ich mir kurz ansehen, wie es dem oft als sehr konservativ angesehenen deutschen Schlager in der heutigen Zeit geht.

Schlager is here to stay

Es ist richtig anzunehmen, dass gerade der deutsche Schlager lange Zeit von der „Revolution“ der globalen Welt nichts wissen wollte. Wenn man an die 1950er und 60er denkt, eine Zeit, in der die Globalisierung auf vielen Ebenen schon deutlich zu spüren war und auch in der Musik immer mehr fremdsprachige Exportschlager Einzug in die Jugendzimmer der Deutschen und Österreicher fanden, mag die Tendenz der Schlagerszene, weiterhin stur „Liebe auf Triebe und Herz auf Schmerz“ zu reimen und dabei die Umbrüche in der Gesellschaft und der Welt völlig zu ignorieren, weltfremd wirken (Mendivil 2008: 212). Das heißt nicht, dass zu dieser Zeit oder auch heute die Zahl der Liebhaber lapidarer Schlagersongs und Schnulzen beängstigend zurückgehen würde oder diese aus irgendeinem Grund keine Existenzberechtigung mehr hätten. Es heißt viel mehr einfach, dass die Schlagerindustrie sich ständig Strategien einfallen lassen muss, um der scheinbar übermächtigen internationalen Pop-Konkurrenz etwas entgegenzuhalten. Denn eines steht fest: Der Begriff „Schlager“, der anfänglich synonym für „die Mehrheit ansprechend“ war und somit den kommerziellen „Mainstream“ verkörperte, ging recht schnell endgültig dazu über, bloß noch eine populäre Musikrichtung unter anderen in Deutschland und

Österreich zu beschreiben (ebd.: 216). Um relevant zu bleiben, musste sie sich neu erfinden, saß aber eben auf der alten Zielgruppe fest, den Liebhabern von romantischen oder stimmungsvollen Liedern in deutscher Sprache (ebd.).

Es gibt, wie in weiten Teilen des kapitalistischen Wirtschaftssystems, zwei erfolgversprechende Mittel, um Absätze zu sichern: Diversifikation und innovative Imitation. Genau diesen Wegen ist die Schlagerindustrie in ihren Krisenzeiten gefolgt. Ihre Hauptstrategie dazu lautete „Verschwiegersohnisierung“ (Mendivil 2008: 210). Laut Schlagerforschung ist unter „Verschwiegersohnisierung“ eine Art Domestizierung zu verstehen, nach der Schlagerproduzenten und -musiker schon seit Jahrzehnten versuchen, periphere deutschsprachige Interpreten, die durchaus neue Töne anspielen und alternative Weltsichten vertreten, für den deutschen Schlager zu vereinnahmen; sie eben zu „verschwiegersohnisieren“ (ebd.: 210f). Auf einmal fanden Motive wie „Tod“, „Krieg“, „Scheidung“, „Emanzipation“, „Sexualität“ usw. einen Platz neben den herkömmlichen „entpolitisierten“ und „entsexualisierten“ Inhalten der üblichen Schlagerthematik (ebd.: 216). Es wurden auch immer öfters zeitgemäße Formen der Musikgestaltung, wie etwa die Besetzung mit E-Gitarren, Bass, Keyboard und Schlagzeug, die durch die Beat-Musik große Bekanntheit erreicht haben, von Schlagerbands, z. B. den Flippers, umgesetzt (ebd.: 210). Ein zentraler medialer Ort, wo diese Annäherung stattfand, war die „Hitparade“ rund um Dieter Thomas Heck, die im Revolutionsjahr 1969 das erste Mal auf ZDF ausgestrahlt wurde und bis zu ihrer Bedeutungslosigkeit im Jahr 2000 auf Sendung blieb.

Der Schlager hatte überlebt und er hatte Platz geschaffen für Neues. Nicht für „saubere“ deutsche Kunst, sondern für andere Richtungen, die in ihm mit „schwiegersöhnlichen“ Touch inkorporiert wurden. Mendivil gibt eine kurze Aufzählung von Musikrichtungen, nach denen von Schlagerproduzenten und -interpreten bis in die 1980er erfolgreich gefischt werden konnte: „In Richtung volkstümliche Musik (Katja Ebsteins „Es war ein Mal ein Jäger“, Heinos „Die schwarze Barbara“), Soul (Katja Ebsteins „Wunder gibt es immer wieder“), Rock (Peter Mafays „Über sieben Brücken mußt du geh'n“), Disco (Marianne Rosenbergs „Er gehört zu mir“) usw.“ (2008: 211). Diese Liste kann natürlich mit zahlreichen Charakteren und Musikrichtungen bis in die Jetztzeit erweitert werden. Etwa der Schlagerstar Guildo Horn, der Anfang der 1990er große Erfolge gefeiert hat, könnte aufgrund seiner ironisierten Auftritte gar als Provokation des ganzen Schlagertamtams gedeutet werden (ebd.: 224f). Aber durch die Aufnahme solch bunter Musikertypen mit offenen Armen in die eigenen Reihen trat der deutsche Schlager in Folge nur „diverser“ und dadurch resilienter in Erscheinung denn je. Mit diesem Hintergrundwissen muss man sich nun fragen, ob Andreas Gabalier mit seiner unkonventionellen Art nur eine weitere

Medaille ist, die sich die „Schlagerszene“ umgehängt hat? Dies liegt zumindest sehr nahe. Nur sollte noch geklärt werden, wie genau das in diesem Fall vonstattengegangen war. Immerhin gibt es die ZDF-Hitparade nicht mehr und die „Szene“ rund um den Schlager ist durch das Internet noch viel virtueller geworden.

Bevor ich den sozialen Raum des Internets anspreche, ist es wert, einen Blick auf die Fernsehsendungen zu werfen. Es gibt nach wie vor die verschiedenen, mehrmals im Jahr ausgestrahlten, großen Schlagershows, die seit Jahrzehnten alle paar Wochen oder Monate ein Millionenpublikum erreichen. Heute werden sie meist von Florian Silbereisen moderiert, der schon in sehr jungen Jahren 2004 *Feste der Volksmusik* von Carmen Nebel übernommen hat. Das Format *Willkommen bei Carmen Nebel* ist jedoch nach wie vor, auch wenn es seltener ausgestrahlt wird, eine wichtige Bühne für Schlagerstars und ein Highlight für jeden Schlagerfan. Für Andreas Gabalier war die Show 2011, wie bereits angesprochen, ein überaus wichtiger Meilenstein. Jedoch werde ich jetzt auf die Show im Jahr 2013 verweisen. In dieser Show kam es in einem eingespielten Sketch zu einer Art „Übergangsritual“, die Gabalier als „Schwiegersohn auf Lebenszeit“ (siehe oben) auszeichnete: Er musste am Vortag des Muttertags auf fünf kleine Kinder aufpassen, dabei kochen und den Haushalt erledigen, um den Eltern, vor allem der Mutter, einen entspannten Abend bei Carmen Nebel im Studio zu bescheren. Humorig und durchaus erfolgreich erledigte er diese Aufgabe und bewies der Welt, dass er „Schwiegersohnmaterial“ war (siehe Youtube 2013b). Seitdem gilt er als willkommener Stargast in sämtlichen Schlagershows in Deutschland, Österreich und der Schweiz und die Schlagergemeinde lässt ihn regelmäßig hochleben. Bei *Das große Fest der Besten* (ein Ableger von *Feste der Volksmusik*) bekommt er jährlich, neben anderen Schlagerstars, die größten Auszeichnungen, die die Schlagerszene zu vergeben hat. 2019 waren es *Bester Sänger* und *Bestes Album* (dabei geht es rein um Verkaufszahlen, die von GfK Entertainment ausgewertet werden). Auch wenn er heute immer weniger aussieht wie der klassische „Schwiegersohn“ und sich bevorzugt in Lederjacke und -hose kleidet und daher viel eher als „Rocker“ eingestuft werden könnte und auch seine Musik auf den neueren Alben nur mehr bedingt dem deutschen Schlager zuzuzählen ist, ändert das nichts an seinem Status in der Schlagerwelt. Er ist und bleibt „Schwiegersohn auf Lebenszeit“. Selbstverständlich spielte er bei der diesjährigen Verleihung zum besten Sänger oder bei sonst einem der Auftritte in den Schlager-TV-Formaten keine Rock-Songs, sondern er kramt die schlagerhaftesten Lieder hervor. Etwa den Titel „Ewig“ vom neuesten Album, eine durch und durch sentimentale Schlagerschnulze, gesungen in einem deutschen Dialekt.

Dass sich in den letzten Jahren die Meinung darüber, was einen guten „Schwiegersohn“ oder eine gute „Schwiegertochter“ ausmacht, spürbar gewandelt hat, zeigt etwa die Tatsache, dass homosexuelle Künstler als gleichwertig anerkannt sind, oder dass ihnen zumindest regelmäßig eine Bühne angeboten wird. Aktuelles Beispiel dafür ist die lesbische Schlagersängerin Kerstin Ott; den meisten vermutlich durch den Hit „Die immer lacht“ bekannt. Wenn diese im Duett mit Helene Fischer „Regenbogenfarben“ bei der *Helene Fischer Show* (siehe Youtube 2018b) singt, kann es eigentlich nicht mehr „homosexueller“ werden. Nicht einmal, wenn ein männlicher Schlagerstar, Christoff De Bolle (Mitglied in Florian Silbereisens Schlagerband Klubbb3), seinem Partner in einer anderen Schlager-Live-Show einen Heiratsantrag macht (nachrichten.at 2018a). Mit dieser Vorgehensweise bekämpft die Schlagerszene die Klischees, die sie selbst so nachdrücklich über Jahrzehnte in die Welt gesetzt hat. Sie holen sich damit Ansehen von Seiten, vor allem von Seiten jüngerer Hörer internationaler Popmusik, bei denen andere sexuelle Orientierungen schon sehr viel länger ein akzeptiertes Merkmal darstellen, zurück. Dass Andreas Gabalier Teil dieser Bewegung innerhalb des deutschen Schlagers ist, obwohl er im öffentlichen Diskurs für stärker konservative Ansichten steht (zum Teil auch für Homophobie und Sexismus), wurde bis heute nicht widersprüchlich aufgenommen. Ich denke, das liegt in erster Linie daran, dass Gabalier in diesen Schlager-Shows nicht nach seiner Meinung gefragt wird und er auch nicht auf die Idee kommen würde, diese, anders als bei seinen Stadionshows, kundzutun. Jede Show muss maximal harmonisch sein, scheint das uralte Credo des deutschen Schlagers zu sein. Gabaliers Aufgabe besteht daher auf dieser Bühne ausschließlich darin, „sentimentale Schnulzen“ (Mechthild Mäsker verwies z. B. auf „Sentimentalität“ und „schnulzige“ Inhalte als zentrales Merkmal in Schlagersongs; 1999: 1) in deutscher Sprache zu singen und Preise abzuholen, für Verkaufserfolge, die nur zum Teil auf exklusive Schlagerhörer rückzuführen sind.

Dass so untypisch rebellenhafte Figuren, wie Andreas Gabalier, oder so dramatische wie Helene Fischer, die natürlich auch eine neue „Coolness“ in die Schlagerwelt gebracht haben, ein neues junges Publikum anlocken konnten, ist wichtig für das aktuelle Image des deutschen Schlagers. Durch solche Inklusionen scheint sich auch der vertretene „Wertekodex“ immer wieder zu modernisieren – auch wenn dabei vermutlich viele der „Schlüsselwörter“, die Else Haupt schon in den 1950er für den Schlagerdiskurs ausmachen konnte, gleichblieben (vgl. 1957) und nur durch einige neue ergänzt wurden. In der „virtuellen Szene“ des Schlagers sind immerhin Senioren, heute wie früher, eine der zentralsten Klientelgruppen. Julio Mendivil wies darauf in seinem aphoristisch benannten Essay *„Rocking Granny‘s living room – The new voices of German*

schlager" (2017) hin. Dass sich viele dieser Senioren, die vermutlich das erste Mal von Gabalier eben bei Florian Silbereisen oder Carmen Nebel gehört haben, aber auch nicht zu schade sind, um zu seinen Konzerten zu gehen, konnte ich in der Wiener Stadthalle beobachten. Bei Gabaliers Konzerten sind alle Altersgruppen in bedeutenden Anteilen vertreten und er stellt somit tatsächlich als Künstler ein relativ seltenes generationenübergreifendes Kulturphänomen dar. Dadurch vereint Gabalier aber nicht nur Generationen von Musikhörern unter einem Dach, sondern vereint auch die ästhetischen Welten des deutschen Schlagers und des internationalen Stadionrocks in einem Kulturindustrieprodukt.

Die enge Verbindung des „Produktes" Gabalier mit der Schlagerindustrie ist ohne Frage eine Win-win-Situation für beide Seiten, was auf das gegenseitige Lukrieren von Aufmerksamkeit rückzuführen ist und indirekt von den guten Einschaltquoten im TV und den Verkaufszahlen von Gabaliers Konzerttickets abzulesen ist. An dieser Stelle werde ich nicht die medialen Gefilde ansprechen, von denen viele Senioren nach wie vor eher die Finger lassen, aber über die die Jüngeren ihre meiste Musik beziehen. Die Rede ist von den neuen Möglichkeiten des Musikstreamings. Es gilt grundsätzlich, dass die verschiedenen Käufergruppen die Streaming-Angebote unterschiedlich nutzen. Der *Verband der Österreichischen Musikwirtschaft* (IFPI) resümierte für 2018, dass nach wie vor Liebhaber von Klassik, Volksmusik, Schlager und Heavy Metal weiterhin gerne zu physischen Tonträgern greifen und eher auf Spotify und Co. verzichten (Sulzbacher 2019). Youtube auf der anderen Seite ist zwar im Grunde auch ein Internetmusikanbieter und Streamingdienst (wenn auch größtenteils kostenlos), stellt aber aufgrund der begleitenden Videos (oft auch *fanmade*) eine visuelle Verbindung zum Musiker her und erfreut sich daher auch bei eher konservativen Käuferschichten als Zusatzangebot großer Beliebtheit. Diese visuelle Komponente, die sich im Grunde nicht allzu sehr von den herkömmlichen Schlagersendungen im TV unterscheidet (viele der Sendungen findet man in Videotheken oder eben als Ausschnitte auf Youtube), machen dieses Videoportal für alle Käuferschichten attraktiv. Dieser virtuelle Raum stellt somit eine bedeutende Schnittstelle für einen Großteil der Interaktion zwischen dem Künstler (Musikvideos werden heute etwa oft ausschließlich für Youtube produziert) und seinen Fans dar. Obwohl dadurch eine Konzentrierung abgebildet scheint, sehe ich hierhin eine der maßgeblichsten Umkehrungen des „Szenegedanken".

Ich find Schlager toll!

Sämtliche offizielle Musikvideos von Andreas Gabalier werden auf dem Youtube-Channel namens „Ich find Schlager toll!" hochgeladen (Youtube 2019): Von dem bereits besprochenen *„I*

sing a Liad für di" bis zum poppigen Party-Hit *„Hulapalu"* und auch zahlreiche Live-Performances. Dieser Channel ist eine der meistbesuchten Anlaufstellen für Schlagerliebhaber auf Youtube und somit eine überaus wichtige Plattform für die „virtuelle Schlagerszene". Dem Namen nach könnte man den Eindruck gewinnen, es handelt sich tatsächlich um einen szenenhaften Zusammenschluss unterschiedlichster Künstler, die in gemeinschaftlicher Kooperation Aufmerksamkeit erreichen wollen. Andreas Gabalier könnte natürlich gut und gerne seinen eigenen Kanal haben, es scheint aber, er zieht in diesem Fall die Assoziation zum Schlager bewusst vor.

Der Grund, warum genau hier seine millionenfach gesuchten Videos hochgeladen werden, ist der, dass seine Plattenfirma Universial Music der Eigentümer ist. Dieses Major-Label, (das größte der drei verbliebenen Major-Labels, neben Sony Music und Warner Music; dominiert den Großteil des deutschen Schlagermarkts) legt Wert darauf, dass alle ihre Künstler, die auch nur irgendwie schlageraffine Musik machen, über eine zentrale Markenpräsenz vernetzt sind. Der banale Name „Ich find Schlager toll!" bedient sich dabei der durchaus realen Auffassung, dass Schlagermusik all das ist, was die Schlagergemeinde als Schlager auffasst (vgl. Mendivil 2008: 168); was sie also „toll" findet. Doch, weil eben keine „Gemeinde", sondern alleinig ein internationales Medienunternehmen dahintersteht, wird dieser ursprüngliche Gedanke der Schlagerwelt ins Absurde gezogen. Ein anderes gleichwertiges Beispiel ist der Kanal „Mein Herz schlägt Schlager", auf der die Schlagerstars von Sony Music Entertainment ihre Plattform finden. Unter diesen Markennamen veröffentlichen die Major-Labels auch regelmäßig Kompilationen ihrer Schlagerstars (als Tonträger oder Online-Playlists; alleine mit dem Youtube-Kanal können Gewinne in Millionenhöhe lukriert werden). Vor dem Hintergrund dieser unfassbar umsatzkräftigen und marktdominierenden Musiklabels, ihren zentralisierten Internetpräsenzen und der Tatsache, dass sie darüber hinaus auch ihre Macht bei den TV-Shows zur Schau stellen können, sollte man vermutlich auch nicht mehr von einer „virtuellen Szene" reden, sondern schlicht von einem kommerziellen Segment am Musikmarkt. Alles was bleibt ist eine bunte Erlebniswelt, in der sich Liebhaber deutschsprachiger Schlagerlieder wiederfinden – eine inszenierte Phantasie für den einzelnen Zuseher vor dem Bildschirm.

Diese Schlussfolgerung mag einige Leser an die kritischen Worte Adornos erinnern, der in etwa gesagt hatte, dass es sich bei der populären Musik, und noch mehr beim „spießbürgerlichen" deutschen Schlager, um ein rein wirtschaftliches Produkt der Musikindustrie handelt, das lediglich zerstreute und dekonzentrierte „Unterhaltungshörer" einzufangen vermag (Mendivil 2008: 12). Mir fällt auch kein Grund ein, warum die Musikindustrie bei der Verführung ihrer Kunden anders agieren sollte als andere globale Industrien. Im Namen der Kunst sicherlich

nicht. Es scheint also realistisch, dass die Summe der vereinzelten „Unterhaltungshörer“ in Wahrheit nicht viel mehr darstellt als eine große Konsumentengruppe, deren Wünsche erfüllt werden wollen und ihnen daher jedes szenenhafte Verständnis nicht gerecht wird. Ähnliches kann somit über die Fangemeinde Andreas Gabaliers, die charakteristische Überschneidungen damit aufweist, gesagt werden. Was ich jedoch bezweifle, ist die Annahme der Kulturindustriekritiker wie Adorno oder anderer marxistisch inspirierter Wissenschaftler, die davon ausgehen, dass hinter den gewinnmaximierenden Strategien bei den Verbreitern von Schlagermusik (Adorno verwendete einen sehr weitgegriffenen Begriff von „Schlager“, der etwa auch Jazz-Musik einbindet) noch eine weitere Absicht steht, nämlich die der Herausbildung von möglichst passiven und undifferenziert denkenden Konsumenten (vgl. Mendivil 2008: 83). Denn wenn Gabaliers Musik nur dazu beitragen würde, dass mehr und mehr sogenannte „Kulturtrottel“ (Adorno 2003) herumlaufen, hätten wir die aktuell recht hitzige Debatte über Andreas Gabalier und seine Fans wohl nicht. Jedenfalls sicherlich nicht in diesem Ausmaß.

Eine rebellenhafte Polarisierung, die man bei Gabalier findet, ist scheinbar ebenfalls ein gutes Marketingkonzept für die Musikindustrie, bzw. gibt es keinen Grund anzunehmen, dass eine solche Beeinflussung für sie weniger attraktiv scheint, als eine „verblödende“ im Sinne Adornos. Gleichzeitig muss aber von Seiten des Managements darauf geschaut werden, dass der unter Vertrag stehende Künstler durch politische Ausrutscher oder unversöhnliche Eskapaden anderer Art sein Gesicht nicht völlig verliert und nicht allzu viele Käufer schon im Vorhinein abschreckt. Gewünscht ist ein *Poster Boy*, um es sehr überspitzt auszudrücken, der sowohl einen Platz an der Wand eines vielleicht sexuell verunsicherten Mädchens finden, als auch bei der in alten Schemata denkenden Oma kann.

Enfant terribles zogen die Menschen schon immer an. Bei Andreas Gabalier forciert sich ein Image, das dem Bild eines etwas rebellenhaften Schwiegersohns gleichkommt. Entscheidend dafür ist aber schlussendlich in erster Linie die Subjektivität des Konsumenten, denn, um Simmel zu zitieren: „Das Kunstwerk fordert nur *einen* Menschen, diesen aber ganz und seiner zentralsten Innerlichkeit nach“ (Simmel 1900). Dieses Verständnis von Subjektivität, aber auch von der kontrollierenden kapitalistischen Komponente hinter der Kunst, wird später, wenn es um die öffentliche Person Gabalier geht, noch mehr von Bedeutung sein. Im Hinblick auf die Musik von Gabalier sollte jedenfalls bedacht werden, dass die unbestreitbar reale Macht der ihn repräsentierenden Plattenfirma und seines Managements dazu beiträgt, mit welchen Künstlern Andreas Gabalier assoziiert wird und in Folge, welche Hörer auf ihn aufmerksam werden und dass

in diesem Zug sowohl diskursive Felder, wie der deutsche Schlager, als auch der Diskurs über Gabalier selbst seine Färbung verändern kann.

3.3 Ein Hauch von Hulapalu: modern und traditionell

Anders als zum deutschen Schlager wäre es müßig, eine Verbindung zwischen der Musik von Andreas Gabalier und einer authentischen Volksmusik herzustellen. Als Volksmusiker 2.0, als der er manchmal bezeichnet wird, hat er die „richtige“ Volksmusik im Grunde weit hinter sich gelassen und sich davon entnommen, was für sein Image förderlich ist. In der Populärmusik löst sich, wenn man den Ansichten des Anthropologen Johannes Fabian folgt, jeglicher Unterschied zwischen einer modern-elitären und einer traditionellen Kulturform in einer kulturellen Ausdrucksform der Massen auf (Fabian 1978: 315). Und Gabaliers Musik ist Musik für die Massen. Seine „Steirische“ Harmonika, die bei Volksmusikanten verschiedener regionaler Ursprünge seit langer Zeit beliebt ist, hängt er sich heute, wenn er sie überhaupt dabei hat, im Grunde nur mehr als Fashion-Accessoire um; ähnlich, wie manche Popbands nach der Meinung einiger Musikkritiker zur E-Gitarre greifen, um auf der Bühne wenigstens ein Image einer „Rockband“ zu versprühen (vgl. Ozzi 2018).

Dass der Volks-Rock’n’Roller auch nichts mit einem authentischen US-amerikanischen Rock’n’Roll gleich hat, liegt ebenso auf der Hand. Doch hier kann man Gabalier keinen exklusiven Vorwurf machen: Seit über einem halben Jahrhundert bezeichnen die unterschiedlichsten Bands ihre Musik als Rock’n’Roll oder verwenden den Begriff zumindest für einzelne Lieder. Mir fallen dazu Größen wie *Motörhead* oder *AC/DC* ein, die viel eher Hard Rock spielen, aber auch andere unerwartete Beispiele wie die Punk-Band *Street Dogs*, die von *„Punk Rock & Roll“* singen. Gleich ist diesen Bands, dass sie nicht davon ablassen können, mit Gitarre, Bass und Schlagzeug auf der Bühne zu stehen und auf relativ unbestimmte Weise auf das Lebensgefühl der Jugend verweisen wollen, das zur Zeit des „richtigen“ Rock’n’Rolls in den 1950ern und 60ern geherrscht haben soll. Es geht hierbei eben mehr um eine quasi-subkulturelle Attitüde als um eine Musikgattung.

Bei der 2014 im DACH-Raum ausgestrahlten „Volks-Rock’n’Roll Show aus dem Festspielhaus Füssen“ (siehe Youtube 2014a) oder bei der Aufnahme zu seiner eigenen MTV-Unplugged Show 2016 stand Gabalier mit den unterschiedlichsten Typen von Musikern auf der Bühne. Bei der VRR-Show zählten dazu etwa altgediente Rockbands wie Status Quo oder die Scorpions

und es wurden mit unterschiedlichen Gesangspartnern Lieder von Queen oder AC/DC vorgetragen. Gleichzeitig fanden zeitgenössische Künstler wie Sarah Connor, Ray Garvey, The Boss-Hoss oder The Baseballs einen Platz in Gabaliers erster eigenen TV-Show. Dass mit dieser Vorgehensweise von Seiten der Major-Labels eine Kontinuität zwischen den neuen Rockkünstlern, Gabaliers Volks-Rock'n'Roll und einer „älteren Schule" von Rockmusik hergestellt werden will, ist augenscheinlich. Es wurde sogar der gewagte Versuch unternommen, einen der letzten „echten" Rock'n'Roll Musiker, Jerry Lee Lewis, mit Gabalier in Bekanntschaft zu setzten (Gabalier spielte dafür *„I sing a Liad für di"* bei Lewis zuhause am Klavier vor). Schlagerstars suchte man hingegen bei beiden Shows vergebens. Ein Umstand, der bei der MTV unplugged CD und Live-DVD schon alleine mit dem „MTV" am Anfang des Titels für jeden unmissverständlich sein sollte.

Wenn man dieses Schisma in den großen medienwirksamen Gabalier-Shows zwischen Rock und Schlager mitbedenkt, wird einem die Hybridität von Andreas Gabalier deutlich vor Augen geführt. Da scheint es fast schon konsequent, dass sich unter den Musik-Mix Gabaliers noch eine weitere große Musikgattung gemischt hat: Rap-Musik. Tatsächlich hat sich Gabalier dafür entschieden, sogar bei großen Schlagerabenden wie dem Schlagerboom 2017 (Youtube 2017b) oder der Starnacht am Wörthersee (Youtube 2018c) eine Strophe seines Erfolg-Songs Hulapalu zu rappen. Dabei folgt er der Interpretation der deutschen Hip-Hop Gruppe, den 257ers, die bei MTV Unplugged einen Gastauftritt hatten. Aufgrund dieser kurzatmigen Rap-Gehversuche vor laufender Kamera hat Gabalier nicht nur den letzten Zweiflern bewiesen, dass er tatsächlich auch bei den Schlagerveranstaltungen auf Playback völlig verzichtet (vermutlich nach wie vor eine Ausnahme in den Schlager-Live-Shows), sondern auch, dass er musikalisch seine Grenzen in überraschende Richtungen austesten will. Die Reichweite dieser stilistischen Inklusion ist nicht unbedeutend, denn Rap-Musik stand seit ihren Anfängen für das urbane Leben (Machin 2010: 92) – ein Tabu für jeden volksmusikalisch orientierten Musiker – und wird sehr oft mit der afroamerikanischen Erfahrung und im deutschsprachigen Raum spezieller mit der „Straßenkultur" vieler Migrantengruppen in Verbindung gesetzt. Genau daher rührt die oft nach wie vor sehr negative Besetzung dieses Musikstils in vermehrt konservativen Kreisen. Bei Rock-Fans rührt die Ablehnung von Hip-Hop-Musik eher von ästhetischen Standpunkten her (z. B. kaum Live-Instrumente, keine einschlägigen Melodien, etc.).

Dass seine Fans Eigenkompositionen wie den Sprechgesang-Song *„Des gibt's jo net"* auf Gabaliers neuestem Album *Vergiss mein nicht* (2018) oder den Hip-Hop Part bei *„Hulapalu"* gut finden, soll aber nicht auf Gabaliers Mut als Musiker reduziert werden oder dass seine Fans

besonders offen für Neues wären. Gerade unter einigen Gabalier-Videos habe ich Kommentare wie „Endlich zur Abwechslung nicht so ein Hip-Hop Mist“ oder Vergleichbares gelesen (mit solchen Kommentaren kommt die Ansicht zum Vorschein, dass wie durch eine „Verschwörung“ deutscher Hip-Hop und Rap immer mehr in den medialen Mainstream gespült wurde). Wie viele wissen, ist aber Rap-Musik und auch das Experimentieren mit der englischen Sprache schon seit Falco eine angesehene Form der Mainstream-Musik. Generell herrschen nun einmal schon lange, also lange vor Gabalier, neue Töne neben den alten in der Heimat und die wenigsten werden umschalten, wenn ihr Andreas Gabalier auf einmal zum Rappen beginnt oder auf Englisch singt. Dass es aber, dank Internet, für diejenigen, die diese Musik befremdend finden und sich von ihrem Volks-Rock'n'Roller folglich betrogen fühlen, die Möglichkeit gibt, ihren Missmut kund zu tun, zeigen immer wieder, wenn auch eher selten, negative Kommentare auf Facebook und Youtube. Die Tageszeitung „Österreich“ schien sogar einen „Shitstorm“ auf Facebook von Seiten einiger erboster Gabalier Fans erkannt zu haben, nachdem dieser in einer Fernsehsendung ein englischsprachiges Tina Turner Tribute abgeliefert hat (siehe oe24.at 2018). Von solchen Angriffen auf seine Musik lässt sich Gabalier aber genauso wenig kleinkriegen, wie von Protestreaktionen zu seinen polemischen Stellungnahmen. Zu ersteren verweilt er aber in der Regel – und im Gegensatz zu letzteren – völlig stumm.

Auch wenn ich relativ viel über die Schlagermusikliebhaber und etwas weniger über Rock- und Popenthusiasten geschrieben habe, kann man Gabalier nur schwer einzelnen Käuferschichten zuordnen. In der Musikwirtschaft werden Konsumenten, die „quer-durcheinander“ kaufen, im MOR-Segment, dem *Middle-Of-The-Road*-Segment, zusammengefasst (Conen 1995: 47). Musiker, die viele der Hauptsegmente von „Junge Pop-Käufer“ bis „Konservativer Käufer“ (ebd.: 112f) abdecken, nennt man wohl einfachhalber „Ausnahmekünstler“. Ich selbst wollte mir ein Bild davon machen, wie weitreichend der Musikhorizont bekennender Gabalier-Fans gestreut ist und habe dazu die persönlichen Youtube-Kanäle einiger der User, die bei Gabalier-Videos ein positives Kommentar hinterlassen haben, durchsucht. Doch schon nach kurzer Zeit habe ich davon abgelassen. Es war wirklich alles dabei, vom Auch-Deutsch-Rap-Fan, bis zum eigentlichen Pop-Mainstream-Hörer oder einem User, der neben seiner Gabalier-Playlist als zweite Playlist nur noch ein selbstgemachtes Bruce Springsteen Best-of gespeichert hatte. Auf die nationalistischen und anderweitig problematischen Standpunkte, die in einigen Kommentaren widergespiegelt werden und ebenso auf Youtube zu finden sind, werde ich später noch etwas genauer eingehen. Aber bei den Kommentatoren, die nur ihre Meinung zur Musik Gabaliers abgeben, kann man bezüglich ihres Musikgeschmacks unmöglich einen klaren Trend ausmachen. Eine Erklärung dafür sehe ich neben der bereits erwähnten Subjektivität und den Bemühungen

von Seiten des Labels, Gabalier als einen *Poster Boy* für möglichst alle dastehen zu lassen, darin, dass die alte hegemonial-determinierte Genrehierarchie, die damals durch die zentralisierten Medienträger, dem Radio und dem Fernsehen, verfestigt wurde, und etwa Genres wie Hip-Hop und oder auch Metal lange Zeit zurückgedrängt haben, und damit anderen etablierten Musikrichtungen mehr Raum gegeben haben, langsam aber sicher verschwinden (vgl. Larkey 1993: 56). Und ein Hauptgrund dafür ist sicherlich das Internet. Jeder kann prinzipiell hören, was er will und viele machen das auch. Und das geschieht mit ein, zwei Mausklicks, oder bei aktiviertem „*autoplay*“, ohne dass man es allzu bewusst mitbekommt.

Auch eher auf unfreiwilliger Basis (mich einbegriffen) sind viele Menschen auf Gabaliers Musik in einem anderen bestimmten Kontext das erste Mal aufmerksam geworden. In diesem Kontext, von dem ich spreche, kann es dann leicht vorkommen, dass die nicht eingefleischten Gabalier-Fans fragen, was ein „Hulapalu“ sein soll und die eingefleischten Gabalier-Fans versuchen dann zu erklären, was es sei, obwohl sie es auch nicht genau wissen (Gabalier selbst sagt, er wisse es nicht genau und er habe es von einer Freundin gehört…). Ich spreche hier von Begegnungen mit Gabalier im Partymusikbereich. Egal, ob auf der Skihütte, bei einer Oktoberfestveranstaltung, aber auch an einem ausgelassenen Abend im Tanz-Club in der Stadt hört man mit ziemlich hoher Wahrscheinlichkeit den einen oder anderen Gabalier-Hit. Die DJs greifen bei diesen Anlässen meist bevorzugt zu einer Remix-Version von Hulapalu und Co. oder gestalten die Lieder selber zur tanzbaren Partymusik um. Gabalier tritt auch selbst gerne in Partyhochburgen, wie am Ballermann (Deutschlands „Partykolonie“ auf Mallorca, die auch gerne von Österreichern besucht wird) oder alljährlich in Schladming in Erscheinung. Dass Gabalier die Nähe zum Partymilieu sucht, ist als Schlagerstar alles andere als besonders. Bei diesen Auftritten und DJ-Sets in Discotheken werden ältere Schlagersongs oft umgedeutet, weg von sentimentalen Heimatbildern zu leicht grölbaren Textpassagen (z. B. *„Anita“* von Mickie Krause). Oder es werden für Ballermann und Après-Ski eigene Lieder komponiert, die an den deutschen Schlager erinnern, aber sich vom Inhalt deutlich davon abheben und oft auf Obszönitäten setzen. Früher waren volkstümliche Töne und Dialektgesang in diesen Kontexten eher selten (Mendivil 2008: 227), doch die Musik von Andreas Gabalier zählt mittlerweile zum Standard-Repertoire vieler DJs. Hier ist eindeutig der Spaßfaktor im Mittelpunkt und andere, in Medien Aufmerksamkeit erregende Topics und Aufreger rund um Gabalier, fallen hinten weg.

An dieser Stelle scheint es mir wichtig, generell darauf hinzuweisen, dass es bei vielen – vermutlich sogar einer Mehrheit der Menschen, die der Musik von Gabalier etwas abgewinnen

können, in erster Linie eben um einen „hedonistischen“ Aspekt geht. Bevor ich auf die kritischen Gesichtspunkte (Nationalismus, Populismusvorwurf, etc.) überleite, ist es angebracht, diese Hedonisierung in unserer Gesellschaft kurz anzusprechen.

Wie Hesmondhalgh meiner Meinung nach richtig sieht, ist gerade die kulturelle Sphäre der Musik, wie aber viele weitere Bereiche auch, erheblich von einem „kompetitiven Individualismus“ unserer Zeit beeinflusst worden (er bezieht sich dabei auf Axel Honneths Hypothesen einer hedonistischen Gesellschaft; vgl. Hesmondhalgh 2013: 49f). Dahinter verbirgt sich tatsächlich ein Wettbewerb: Dabei reicht es nicht, für sich alleine ein Musikstück über Kopfhörer in seinem Zimmer oder in der Straßenbahn zu hören, um damit Freude oder Trost für sich zu finden, nein; man muss die anderen wissen lassen, dass man das tut. Das drückt sich vor allem darin aus, wie Leute über Musik reden; wie sie kommunizieren – sei es durch das Posten ihres aktuellen Lieblingssongs auf Facebook oder Instagram, über das merkbargemachte Teilnehmen an angesagten Konzerten, beim Abtanzen in der Diskothek, etc. – dass sie einen persönlich emotionalen Mehrwert davon haben. Dieser emotionale Mehrwert kann nostalgischer, tröstender, selbsterkennender Natur sein, oder eben auf puren hedonistischen Spaß abzielen. Im Fall von Gabalier sieht das dann in etwa so aus: Konzertbesucher wollen bei *„Amoi Seng ma uns wieder“* in der Öffentlichkeit an verstorbene Mitmenschen denken, dabei Rotz und Tränen heulen, aber am gleichen Abend auch bei *„Hulapalu“* wie wild abtanzen. Danach oder sogar noch währenddessen erzählen sie dann ihren Freunden oder auch ihren Nicht-wirklich-Freunden über die sozialen Netzwerke, was für einen unvergesslichen, intensiven und emotionalen Abend sie bei Andreas Gabalier erlebt haben, der womöglich sogar ihr Leben verändert hat und wie dankbar sie ihrem Idol sind. Die, die nicht dabei waren, oder schlimmer, auf einem deprimierenden Indie-Rock Konzert waren, werden bemitleidet. Dass in diesem bestimmten Fall eine gewisse Konnotation von Sozietät im Raum steht, die ihren Ursprung in einem zeitgeistigen Hedonismus findet, diese Konnotation einer „Spaßgesellschaft“ aber, aufgrund der Berufung auf bestimmte Traditionen und eines bestimmtes „Wir-Gefühls“ gefährlich überschreitet, soll in den nächsten Kapiteln beleuchtet werden.

4. Gabalier – der Rebell

Forget political correctness
Let's talk man to man
Chicks are always up for it
You gotta grab whatever you can

- Pet Shop Boys (2019)

Wir haben es bei Gabalier mit einem Schlagerstar zu tun, der bei MTV willkommener Gast ist. Ein auf volksmusikalische Klänge bedachter Musiker, der im internationalen Popgeschäft mitmischt. Ein in unterschiedlichen deutschen Dialekten, aber auch in englischer Sprache vortragender Lyriker, der scheinbar problemlos mit Stars wie Helene Fischer, The Scorpions und dem Berliner Hip-Hop Duo die 257ers musikalisch in Verbindung gebracht werden kann und bei „Feste der Volksmusik" auftritt und parallel dazu auch in den größten Stadien im deutschsprachigen Raum Rockkonzerte gibt. Dabei bringt er sowohl Senioren als auch Jugendlichen Freude und ein Gefühl von Ausgelassenheit. Bei diesen Entgrenzungen hinsichtlich Musik und Zielpublikum könnte man fast meinen, es handelt sich bei Andreas Gabalier um eine neuartige und extraordinäre Kraft der Inklusion. Popkulturell und musikwirtschaftlich mag diese Annahme auch durchaus ihre Berechtigung haben. Rückt man diese Feststellungen jedoch etwas in den Hintergrund und widmet sich dem Diskurs um Gabalier, schwindet der Schein der Inklusion schnell. Es tun sich harte Fronten auf, die stellvertretend für eine zeitgeistige Unversöhnlichkeit in der Gesellschaft gesehen werden können.

Welche Ansichten von Gabalier bedient werden und wie diese von seinen Kritikern verurteilt werden, ist symptomatisch für unsere Zeit. Es gibt zahlreiche Beschreibungen für diese diskursive und gesellschaftspolitische Konstellation: Rückwärtsgewandt vs. progressiv, traditionalistisch vs. multikulturell oder konservativ vs. liberal. Viele dieser Begriffe dienen für die einzelnen Lager als Kampfbegriff. Sie sind stellvertretend für bestimmte politische Vorstellungen. Es ist daher nur logisch, dass es auch für einen Musiker entscheidend ist, welche Weltsicht ihm zugeschrieben wird, um sein Kernpublikum zu finden. Bei Gabalier scheint diese Einordnung eindeutig zu sein. Das liegt zu einem guten Teil eben auch an der Popmusik Gabaliers selbst, die voller visueller Weltanschauungen und Vorstellungen steckt, die einen Konservatismus nahelegen. Ich rede hier auch (noch) gar nicht von realpolitischer Stellungnahme und einer eindeutigen Positionierung in ein linkes oder rechtes Lager (das wird man so auch nicht bei An-

dreas Gabalier finden), sondern eher von einem Ausdruck bestimmter Lebensmodelle. In diesem Sinne stimme ich damit überein, dass die oftmals vertretene Annahme, dass die „junge Musik- und Kunstszene“ tendenziell links ist, nicht wirklich die Realität trifft, weil es in Wahrheit oft viel mehr um eine „Kultur der egoistischen Selbstverwirklichung“ (Vogt 2017) geht, als um wirklich politischen Aktionismus – ein Gedanke, der sich etwa auch in Richard Sennetts These widerspiegelt, die besagt, dass der beobachtbare „Selbstverwirklichungsdrang“ mit einer „Gleichgültigkeit gegenüber sozialen Problemen einhergeht“ (Halmer 2013). Wenn man diesem konzeptuellen Lebens- und Präsentationsmodus mehr Gewicht zuerkennt, rückt die Politik auf einen hinteren Platz und es ist nicht eindeutig zu sagen, Andreas Gabalier „macht rechte Musik“ oder seine Fans sind „rechts“ oder beschäftigen sich auf einer besonderen Ebene mit Problemen, die von einem „rechten Lager“ als solche erkannt werden. In den Augen der meisten seiner Kritiker jedenfalls scheint die Person Gabalier einen Angriff auf ihre Vorstellungen einer offenen Gesellschaft darzustellen.

Dieses polemische Potential, das dadurch entsteht und einer Person und seinem künstlerischen Schaffen anhaftet, war nie hinderlich für seinen Erfolg, sondern stellt mittlerweile sogar einen wichtigen Aspekt der „Marke“ Gabalier dar: Er ist zum *Rebellen* avanciert. Offensichtlich ist hier, dass er als konservativer Rebell gehandelt wird und sich auch selbst gerne so sieht. Nachweise dafür zeigen sich etwa in Gabaliers Sprache, der regelmäßigen Verwendung von bestimmten Begriffen (etwa „Heimat“) und in seiner oppositionellen Rolle. Diese wird oft am deutlichsten, wenn man sich einige seiner Stellungnahmen ansieht. Gabalier stellt sich mit breiter Brust gegen eine linke „Kunstszene“ (krone.at 2019) und zeigt wenig Geduld, wenn es um „politische Korrektheit“ geht, d. h. er positioniert sich ausdrücklich dagegen. Für mich ist das Grund genug, mich genauer mit der *political correctness* (PC) zu beschäftigen und damit aufzuzeigen, wie genau Gabalier diese herausfordert (Kap. 4.3).

In einem Interview mit der Kronen Zeitung Anfang 2019 hat er in Richtung seiner Kritiker verlautbart, dass sie es endlich „realisieren“ müssen, dass ein Musiker mit einem „konservativen Standing“ auch überwältigenden Erfolg verbuchen kann (ebd.). Um diese Aussage etwas zu relativieren, werde ich in diesem Kapitel Eigenschaften über ein konservatives Erbe in der deutschsprachigen Musiklandschaft in Erfahrung bringen; auch um sein konservatives Flair etwas zu kontextualisieren. Immerhin bezieht sich das „Volk“ in Volks-Rock’n’Roller auf die Volksmusik – oder viel eher auf die Kultur von „Musikantenstadl“ und Co. Ein medialer Rahmen, der von konservativen Wertvorstellungen und romantisierten Heimatbildern nur so übersprudelt. Der Unterschied zur kommerzialisierten Fernseh-Volksmusik ist aber der Umstand,

dass Gabalier vor allem auch von jungen Menschen, als „cool“ wahrgenommen wird. Daher kann er sich auch erlauben, um einiges expliziter zu politisieren. Somit werden aber wiederum die diskursiven Streitigkeiten viel offenkundiger ausgetragen als damals bei Karl Moik oder einem Hansi Hinterseer, die den Großteil der Jugend unberührt ließen.

Gabalier scheint ein Rezept gefunden zu haben, um die staubige Spießigkeit, die früher konservativen Musikern nachgesagt wurde, hinter sich zu lassen. Das ist zu einem großen Teil nur möglich, weil der Person Andreas Gabalier eine bestimmte „Authentizität“ anhaftet, die ihn als *„graden Michl“* beschreiben lässt (näher ausgeführt in Kap. 4.2). Damit sichert er sich die Unterstützung von Seiten seiner Anhänger und gibt gleichzeitig ein gefundenes Feindbild für seine Kritiker, bei denen der *„grade Michl“* eher als *„rechter Andi“* gesehen wird. Feststeht, die Wahrnehmung, die Gabalier aktuell genießt – sei es als rebellisches Vorbild oder aber als gefährlicher Opportunist – hat bereits eine längere Historie und eine bemerkenswerte diskursive Reichweite. Die Erkenntnisse daraus geben nicht nur Auskunft über die einzigartige Karriere eines konservativen Musikers, sondern auch über den herrschenden Zeitgeist.

Die diskursmäßig ruhigen Jahre, die Jahre als relativ unbescholtener Shootingstar in Lederhosen und Elvis-Dolle, fanden ihr Ende, als Andreas Gabalier die Rückkehr der Formel-1 nach Spielberg im Jahr 2014 mit seiner eigenen Interpretation der österreichischen Nationalhymne eröffnet hatte. Bei diesem Medien- und Sportspektakel entschied sich Gabalier dafür, die Hymne in der nicht mehr gültigen Version unter Ausschluss der gerade eingeführten „Töchter“ vorzutragen. Seit einer Gesetzesänderung aus dem Jahr 2012 war es laut Bundesgesetzt verbindlich, in der ersten Strophe die Zeile „Heimat großer Töchter und Söhne“ zu singen, anstatt nur „Heimat großer Söhne“ (bunderkanzleramt.at). Hintergrund dieser textlichen Änderung war von Seiten der Gesetzgebung eine symbolische Gleichstellung der Frauen in Österreich. Sich für die alte Version zu entscheiden, so wie es eben Gabalier getan hatte, wurde daher von vielen Seiten als Affront gesehen und der Künstler Andreas Gabalier wurde zu einem Politikum.

Bevor ich mich jetzt ausdrücklich der konservativen Stellung Gabaliers im öffentlichen Diskurs widme, werde ich etwas zurückrudern und mich erneut intensiver mit der musikalisch-audiovisuellen Ebene von Gabaliers Schaffen widmen. Denn eines ist klar: Die Tendenz, dass Gabalier das „Altbewährte“ einem „neuen“ liberalen Gesellschaftsverständnis vorzieht, zeigte sich nicht erst, als er eben die alte Version der Hymne – so wie er sie aus der Schule kannte (kurier.at 2014) – der neuen vorgezogen hatte. Man sieht diese Tendenz viel mehr schon seit seinen künstlerischen Anfängen in den Bildern, die er mit seiner Musik und der begleitenden Visualisierung

erschaffen hatte. Dabei können zwei zentrale Säulen ausgemacht werden: Ein spezielles Verständnis von „Heimat“ und ein damit einhergehender Verweis auf ein idealisiertes „Gefühl von früher“. Beide dieser Themen ziehen sich mit auf- und abfallendem Pathos durch Gabaliers gesamte erschaffene Ästhetik, inbegriffen Texte, Videos, Artwork und Musik. Doch diese Form des ästhetischen Heraufbeschwörens heimatlicher Bilder und Skizzierungen vergangener und „einfacherer“ Lebensweisen findet sich eben darüber hinaus im breiteren musikalischen Feld des volkstümlichen Schlagers wieder und hat generell eine lange Tradition in der deutschen Musiklandschaft. Daher kann die Schlagerforschung auch hier einiges zum Verständnis der „heimatlichen“ Symbolik, der sich Gabalier bedient, beitragen und den Blick auf einzelne Lieder Gabaliers schärfen.

4.1 Vergiss die Heimat nie: Heimweh und das Gefühl von früher

2011 veröffentlichte Gabalier den Song *„Vergiss die Heimat nie“* auf dem Album Volks-Rock’n’Roller. Auf diesem Album, das zu einem überragenden Anteil moderne Pop- und Rock-Klänge beinhaltet, sticht dieser sentimentale Song durch ruhige und „volkstümliche“ Klänge hervor. Das Lied ist seiner Großmutter gewidmet, die er immer wieder als prägende und sehr wichtige Person in seinem Leben bezeichnet hatte (etwa auch in einem 2016 erschienen Facebook-Post, der seine Trauer über den Verlust der Oma ausdrücken sollte; vgl. Facebook 2016). Das Lied ist so geschrieben, als ob es den Anschein machen würde, dass sie selbst zu Wort kommt, oder aber er paraphrasiert ihre Worte, die in Folge als einfache Weisheiten aufgenommen werden sollen. Textzeilen, die da vorkommen lauten etwa: *„von da Kindheit host dazöt wie aus ana aundan Wöt“* oder *„am olla olla schenstn is daham“* (Gabalier 2011, Nr. 5). Das Lied erfreut sich sehr großer Beliebtheit bei seinen Fans und gehört seither sowohl zu den überdimensionierten Volk-Rock’n’Roll-Shows als auch zu Schlagerveranstaltungen und wurde auch bei MTV Unplugged interpretiert. Bei all diesen unterschiedlichen Live-Interpretationen wurde und wird stets darauf geachtet, die „volkstümliche“ Komposition, die einem Harmonika-Spiel folgt, beizubehalten. Anders also, als wie wir es vom frohmütigen *„I sing a Liad für di“* kennen, bei welchem die ursprüngliche Klangfärbung durch neue „rockige“ und international bekannte Instrumente aufgegeben wurde. Das hat natürlich einen Grund.

Es ist sicherlich nichts Verwerfliches dabei, wenn man seinen geliebten Großeltern ein Musikstück widmet. Ohne wieder einen ausgiebigen Vergleich zu S.T.S anstoßen zu wollen, weise ich trotzdem auf deren Hit *„Großvater“* hin, der als eine der beliebtesten und bekanntesten

Hymnen des Austropops gilt und bis heute einen unbestreitbar hohen Stellenwert im österreichischen Popmusik-Erbe einnimmt. Es gibt aber einige zentrale Unterschiede zwischen den beiden Songs, die dazu führen, dass sie inhaltlich und stilistisch in konträre Richtungen gehen: Gabalier verzichtet in seinem nostalgischen Text sowohl vollkommen auf mögliche negative Auseinandersetzungen mit dem Großelternteil (das S.T.S Lied beginnt damit, dass der Enkel seinem Opa Geld gestohlen hat), als auch auf in irgendeiner Weise besorgniserregende Erzählungen oder schlechte Erfahrungen von Seiten seiner Großmutter (beim S.T.S-Klassiker wird z. B. von einer Konfrontation mit dem „Russen" erzählt, einer im kollektiven Gedächtnis der Österreicher ambivalenten und eher negativ-konnotierten Figur der Nachkriegszeit). Es bleibt durchgehend bei einem würdigenden Verweis auf die Heimat der Oma und einem dadurch auch durchaus in problematischer Weise positiv gehaltenen Narrativ, das über eine Person, die die Gräuel des 2. Weltkrieges und die aufopfernde Zeit danach erlebt hatte, transportiert wird. Da heißt es in der ersten Strophe bloß, *„das[s] ma mit so wenig zfriedn woa"* und *„ehrliche und echte Werte"* gelernt hatte.

Mir ist natürlich klar, dass Andreas Gabalier bei der Textgestaltung hier nicht mit einem historischen Vorsatz an das Thema herangetreten ist, sondern mit einem rein nostalgischen. Man muss aber bedenken, dass gerade Musik prädestiniert dafür ist, eine sogenannte „negative Seite" der Nostalgie beim Hörer zu evozieren. Anstatt sich beim Hören mit vergangenen Zeiten auseinanderzusetzen oder „hineinzufühlen" tritt man oft in eine „negative sentimentale Beziehung zur eigenen Vergangenheit" (Hesmondhalgh 2013: 53 übersetzt durch den Verfasser). Das hat zur Folge, dass alte, aber auch junge Menschen, die diese Zeit nicht erlebt haben, tatsächlich den Eindruck gewinnen können, dass das Leben von damals bedeutend besser war, wohingegen es in der Realität sicherlich genauso durch einen Mix aus positiven und negativen Erlebnissen und Emotionen ausgezeichnet war. Was für den Hörer bleibt, ist das Gefühl, dass die aktuelle Situation im Vergleich zum konstruierten Bild von früher eher schlecht sei. Hesmondhalgh weist darauf hin, dass es aufgrund des zeitgenössisch musikökonomischen Systems und der billigen und leichten Reproduzierbarkeit von bestimmten „alten" Ästhetiken es heute einfacher denn je ist, eine solche „negative Sentimentalität" herzustellen (ebd.). Es scheint jedenfalls um einiges leichter und für einige Interpreten auch vorteilhafter zu sein, als sich auf einer aufgeklärten Ebene mit Vergangenheit, Gegenwart aber auch Zukunft auseinanderzusetzen. Dies geschieht nicht nur bei der Textgestaltung mit unmissverständlichen *„key-words"* (bei diesem Lied: „Kindheit", *„aundan Wöd"*, „von früher", „Heimat", *„daham"*) und narrativen Elementen (hier: die Sicht der Oma), sondern auch mit besonderen stilistischen Musikelementen, die eben sehr leicht reproduzierbar sind und durch Klänge eine scheinbar vertraute Vergangenheit

in den Köpfen der Hörer entstehen lässt.

Volkstümliche Musik

Eine einfache Vorgehensart, vergangene Ästhetiken mit neuen Kompositionen herzustellen, und jene die Gabalier verfolgt, ist eine, bei der auf „volkstümliche“ Klänge und Musik zurückgegriffen wird. Volkstümliche Musik, bzw. Volksmusik, untersteht einem Prädikat, welches besagt, dass diese Musik aus dem „Volk“ entstanden ist oder eine Musik ist, die vom „Volk“ gerne gespielt und gesungen wurde und zum Teil immer noch wird. Dabei wird von einer Popularität ausgegangen, die zig Generationen zurückgeht, aber auch noch unzählige Generationen halten wird. Es wird davon ausgegangen, dass sie ein Teil der „ewigen Volksgemeinschaft“ ist. Bereits Johann Gottfried Herder (1744–1803) hat das Volkslied zum ästhetischen Ideal ernannt (Morgenstern 2017: 27). Nach dieser prompten Hochstilisierung der Volksmusik aus den Reihen des Bildungsbürgertums stritten frühe Volksliedgutforscher wie Josef Pommer (1845–1918) und John Meier (1864 – 1953) darüber, ob diese Lieder nun tatsächlich selbstständig aus dem „Volk“ entstanden waren oder ob sie viel mehr Adaption aus der Kunstdichtung waren (ebd.: 28). Das wirft wiederum die alte, aber wichtige Frage auf, was überhaupt unter „Volk“ verstanden werden soll: Ein ethnischer Begriff, der verschiedene Gruppen unterscheidbar machen soll oder aber ein Begriff, der eine „ursprünglichen“ Gesellschaftsschicht von einer höher kultivierten und oft kosmopolitischen Klasse abgrenzen soll? Aufgrund dieser Verwirrungen und der einhergehenden Kontroversität findet der Volksbegriff in der modernen Musikforschung, genauso wie in der Kultur- und Sozialanthropologie, heute kaum mehr Verwendung und die „Volksmusik“ wird als eine von vielen Arten der populären Musik gesehen, wobei jedoch ein größeres Augenmerk auf historische Kontinuität, aber auch auf postmoderne Ausformungen davon gelegt wird (vgl. *Postfolklore* in Morgenstern 2017: 30).

Diese Distinktionen und Ursprungsfragen sind für eine heutige Hörerschaft kaum oder nicht von Belangen. Ausgenommen davon sind jene Konsumenten, die eine „völkische“ Komponente in dieser Art der Musik sehen und auf der Suche nach „germanischem“ Liedgut sind (vgl. Mendivil 2008: 194ff). Aus Sicht der „normalen“ Zielgruppe beschränkt sich die volkstümliche Musik eher rein als Gegenstück zu den poppigen und „schrillen“ Klängen der Gegenwart, wobei dieses Verständnis zum größten Teil auf die subjektive und medial verbreitete Bezeichnung von Plattenproduzenten und -labels zurückzuführen ist, als auf das tatsächliche Kaufverhalten (ebd.: 254 oder auch Morgenstern 2017: 26). Es handelt sich meist um relativ einfache Kom-

positionen und somit grenzen sie sich eindeutig von der klassischen Musik ab. Vereinfacht gesagt sind es die vertrauten „Klänge der Heimat“, nach denen getrachtet wird. Sie bieten dem Hörer eine Untermalung mit gediegener oder „geerdeter“ Musik unter dem Einsatz „regionaltypischer“ Instrumente. Es sind wahrscheinlich in der Tat oft recht schwammige Annahmen, die aber scheinbar doch zu weitverbreiteten und über Grenzen geteilten Ansichten führen und in unterschiedlichen Ländern zu ähnlichen Phänomenen geführt haben. Die Erwartung etwa, dass im Film *Braveheart* Mel Gibbson seine Armee aus Schotten zu den Klängen von Dudelsäcken aufmarschieren lassen muss, wohingegen in der Realität der Dudelsack erst viel später Einzug in diese Region gefunden hat (Machin 2010: 98), ist auf diese Sehnsucht nach den „Klängen der Heimat“ zurückzuführen. Zu diesem Zweck wird hier und da von den Medienunternehmen „geschummelt“. Im Falle der volkstümlichen Musik im deutschsprachigen Raum ist diese manchmal recht ignorante Herangehensweise an traditionelle Musik darauf zurückzuführen, dass sich diese Art der Musikästhetik schon seit langem das diskursive Feld des deutschen Schlagers teilt und einen nicht zu verleugnenden Kommerzialismus durchmachen musste. Oder anders gesagt, der deutsche Schlager hat sich in seiner „Krisenzeit“ in den 1970ern und -80ern der erstarkten Volksmusikbewegung angenähert, um einen brüderlichen Schulterschluss gegen englisch- und deutschsprachige Popmusik zu bilden (Mendivil 2008: 222f).

Das alltägliche Bild, das heute viele Menschen von „Volksmusik“ teilen, entstand mit dieser Mediatisierung. Maßgebend dafür waren zum allergrößten Teil Fernsehshows wie der „Musikantenstadl“ (ab 1981) oder der „Grand Prix der Volksmusik“. Sendungen, die regelmäßig über 10 Millionen Zuseher vor den Fernsehern versammeln konnten und andere, die nicht zusehen wollten, wenigstens registrieren ließen, dass die Volksmusik nach wie vor eine überaus starke Kraft in der deutsch-sprachigen Musikwelt war. Tatsächlich waren die Einschaltquoten dieser Sendungen überproportional größer als der tatsächliche Tonträgermarkt für volkstümliche Musik (Mendivil 2008: 269). Dabei handelte es sich in beiden Fällen, TV und Tonträger, um eine unverblümt kommerzialisierte Form traditioneller Musik, die immer schon durch moderne Arten der Popmusikproduktion beeinflusst waren (Larkey 1992: 151). Wenn man sich Aufzeichnungen dieser Shows ansieht, gewinnt man den Eindruck, dass die Zuseher in diese Hallen, die so dekoriert waren, dass sie an die Disneyland-Variation des Inneren eines Bauerngehöfts oder eben eines „Stadls“ (bayrisch-österreichischen Wort für Scheune) erinnerten, kamen, um von der beschwingten Musik animiert im Einklang zu den einschlägigen Takten der Musikvorstellungen zu klatschen und zu schunkeln. Dabei traten neben regionalen Blaskapellen und traditionsbewussten Musikergruppen bald auch rein auf Kommerz getrimmte Superstars, die oft direkt vom deutschen Schlager kamen oder sich von diesem inspirieren ließen, auf. Viel seltener

aber als bei den Schlager-Shows ging es dabei rein um Sentimentalität (siehe oben „negative Sentimentalität“, aber auch in einem neutraleren bzw. pathetischen Sinn zu verstehen). Karl Moik, der Mann der den „Musikantenstadl“ von der ersten bis zur letzten Show im Jahr 2015 moderiert hatte, gab bereits bei der allerersten Aufzeichnung das immer gleichbleibende Programm vor: „Wir wollen beweisen mit Schwung und mit Scherz, dass jugendlich bleibt nur ein fröhliches Herz“ (Youtube 2014b). Volksmusik stand nie – also beim „Musikantenstadl“ nie – per se unter einhellig ideologischen Vorzeichen, jedenfalls nicht mehr als andere Arten der populären Musik, sondern diente dem Zweck, „alten Herzen“ jugendhafte Gefühle einzuhauchen. Später wurde versucht, mit immer „moderneren“ Acts wie den Schürzenjägern, die mit E-Gitarren und Schlagzeug auftraten, auch bei einem jüngeren Publikum zu fischen.

Viele von Gabaliers Kompositionen auf den ersten zwei Alben passen wie angegossen in dieses Schema der Unterhaltung. Nicht zufällig war Gabaliers allererster offizieller Fernsehauftritt beim Vorentscheid zum „Grand Prix der Volksmusik“ im Jahr 2009. Dort sang er sich, ohne einer Spur der aktuellen Volks-Rock’n’Roll-Ästhetik, seinen Liebeskummer von der Seele. Der Song *„So liab hob i di“*, der eindeutig zur volkstümlichen Musik oder zum volkstümlichen Schlager zugezählt werden konnte, lud zwar nicht unbedingt zum Mitklatschen ein, kam aber sicherlich bei den Volksmusikliebhabern gut an. Generell scheint Gabalier nie oder nur sehr selten auf die Ästhetik der Volksmusik zurückzugreifen, um aufhellende Stimmung zu erzeugen (für seine bekannten Partysongs wie *„Zuckerpuppen“* oder *„Hulapalu“* orientiert er sich an modernen Pop-Produktionen), sondern nur dann, wenn er eine Aura von Sentimentalität oder viel mehr von Nostalgie erschaffen will. Ein anderes bekanntes Beispiel neben *„Vergiss die Heimat nie“* ist das ebenso balladenartige Lied *„Das kleine Haus“* (Gabalier 2015, Nr. 5), in dem er in gleicher Manier von vergangenen und „einfacheren“ Zeiten berichtet. Gabalier fußt aber nicht nur sein von Nostalgie durchdrungenes Narrativ auf einer volksmusikalischen Tradition, sondern generell seine ganze Vorstellung eines traditionellen und daher „rechtschaffenden“ Lebensstils. Und das hat einen praktischen Grund: Der Musiker, der dafür bereit ist, mit Volksmusik assoziiert zu werden, hat es leichter, ohne vielen Irritationen mit Trachtenmode, Musikinstrumenten wie Akkordeon und Zither, sowie expliziten Berufungen auf deutsche Traditionen, Dialekte und „alten Werten“ in Verbindung gebracht zu werden (vgl. Mendivil 2008: 218). Die Volksmusik setzt diese Assoziationen, auch wenn sie immer inszeniert sind, viel mehr sogar voraus, um als Volksmusikant auch authentisch zu wirken. Diesen Umstand macht sich Gabalier bis heute zu eigen.

Die Verweise auf Traditionen und Werte, die Gabalier als „zeitlos“ und bewährt bei seiner Zuhörerschaft verkaufen will, haben sich über die Jahre hin intensiviert. Und das ganz abseits von „Musikantenstadl“ (den es nicht mehr gibt) und Co. Wie Hois und Weber sehe ich es ebenfalls so, dass Gabalier sich weiterhin auf die Volksmusik beruft, weil diese genau mit den ästhetischen, ethischen, moralischen und politischen Werten aufgeladen ist, die er sich gerne zunutze macht (Hois/Weber 2015: 8). Der Kosmopolit Gabalier, der regelmäßig die Welt bereist und in Großstädten wie Berlin oder New York arbeitet, bedient sich dabei bei Erinnerungen an seine Großmutter oder anderen „verzerrten“ Bildern aus einer vergangenen Welt, die er Heimat nennt. Nur so kann er gewisse Erwartungen bei seinen Fans erfüllen, die ihn gerne als aufrichtigen Kerl nach alten Mustern sehen wollen, der zu „seinen Wurzeln steht“.

Heimatliche Emotionen

Um kurz auf die für die moderne Gesellschaft typische Art der *„status battles“* (Hesmondhalgh 2013: 50), mit denen ich das letzte Kapitel abgeschlossen habe, zurückzukehren: Neben der hedonistischen Komponente gibt es hier auf Seite der Konsumenten eben auch eine eindeutig emotional sensitive Seite (ebd.). Bzw. kann die Musik darüber hinaus als „Vehikel der Erinnerung“ fungieren (Mendivil 2008: 319). Im konkreten Fall von Gabaliers Angebot an solchen Liedern (er versucht zumindest zwei Lieder nach dieser Art pro Album unterzubringen), hören die Fans ihr Idol dann von der romantisierten Zeit mit seiner Oma singen, oder ähnliche Geschichten aus der idiosynkratrischen Idylle, die er Heimat nennt. Dadurch können sie emotional in Verbindung zu ihrer eigenen Kindheit oder Vergangenheit – oder der „vergangenen Heimat“ – gebracht werden. Auch hier ist nach der Auffassung von Hesmondhalgh von einer negativen Form der Nostalgie und einem eindeutig idealisierten und einseitig positiven Bild, das in den Köpfen der Hörer entsteht, auszugehen. Diese reflexive Eigenschaft ist in der Musikwissenschaft oft untersucht worden (z. B. DeNora 2004: 66-68, Bohlmann 2011 oder bei Rehding, der Musik ein „monumentales Potential“ zuspricht [2009]). Als nachvollziehbare Veranschaulichung will ich diesem Phänomen mit einem Beispiel näherkommen.

Positive Erinnerungen an früher können bei älteren Menschen, etwa beim Hören alter Beatles oder Freddie Quinn Titel, hochkommen. Dabei kann man auch auf emotionale Weise als Familie in Verbindung zu den Großeltern treten, die aktuell entweder krank oder bereits verstorben sind und sich in die Zeit hineinfühlen, als diese noch jung und gesund waren. Alte Schlagerlieder oder eben auch andere „Oldies“ verlieren somit ihren Warencharakter und verwandeln sich für die Konsumentin, die entweder die kränkliche Oma selbst oder Nachkommen von ihr sein

können, in ein wertvolles Lied, „ein Kleinod“, wie Mendivil das nennt, das Sehnsüchte erfüllen kann (Mendivil 2008: 322). Hierbei handelt es sich aber im Gegensatz zu neuen Kompositionen um diachrone und „unverfälschte“ Verbindungen zur Vergangenheit, da es eben Relikte aus dieser Zeit sind und diese nicht bloß referenzieren und auf einer gekünstelten Ebene nachempfinden wollen, wie es bei den Liedern Gabaliers der Fall ist. Ein wichtiges Assoziationsmittel ist dabei der Begriff der „Heimat“, der im Normalfall immer etwas Vergangenes referenziert (Schlink sagt in etwa, dass überhaupt erst Erinnerungen und Sehnsüchte Orte zur Heimat machen; Schlink 2000: 32).

Heimat ist in unserer Zeit zu einem „politischen Vokabel“ geworden. Das rechte Lager hantiert damit als ausdrücklichen „Kampfbegriff“, mit der Begründung, dass diese eben im wahrsten Sinne des Wortes unter Angriff stehe: Von Seiten linksliberaler Politik, nicht regulierter und regulierter Einwanderung und einer damit einhergehenden Verdrängung alter Wertesysteme. Bei dieser panischen Dialektik und der ideologisierenden Verwendung des Heimatbegriffs hilft es auch nur relativ wenig, wenn der ehemalige Grünen-Politiker und jetzige Bundespräsident Van der Bellen für seine politische Kampagne (derstandard.at 2016) oder die Band Krautschädl (Krautschädl 2018) den Begriff der Heimat mit inklusiven Vorsätzen rehabilitieren und weg von einer rein rechten Parole umdeuten wollen. „Heimat“ wird nun einmal von verschiedenen Lagern oft komplett unterschiedlich verstanden – und das ist darauf zurückzuführen, dass Heimat schlussendlich oft nur eine Idee ist. Heimat ist häufig sogar bloße Utopie (Schlink 2000). Das heißt aber nicht unbedingt, dass diese Idee keine Legitimität aus den materiellen und sozialen Lebenswelten der Menschen bezieht. Meist entspringen solche Sehnsüchte in sehr nachvollziehbarer Weise aus den realen Umständen der Leute, weil sie ihre Heimat auf die eine oder andere Weise verloren haben, oder glauben, sie zu verlieren. Um aus solchen Sehnsüchten und Ängsten Kapital zu schlagen, braucht es keine Politiker, sondern es reichen auch schon Musiker, wie Gabalier. Als Künstler des voranschreitenden 21. Jhd. mit einem Gespür für die Gefühlslage der Menschen hat Gabalier dabei wahrscheinlich sogar einen bedeutenden Vorteil gegenüber seinen musikalischen Vorgängern. Denn: „[…] das Bedürfnis nach einer vertrauten, überschaubaren Umgebung, die unter den Imperativen der Mobilität, Flexibilität und Innovation rapide verloren geht, kurzum, nach etwas, wofür das deutsche Wort Heimat steht“ (Türcke 2006: 18) verstärkt sich zusehends. Hierfür die Begleitmusik zu liefern ist für den kommerziellen Erfolg sicherlich förderlich und mit den neusten musiktechnologischen Mitteln auch vergleichbar einfach zu bewerkstelligen.

Auf Youtube, so sah ich, echauffieren sich manche Gabalier Hörer darüber, dass man den Begriff der „Heimat“ gar nicht mehr benutzen dürfe, oder eben, dass die Heimat aus unterschiedlichen Gründen am verkommen sei (siehe z. B. Youtube 2015a). Hier findet man auch alle „Klassiker“ des verschwörungstheoretischen Internet-Milieus, von „Danke Merkel“, bis „Umvolkung“ und „Verlust der deutschen Heimat“. Es ist ohne Frage problematisch, dass einige Leute so denken (einige weitere Ausführungen folgen dazu in Kap. 5.3). Für den Musiker Gabalier bedeutet es aber, dass er eine zeitgeistige Einstellung oder gar Angst gefunden hat, die sich musikalisch leicht umsetzen und vermarkten lässt. Ein paar volkstümliche Weisen hier, ein paar romantisierte Bilder einer „verlorenen Vergangenheit“ da und schon ist der Soundtrack einer negativen Heimat-Nostalgie geschaffen. Eine aufrichtige Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart verwehrt sich dabei aber und der darauf anspringende Hörer wird allein gelassen mit dem Gefühl, dass ihm etwas weggenommen wurde, das er womöglich nie besessen hatte.

Gabalier Fans, die eher auf einer emotionalen als auf einer hedonistischen Ebene mit seiner Musik Anklang gefunden haben – oder aber über die „spaßige“ Seite auf eine „tiefgründigere“ Ebene geraten sind – werden immer auf Lieder wie *„Vergiss die Heimat nie“* oder *„Amoi seng ma uns wieder“* verweisen und bekunden, wie sie dadurch Trost gefunden haben oder auf melancholische Weise gefühlsmäßig berührt worden sind. Dies hat mittlerweile solche Dimensionen angenommen, dass der Sänger, aus dessen Feder *„Hallihallo“* stammt, die „Hitparade der Begräbnis-Lieder“ (Zezula 2017) in vielen Ortschaften anführt (selbstredend mit *„Amoi seng ma uns wieder“*). Demnach kann angenommen werden, dass dieser emotionale „Spagat“, zwischen rituellen Beerdigungen und ausgelassener Partystimmung, vom Konsumenten nicht als irritierend oder unpassend aufgefasst wird, sondern als totaler Mehrwert. Der angehimmelte Performer folgt allen Lebenswegen und lässt ihn selbst zu einem zentralen Teil der subjektiven „Heimat“ werden.

Wie Mendivil vermutlich richtig sieht, wird über nostalgische Botschaften und Visualisierungen, die allgemein typisch für den deutschen und den volkstümlichen Schlager sind, „ein sozialer Raum konstruiert, der, da er einen Ort der Vertrautheit und Geborgenheit verkörpert, als Heimat ersehnt bzw. erlebt wird“ (Mendivil 2008: 295). Genauso geschieht es im Fall von Andreas Gabalier. Dass Leute über das Musikhören Vertrautheit, Geborgenheit und sogar Trost finden können, ist prinzipiell eine sehr schöne Seite der Musik. Dass diese und andere Formen emotionaler Manipulation natürlich auch bedenklichere Folgen mit sich bringen können, soll

dabei nicht vergessen werden. Damit diese Manipulation überhaupt funktioniert, benötigt der Musiker etwas, was ich aus Mangel eines besseren Wortes *Authentizität* nennen werde.

4.2 Gabalier: Eine authentische Stimme?

Heimat, und alles was er damit verbindet, will sich Gabalier „nicht schlecht reden lassen“ (welt.de 2015). Das sagte er in einem Interview mit der deutschen Tageszeitung „Die Welt“. In diesem Interview erkennt er gleichzeitig die Tendenz an, dass viele, die Gebrauch von diesem Begriff der Heimat machen, oft auf eine exkludierende Konnotation hinweisen wollen. Er distanziert sich an dieser Stelle dezidiert davon und weist sogar darauf hin, dass gerade Österreich, mit der historischen Last durch Adolf Hitler eine besondere Verantwortung habe und sich nicht „abschotten“ dürfe und Verantwortung für Schutzsuchende zeigen müsse (vgl. ebd.). Das sind überraschend erhellende und differenzierte Bekenntnisse, möchte man da als neutraler Beobachter meinen. Die Frage, die sich mir aber dabei stellt, lautet: Welches Spektrum von lokalem Patriotismus und auf Traditionen beruhender Kulturalität bietet Andreas Gabalier mit seiner Kunst und seinen öffentlichen Stellungsnahmen nun genau für Menschen, die auf der Suche nach diesen Dingen sind, an? Denn, wenn man einigen Kritikern glaubt, befindet sich Gabalier in beiden Fällen am äußerst rechten Rand des politischen Spektrums. Er ist für viele nicht „salonfähig“ oder soll es nicht sein. Ein Standpunkt, der in Österreich vor allem in Hinblick auf die Außen-Rechtspartei FPÖ bekannt ist. Man muss sich dazu nur die Reaktionen auf die Verleihung des Karl-Valentin-Ordens oder des Ehrenzeichens der Stadt Graz Anfang des Jahres 2019 in Erinnerung rufen. Dabei wurde dem Preisträger Andreas Gabalier z. B. ein offenkundiges „Spiel mit faschistischen Symbolen, Frauenfeindlichkeit und Homophobie“ (Gunter Fette, Nachlassverwalter Karl Valentins, in Balzer 2019) vorgeworfen, oder es kam der Vorwurf der Volksverdummung, die mit Volkskunst nichts zu tun habe (Fotograf Manfred Willmann in Kloiber 2019), auf. Natürlich weist Gabalier diese und weiter zurückliegende Vorwürfe von sich und beruft sich auf seine unpolitische Rolle als zeitgenössischer Künstler (vgl. welt.de 2015), bzw. dass es nicht auch noch seine Aufgabe sei, „von der Bühne herab“ Politik zu predigen (krone.at 2019). Teile seiner Anhängerschaft hingegen fühlen sich mit diesem regelmäßigen Aufkommen kritischer Stimmen dabei bestätigt, dass sie es hier mit einem Idol zu tun haben, das sich immer wieder durch „Anecken“ bei einer linksliberalen Bürgerschicht als *authentische Stimme* auszeichnet. Eine authentische Stimme für was aber genau? Und warum überhaupt authentisch?

Das ist, wie ich finde, in der Tat eine zentrale Frage und richtungsweisend für den Diskurs um Andreas Gabalier. Ich versuche deshalb möglichst grundlegend an diese Sache heranzutreten und werde entscheidende Merkmale herausstreichen, die überhaupt dazu beitragen, dass der Künstler Andreas Gabalier von einigen Seiten als glaubwürdige Figur gesehen wird. Woher die „Gefahr“ kommt, die viele Kritiker vermuten, wird dabei nur nebensächlich behandelt, diese Fragestellung wird allerdings in einem späteren Teil der Arbeit wiederaufgenommen.

Ich spreche hier genauer gesagt davon, dass Gabalier von manchen Seiten gerne als „konservativer Rebell“ dargestellt wird und sich seit vielen Jahren auch selbst so zu inszenieren weiß. In diesem Hinblick schafft der Volks-Rock'n'Roller Authentizität, indem er sich selbstbestimmend, aber in Anklang zu bestimmten konservativen Werten und Gepflogenheiten (Fillitz/Saris 2013: 15) zeigt. Das bringt mich im nächsten Kapitel zur unausweichlichen Frage: Was hat es generell mit der *„Rebellion der Konservativen“* auf sich?

Zunächst erweist sich die Frage der Authentizität in der Welt der Populärmusik an sich schon als eine sehr weitgreifende. Viele der noch heute gängigen Auffassungen von authentischen Musikern und authentischem Liedgut gehen weit zurück (siehe oben). Gleichzeitig gibt es auch sehr unterschiedliche Sichtweisen innerhalb der verschiedenen Musikrichtungen. So ist der Begriff der „Authentizität“ im Diskurs rund um Indie-Musik um einiges bedeutender, bzw. ist sie anders konnotiert, als etwa bei Pop-Interpreten (Machin 2008: 5). Im Fall der Volksmusik, bzw. *„folk music“,* führte die Frage von Authentizität, wie im vorherigen Kapitel kurz angedeutet, schon früh zu hitzigen Debatten. Der bekannte deutsche Volksliedgutforscher Josef Pommer (1845-1918) erhob die Ergründung von Authentizität bei seinen Forschungsobjekten und -subjekten als zentrales Ziel seines wissenschaftlichen Schaffens (Bohlmann 2011: 144). Vieler solcher essentialistischen Ansichten orientierten sich an Herders Auslegungen: Für Herder waren die „inneren Qualitäten des Subjekts“, welche durch die Kunst wiedergegeben wurden, ein Ausdruck einer „spezifischen kollektiven Realität“ (Fillitz/Saris 2013: 4 übersetzt durch den Verfasser). Einige dieser frühen Überzeugungen hinsichtlich der Volksmusik, oder was heute dazu gezählt wird, haben sich bis in die Jetztzeit gehalten (die Coen Brüder verpackten eine Sicht auf diesen Umstand in ihren Film *Inside Llewyn Davis*, wo es heißt: *„If it was never new, and it never gets old, then it's a folk song.“*). Dabei standen bzw. stehen diese Zuschreibungen oft in einem Zusammenhang einer nationalen Interpretation, oder um Herders Formulierung zu verwenden – eines „Nationalcharakters“. Für österreichische und deutsche Volkslieder zählt, dass sie generell vor allem über ihre Sprache, sprich Deutsch und den damit verwandten Dia-

lekte, definiert werden (Bohlmann ebd.). Dieser Fokus auf regionale Sprachen soll eine Verbindung zu einem autochthonen „Volk“ bezeugen und führt folglich zu einer authentischen Färbung von im Dialekt verfassten Liedern. In der Moderne und vor allem in der Popmusik wird dieser Konnex jedoch immer mehr entgrenzt.

Mit zugedrücktem Auge könnte man vermutlich das eine oder andere Lied von Andreas Gabalier – am ehesten auf einem der zwei ersten Alben – als „steirisches Lied“ eines Steirers bezeichnen und ihm somit eine Originalität nachsagen, die auf eine steirisch-regionale Liedergut-tradition zurückgeht. Doch das würde der Sache im Allgemeinen nicht gerecht werden. Wie die österreichischen Volksmusikexperten Hois und Weber sagen, wird der steirische Dialekt zugunsten einer über Grenzen hinweg verständlichen Umgangssprache zurückgedrängt – und das mit eindeutigen kommerziellen Absichten (Hois / Weber 2015: 13). Generell nimmt der Einfluss von volkstümlicher Musik zugunsten von Pop, Rock und Countrymusik im Laufe der Zeit ab (ebd. und Kap. 3.1) und wird, wie ich im vorigen Kapitel zeigen wollte, nur mehr dann in den Vordergrund gerückt, wenn ein klischeehaftes Bild von Heimat und ein „Gefühl von früher“ betont werden soll. Doch, ich denke, auch wenn diese dem Kommerz unterworfenen Stilelemente recht leicht entlarvt werden können, trägt die „einfache Sprache“ in Gabaliers Liedern zum Bild einer „authentischen“ und „aufrichtigen“ Stimme bei. Das hat vermutlich auch damit zu tun, dass Andreas Gabalier in Interviews eigentlich nie „Steirisch“ spricht, sondern ebenso einen für alle leicht verständlichen Umgangston, aber eben auch nicht Hochdeutsch (was wohl auf viele der österreichischen Fans suspekt wirken würde), verwendet. Genauso, oder sogar noch eine Spur „natürlicher“, hält er die Sprache in seinen doch regelmäßig erscheinenden Videobotschaften auf Facebook. Hier kann sich der Prominente gleichzeitig als gewöhnlicher und nicht abgehobener Mensch inszenieren; eine Vorgehensweise, die Promis weltweit für sich entdeckt haben und mit genau diesem Ziel verfolgen (Turner 2016: 87). Gabaliers doch häufige englischsprachige Einsprengsel in seinen Liedern überschreiten auch kaum den Rahmen der in unseren Breiten „authentischen“ Umgangssprache, da eben Anglizismen und die englische Sprache als Zweitsprache schon seit sehr langer Zeit einen fast universell anerkannten Stellenwert in unseren Breiten aufweisen. In ähnlich gespaltener Manier kann Gabalier behaupten, er habe „Mit Schwulen eine riesen Gaudi“ (krone.at 2015a) und im gleichen Satz die Liebe zwischen „Manderl und Weiberl“ verherrlichen. Dieses scheinbare Pendeln zwischen fixen und schwer vereinbarenden Positionen (hier in etwa: kosmopolitisch/essentialistisch und weltoffen/traditionalistisch) betrübt den Authentizitätsgehalt der Person Gabalier bei seinen Rezipienten offensichtlich auch nicht. Charles Taylor hat diese Rhetorik von „Differenz“ und „Diver-

sität“ viel mehr als einen der zentralsten Ausformungen der zeitgenössischen „Authentizitätskultur“ beschrieben (Taylor 1991: 37). Genauso geht es also beim Kommunikationsmodus des Volks-Rock’n’Rollers viel eher darum, die üblichen bedeutungsstiftenden „Horizonte“ (ebd.) anzuerkennen und zu einem gewissen Grad, der erwartet wird, in die eigene Persönlichkeitspräsentation zu übernehmen. Es geht dahingehend im Sinne Herders sicherlich viel weniger darum, darauf zu hoffen, ein Ausdruck des von Geburt an eigenen und doch sehr beschränkten „National-Genius“ (Fillitz/Saris 2013: 4 übersetzt durch den Verfasser) zu werden.

Eine andere authentizitätserzeugende Ebene in der Wahrnehmung von Musikern kann der Blick auf die in den Musiktiteln entworfenen Lebensentwürfe liefern. Ein Begriff, der in diesem Zusammenhang manchmal aufkommt, ist der der *„Street Credibility“*. Im Blick auf Hip-Hop Künstler wird dabei etwa darauf geachtet, ob die Betonung eines „harten und entbehrungsreichen Lebens auf der Straße“, die Dichte an Gewalt im Alltag oder der sich um Drogenkonsum drehende Lebensstil tatsächlich der Biographie des Künstlers entspricht. Im Fall von Andreas Gabalier könnte man fragen, ob die Lebensweisen, die er z. B. in Liedern wie *„Bergbauernbuam“* (Gabalier 2010, Nr. 3) anführt, tatsächlich etwas mit seinem Leben zu tun haben. Doch die Frage, ob Gabalier mehr von Orten *„Do wo a Sennarin die schenstn Heimatjodla singt“* aus erster Hand weiß als irgendwer anderer, stellt sich aber eben auch nur bedingt. Echte „*Street Credibility“* wird sowohl beim US-amerikanischen Rap-Shootingstar, als auch bei Gabalier immer mit Übertreibungen und klischeehaften Versatzstücken verwässert. Dabei geht es viel eher um eine Art von „Branding“, um bestimmte Lebensentwürfe mit der eigenen Kunst in Verbindung zu bringen, um in Folge eine bestimmte Zuhörerschaft anzusprechen. Authentizität kann meinen Beobachtungen nach dabei vom Publikum gar nicht erwartet werden. In dieser Hinsicht könnte man sagen, dass in einigen Teilen der aktuellen Popmusik, vor allem aber im Rap, eine „Authentizitätsdevolution“, in Anlehnung an Reckwitz Begriff der „Authentizitätsrevolution“ (2017: 103), stattfindet, weil ein Großteil der Hörer gut stilisierte Klischees und Übertreibungen meist einer Geschichte, die aus ihrem eigenen Leben gegriffen sein könnte, vorziehen. Andreas Gabalier steuert mit manchen Liedern aber auch gerade gegen dieses Zurücklassen von Lebensgeschichten und persönlichen Erlebnissen gegen. Etwa erklärte er seinen Fans, dass das Lied *„Amoi seng ma uns wieder“* ein Teil seiner Trauerbewältigung nach dem Suizid seines Vaters und seiner kleinen Schwester war. Wenn Prominente von Schicksalsschlägen aus ihrem Leben berichten, oder z. B. von ihrer bescheidenen Herkunft erzählen, macht sie das für normale Leute nahbar – und in weiterer Folge eben auch zu authentischen Menschen, die ebenso von den schlimmen Dingen des Lebens nicht verschont bleiben.

Ich will nun zu einem Merkmal kommen, das sich auf die Authentizitätswahrnehmung eines jeden Künstlers positiv auswirken würde. Ich spreche vom Umstand, dass Andreas Gabalier als alleiniger Autor sämtlicher Kompositionen auf seinen Alben gilt (ausgenommen davon sind die sporadischen Cover-Lieder) und somit das Quasi-Image eines Singer-Songwriters pflegt. Um als Singer-Songwriter zu gelten, muss man drei Aktivitäten nachgehen: Singen, Lieder schreiben und das eigene Material vortragen (Till 2016). Die Authentizität rührt dabei davon, dass allgemein angenommen wird, dass es dabei zu einem authentischen Ausdruck des individuellen Selbst kommt (Williams/Williams 2016). Wenn erfolgreiche Interpreten diesen Ruf aufrechterhalten können, schwingt der Gedanke mit, dass sich der Künstler eben trotz Erfolgs nicht der überwältigenden Maschinerie der Musikindustrie völlig unterwirft und sich auch keine „Wörter in den Mund legen lässt". Auch wenn Gabalier jedes Mittel von Universial Music zur Verfügung gestellt werden würde, um Musik am Fließband zu erschaffen – oder mehr noch, erschaffen zu lassen – scheint er tatsächlich großen Einfluss auf sämtliche Elemente der Musikgestaltung, von der Komposition im Studio bis zu den Live-Arrangements zu nehmen. Dieses Bild bestätigt er mit regelmäßigen Video- und Fotogrüßen „aus der Arbeit", wo er sich vertieft in kreative Prozesse in Szene setzt. Damit entsteht für den Konsumenten und Fan ein authentisches Produkt, welches zurecht die Aufschrift „Andreas Gabalier" trägt.

Natürlich kann man dabei nicht, oder nur schwer, hinter die Kulissen schauen. Die Frage, ob man als Popmusiker überhaupt künstlerische Authentizität erreichen kann, wird vermutlich zurecht von vielen Kritikern und Beobachtern gestellt. Bei Popmusik, die mit einem „re-ethnifizierenden" (Larkey 1993: 202) Ansatz ans Musikschaffen herantritt, wie das eben Andreas Gabalier mit seinem „Volks-Rock'n'Roll" teilweise tut, ist wohl heute mehr denn je ein differenzierter Blick notwendig. Die Geschichte hat aber gezeigt, dass die Vorreiter des Austropops in den 1970er Jahren durchaus ihr eigenes künstlerisches Erbe, mit eigenen ästhetischen Konzepten, Prinzipien, Ideologien – kurz eine eigene „Kunstwelt" – erschaffen konnten (ebd.). Was als „authentischer" Austropop Gültigkeit hat, wird auf diese Konventionen zurückgeführt. Eine Musiktradition, auf die Gabalier immer wieder mit Respekt Bezug nimmt. Heute kommt es nur noch sehr selten zu eigenständigen „Kunstwelten" bzw. *„art worlds"* und dass, obwohl die Möglichkeiten und globalen Einflüsse ungleich größer sind. Dies ist aber viel weniger ein Widerspruch, als eine Folge davon. Der einzelne Künstler bedient sich heutzutage vielmehr, unter Hilfe von Produzententeams, Studiomusikern, aber in unserer Zeit vor allem via Samplings, der künstlerischen Strategie der „Collage" (Kriest 2017: 20) und befreit sich somit wiederum von den oft strengen Ansprüchen einzelner „Kunstwelten". Im Rückschluss bedeutet dies, dass es kaum mehr zu neuen Erwartungen hinsichtlich einer „authentischen Ästhetik" kommt. Die

„Collage“ wird von Seiten der Musikwissenschaft und -kritik sogar als Antwort auf ein „fragwürdig gewordenes Authentizitätsstreben“ gesehen (ebd.) und bedeutet wohl früher oder später auch ihr Ende. In diesem Sinnverständnis singt Gabalier in den ersten Zeilen des Liedes *„Volks-Rock'n'Roller“* (Gabalier 2011, Nr. 7) durchaus selbstreflektiert:

> Wuits ihr beschreibn wos i bin
> lossts as bleibn des hod gor kan Sinn
> Von da Oipn bin i owagstiegn
> in da Ledahosn steck i drin
> Zwischn AustroPop und Rock'n'Roll
> und da Voiksmusik fühl i mi wohl

Der Poptheoretiker Diederichsen beschrieb als einer der Ersten die Tendenz der Popmusik der letzten 20 Jahre, immer eklektischer und panoramatischer mit Material umzugehen (Kriest 2017: 22). Andreas Gabalier bedient sich in genau dieser Manier bei unterschiedlichen Ursprungskontexten und gestaltet mit der Hilfe seiner professionellen Partner neue Musik für eine breite Zuhörerschaft (siehe Kap. 3). Im selben Lied, welches dem Namen nach richtungsgebend für Gabaliers Musik sein soll, hört man auch unverkennbar ein sich wiederholendes und intensivierendes *„Ooo-whoo“*, welches gut möglich vom Rock'n'Roll-Klassiker *„Sympathy for the Devil“* von den *Rolling Stones* ausgeliehen wurde. Solche musikalischen Zitate, ein anderes Beispiel wäre das Gitarren Riff beim Hit-Song *„Verdammt lang her“* (Gabalier 2018, Nr. 1), welches unbestreitbar an den Evergreen *„Summer of 69“* von Bryan Adams erinnert (die Zeile „Verdammt lang her“ wurde natürlich auch schon von den Fans der Gruppe BAP mitgegrölt), werden mittlerweile mit einer Selbstverständlichkeit unter die Collage der Gabalier‘schen Dialekt-Musik gestreut. Vordergründig geht es dabei, ohne zynisch wirken zu wollen, um *mass appeal* und nicht um die authentische Stimme als Künstler. Die unbeschränkten Möglichkeiten der Re-kontextualisierung von ausgesuchten Musikelementen und die professionelle Arbeitsteilung relativieren auf dezente Weise das „Singer-Songwriter Image“ mancher bekannter Popstars, aber auch generell das Bild des „brillanten Individuums“ (Machin 2010: 127 übersetzt durch den Verfasser). Einige der heute als „brillant“ gefeierten Musiker, z. B. Moby oder Kanye West, sind in erster Linie Sampling-Künstler, die immer mehr Genres in ihre Kompositionen inkorporieren. In dieser Hinsicht gilt wohl heute mehr denn je die schon in die Jahre gekommene Annahme: *„Art worlds rather than artists make art“* (Becker in Machin ebd.) – wobei ich hinzufügen möchte, dass der Künstler sich heute nicht in einer *„art world“* wiederfindet, sondern zwischen ihnen.

Schlussendlich begründet sich vieles der persönlichen Authentizitätsauffassung in der subjektiven Kunstrezeption (nach Simmel [1900]) und kann daher nur schwer endgültig auf wissenschaftliche Erklärungen umgemünzt werden. Als Konsequenz müssen die Begriffe „authentisch“ und „unauthentisch“ als relationale Begriffe aufgefasst werden (Muršič 2013: 48). Im allgemeinen Diskurs gelten sie dennoch oft als kategorische Begriffe bzw. feste Zuschreibungen. Unbestreitbar führt eine solche kategorische Einteilung in authentische und unauthentisch Musik dazu, ob wir diese akzeptieren, oder von vornherein ablehnen (ebd.). Es liegt aber gleichzeitig nahe, dass Andreas Gabalier auch in dieser Hinsicht eine prinzipielle Doppelgleisigkeit führt: Mit der „negativen Heimatnostalgie“, die ich im Kapitel 4.2 beschrieben habe, erreicht er durchaus auch ein Publikum, dass auf der Suche nach einem „Ausdruck des Kollektiven“ im Sinne Herders ist und mit dem Rest seines Repertoires – das eben ein Potpourri bleibt – bedient er die „diversifizierende“ Authentizitäts-Entgrenzung nach Taylor, die typisch für die Moderne ist. Was ich in Bezug auf den Diskurs zeigen wollte, und im Anschluss noch verdeutlichen werde, ist, dass es durchaus einige Merkmale gibt, die die Kunstfigur Andreas Gabalier, genauso wie das Sprachrohr Gabalier in der Öffentlichkeit, für viele als „authentische Stimme“ auffassen lässt. Dies geschieht im Zusammenhang mit der „*Rebellion der Konservativen*“.

4.3. Die Rebellion der Konservativen im Zeitalter der Politischen Korrektheit

Bevor ich zum Phänomen, wie ich es hier an Anlehnung an Mendivil nenne, einer „Rebellion der Konservativen“ im Sinne einer öffentlichen Bewegung komme, möchte ich noch einmal auf das relativ abgegrenzte diskursive Feld des deutschen Schlagers verweisen, das für Andreas Gabalier doch einen wichtigen öffentlichkeitswirksamen Dreh- und Angelpunkt darstellt. In Bezug auf die vorhin behandelte „Authentizität“ bringt Mendivil hierfür ein paar schwerwiegende Punkte hervor, die, wie wir sehen werden, auch grundlegend für die Akzeptanz eines Andreas Gabalier als „konservativen Rebell“ sind. Nach Mendivils Meinung wird die Authentizität im deutschen Schlagerdiskurs weder musikalisch (man denke dabei an die offensichtlichen Playback-Auftritte), noch textlich bzw. thematisch (die Themen werden kontinuierlich diverser), sondern anhand eines impliziten Bekennens zum politischen, moralischen und ästhetischen Konservatismus konstruiert (Mendivil 2008: 259). Konservatismus bzw. konservativ wird hier als eine Art „restaurative“ Grundhaltung verstanden; eine Deutung, die auf die antirevolutionären Bewegungen des 19. Jahrhunderts in Europa zurückgeht (ebd.: 258). Dabei sollte aber bedacht werden, dass es in den meisten vorsätzlich konservativen Diskursfeldern der Moderne es viel weniger darum geht, wirklich Altes zu erhalten, sondern es geht darum, einiges

von den „neuen Entwicklungen“ in so einer Form zu „naturalisieren“ – man kann von „konservativ machen“ sprechen (ebd.: 260) – damit dieses „Neue“ als Teil eines als konservativ konnotierten Weltbildes angenommen werden kann (ebd.).

Eine Homophobie und Frauenfeindlichkeit, wie sie bis in die 1970er Jahre in so gut wie allen westlichen Gesellschaften gang und gäbe waren, wäre sowohl im heutigen Schlager (ich erinnere an die bereits erwähnte Inklusion homosexueller Sänger und Sängerinnen und die differenzierende Authentizitätskonstruktion nach Taylor) als auch bei Gabalier nicht denkbar. Dass es aber abgestufte Formen der Diskriminierung gibt – die jedoch viel subtiler und meist rein über die Sprache transportiert werden – gehört dennoch zum Selbstbekenntnis der „Rebellion der Konservativen“. Diese Diskriminierungen sind tatsächlich oft nur oberflächlich. Sie drücken sich etwa in den zurecht kritisch zu beurteilenden Liedtexten von Gabalier aus. Er singt etwa von „Zuckerpuppen“ (Gabalier 2014a, Nr. 2) und „Rehlein“ (Gabalier 2011, Nr. 1) und konstruiert ein bestimmtes auf Einseitigkeit beruhendes Bild von Frauen. Diese reduzierende Tendenz in der Sprache zeigt sich auch in Gabaliers machoartigen Floskeln, die er in so manchen Interviews von sich gibt. Als Beispiel sei hier der in der deutschen Gala erschienene Saga, "Natürlich wird meine Frau als Mutter zu Hause bleiben!" (gala.de 2016), zu erwähnen, wobei aber zu bezweifeln ist, ob er das Wort für Wort so gesagt hat (bereits im Fließtext unterscheidet sich die Formulierung vom oben zitierten Titel deutlich). Gabalier lässt sich aber scheinbar gerne zu solchen protokonservativen Sprüchen hinreißen und befeuert damit das Bild eines „konservativen Rebellen“.

Mendivil schrieb davon, dass im Schlagerdiskurs „konservativ“ immer in Opposition zu etwas verstanden werden muss (2008: 260). Sonst würde der Konservatismus auch keine Rebellen brauchen. Da sein Buch schon vor mehr als zehn Jahren verfasst wurde, war bei ihm die Rede mehr von einer abwehrenden Haltung gegen die breiter gefasste „Reflexivität der Moderne“ (ebd.: 257) und den damit entstandenen gesellschaftspolitischen und kulturellen Unsicherheiten im Sinne Anthony Giddens und gegen eine neo-liberale Auffassung von Demokratie (ebd.: 254). Es ist nicht anzunehmen, dass dies nicht mehr zutrifft – auf was ich jedoch hinauswill, ist eine antagonistische Stellungnahme gegen die sich beobachtbar forcierende *political correctness* im öffentlichen Diskurs. Ich vertrete die Meinung, dass das Auflehnen gegen diese Ideologie der PC, die sich vor allem als moralisches Diktum der Sprachnormierung ausdrückt, zentral für die Wahrnehmung Gabaliers als „konservativen Rebellen“ ist. Wenn er mit einer Aussage, wie „ich stehe dazu, politisch inkorrekt zu sein“ (krone.at 2019) bei seinen Fans punkten kann, scheint die Sache sogar recht eindeutig zu sein. In Folge ist es für „PC-Künstler“

wiederum ein leichtes, sich als politisch korrekt und in ihren Augen „aufgeschlossener“ in Szene zu setzten, indem sie sich schlicht gegen Gabalier aussprechen und ihn als Buhmann darstellen.

Auch wenn der Volks’Rock’n’Roller als Aushängeschild einer konservativen Bewegung gesehen werden kann und wird, möchte ich darauf hinweisen, dass sie weniger eine ideologische Strömung darstellt, als eine bestimmte Anpassung an die soziologischen Gegebenheiten. Genauso wie die PC ist sie „indigen“ (Dent 2017: 1 übersetzt durch den Verfasser); d. h. nicht von äußeren Kräften aufgesetzt, sondern aus den eigenen Strukturen erwachsen. Somit könnte sie gut als ein „Habitus“ beschrieben werden. Damit will ich auf ein Verständnis von *„practical reason“* (Sahlins 1976, Bourdieu 1998) hinweisen. Eine intrinsische und prinzipiell vernunftbasierte Handlungsweise verwehrt sich demnach auch beim notorischen „Töchter-in-Hymnen-Ignorierer“ und bei seinen Anhängern, die über solche und andere politisch unkorrekte Verstöße hinwegsehen können, nicht. Dies offenbart sich, sehr überspitzt ausgedrückt, darin, dass Andreas Gabalier seine Lebenspartnerin nicht tatsächlich an den Herd bindet und sich seine Fans (ich spreche in erster Linie von jenen aus der Mittelstandsgesellschaft) für ihre Töchter jede nur denkbare Chance erhoffen. Oder wie es der aus Österreich stammende politische Schriftsteller Robert Misik ausgedrückt hat:

> *Don't make the mistake of dismissing the working class as misogynistic, anti-feminist and xenophobic. Even the worst macho steelworker living in the age of the one-child family wants his daughter to have every opportunity for advancement and to get a good, decently paid job.* (Misik 2017, Abs. 5)

Natürlich ist die “Rebellion der Konservativen” nicht auf eine pragmatische Anpassung an die materielle Welt zu reduzieren. Sie ist auch „Kultur“. Als solche ist sie nicht nur *“a meaningful scheme of his own devising“* (Sahlins 1976: viii), sondern drückt sich auch in symbolischer Weise durchaus klar aus. Dies werde ich selbstverständlich anhand Gabaliers popkultureller Artikulation zu zeigen versuchen. Dabei scheint wieder eine negative (oder polemische) Repräsentationsform zu überwiegen, welche aber mehr oder weniger offensichtlich gegen einen politisch korrekten Diskurs gerichtet scheint.

Michael Weber beschrieb bereits einige provokative Beispiele bei Gabalier. Dazu zählt die Covergestaltung des ohnehin schon absurd-komischen Albums „Mountain Man“ (Gabalier 2015). Was hier erkannt werden kann, ist, wenn man so will, ein „konservativer Superheld“, der „konservative Heldentaten“ verrichtet. Dabei fliegt er über eine Hügellandschaft, die bei genauem Hinsehen sehr ausdrücklich an „liegende Frauenbrüste“ erinnert (Weber 2018: 11 und

Abb. 1). Er ist drauf und dran, eine holde Maid aus den Fängen gefährlicher Monster (diese werden im dazugehörigen Musikvideo dargestellt) zu retten. Interessant finde ich, dass Mountain Man einen Engel und einen Teufel auf seinen Schultern sitzen hat. Er ist somit weder ganz gut, noch ganz böse. Ein Umstand, der für viele der heutigen Comic- und Kinosuperhelden gilt (man denke zum Beispiel an den Plot von Marvels „Civil War“, oder Batmans ewiger Kampf gegen sich selbst). Somit gilt für den Mountain Man genauso wie für alle Superhelden, die sich beim „Gutes-tun“ gedrängt fühlen, böse Mittel zu verwenden, dass was der viel gelesene Anthropologe David Graeber gesagt hat: *„They [Superheroes] aren't fascists. They are just ordinary, decent, super-powerful people who inhabit a world in which fascism is the only political possibility”* (Graeber 2015: 218).

Abb. 1 Das Aufreger-Albumcover zum Album Mountain Man (Quelle: krone.at 2015b).

Graeber zeigt hierbei einen wesentlichen Grundgedanken hinsichtlich des fiktiven Mountain Man – aber auch einen brauchbaren für die Person Andreas Gabalier auf. Für meine Argumentation lege ich jedoch nahe, „faschistisch“ mit „konservativ“ auszutauschen. Seine *Super-Power* kommt von seiner Rolle als prominenter Popstar, wie ich sie schon an mehreren Stellen zuvor beschrieben habe. Wie viele Superhelden glaubt er sich nicht rechtfertigen zu müssen, solange die Mittel den Zweck heiligen und er mit einer breiten Unterstützung in der Bevölkerung rechnen kann. Die Monster in der Realität Gabaliers und der „konservativen Rebellion“ sind die „PC-Verfechter“ (nach meiner Beurteilung ähneln einige der haarigen und „unfraulichen“ Monster im Video, an Karikaturen von in der Internetkultur bekannten „Emanzen“). Um zu verplausibilisieren, wie sich Gabalier und seine Revolutionsanhänger von der PC herausgefördert fühlen, muss ich ein paar Worte über ihre grundsätzliche Beschaffenheit und Ausdrucksform schreiben.

PC ist und bleibt zwar eine Kategorie, die eine unverwechselbar signifikante Reichweite innerhalb der westlichen Gesellschaft zeigt (aufgrund der Immanenz in der Globalisierung und anhand der expliziten Gegenreaktionen; vgl. Dirakis 2017: 1), aber gleichzeitig sind explizite Abhandlung darüber in der Wissenschaft rar. Vor allem Literaturwissenschaftler (z. B. Anton / Frank 2010 *„Beyond Political Correctness“*) und Philosophen (Charim 2018, Dirakis 2017) nehmen vermehrt darauf Bezug und beschreiben die semiotische aber auch ontologische Wirkung, die davon ausgehen kann. Der Soziologe und Philosoph Alexis Dirakis beschreibt, dass die PC in erster Linie über *„speech therapy“* operiert (2017: 2). Die Hauptkommunikationsmodi sind dabei „Verurteilung, Euphemismen (tendenziell Formen der Ablehnung) sowie Prävention“ (ebd. übersetzt durch den Verfasser). Ausdrückliches Ziel der Sprachkorrektur ist schlussendlich, die Wahrnehmung über die Realität nachhaltig zu verändern (ebd.). Ohne jeden Zweifel ist die ursprüngliche Intention der PC, verleumderische Äußerungen gegen bestimmte Gruppen zu bekämpfen, um dezidiert gegen eine Diskriminierung von Minderheiten entgegenzutreten (zu finden etwa bei Marcuse), ein hehres und wichtiges Ziel, dem mit Vehemenz nachgegangen werden muss (dies deckt sich auch mit vielen Ideen der Aufklärung und einem breit rezipierten Wertekodex der westlich-liberalen Gesellschaft). Wenn man hier mit der Definition der PC stoppt, entsteht folglich der Eindruck, dass nur Menschen, die gerne diskriminieren, etwas daran aussetzen können. Das ist nicht die ganze Wahrheit.

Wichtiger für den Antagonismus, den ich hier umreißen will, ist etwas anderes: Die politische Korrektheit verleugnet das „kollektive Du“, „die Gruppe“ und zieht ein „individuelles Du“ vor (Dirakis 2017: 6 übersetzt durch den Verfasser). Hierin spiegeln sich auch die schwer vereinbarenden Authentizitätsvorstellungen wider: das „Herder’sche Kollektiv“ und das oft linke, stark differenzierte und rein individualistische Selbstverwirklichungsprinzip (im Sinne Sennets, aber auch bei Taylor zu finden). Da liegt es auf der Hand, dass sich zahlreiche Menschen, die sich gerne auf Nation, Heimat und ihre Geschichte berufen, enorm herausgefordert fühlen, wenn diese Kategorien plötzlich nichts mehr wert zu sein scheinen und Individuen nur mehr aufgrund ihrer eigensten Qualitäten beschrieben werden. Für viele wird damit die letzte Grundlage eines Gefühls von Stolz entrissen. Oder, um mit Schoppenhauer zu sprechen: „[…] Jeder erbärmliche Tropf, der nichts in der Welt hat, darauf er stolz sein könnte, ergreift das letzte Mittel, auf die Nation, der er gerade angehört, stolz zu sein.“ Dabei kann Nation, je weiter die PC radikalisiert wird, mit jeder anderen Gruppe ausgetauscht werden.

Ein weiterer Umstand muss hier beschrieben werden, der sich darauf stützt, dass ein Großteil der Menschen mit soziologischen Denken vertraut ist (durchaus im Sinne Bourdieus, der die

differenzierende Fähigkeit, die soziale Welt in ihrer Fragmentierung zu beschreiben, hervorhob; in Dirakis 2017: 4), aber kein Gespür für sprachliche Sensibilität zeigen will. Ich möchte damit nicht sagen, dass Sprache als sinnstiftendes Kulturmittel keine große Bedeutung hat, sondern einfach, dass ein Verständnis dafür in unserer Gesellschaft nach wie vor oft fehlt. Dies sieht man bei Gabalier, wenn er die Töchter aus der Hymne streicht – und ihm von Millionen Menschen der Rücken gestärkt wird (siehe oe3.orf.at 2014) – oder wenn er in der Rolle eines Macho-Superhelden über Frauenbusen fliegt. Für einen großen Teil der Gesellschaft machen diese sich wiederholenden Artikulationen den Volks-Rock'n'Roller zu einem absoluten „No-Go". Man wird aber nur schwer eine Frau finden, die sich von Gabalier durch seine Kunst und seine Aussagen persönlich sexuell angegriffen fühlt und sein Frauenbild als anrüchig versteht und dennoch weiterhin in seine Konzerte geht und seine CDs kauft. Dies stellt eine gewagte These dar (jedoch folgerichtig, wenn man Konsumenten eine rationale Entscheidungskraft zuerkennt) und stützt sich nur darauf, dass es mir nicht gelungen ist, eine solche Frau zu finden. Der erfahrene ORF-Reporter Alfred Schwarzenberger hat sich ebenso bemüht, eine kritische Frauenstimme aus den Reihen der Gabalier-Fans vor die Kamera zu locken. Alles, was er zurückbekommen hat, waren Sprüche wie: „Ne! [auf die Frage, ob Gabaliers Frauenbild schlecht sei] Sunst wär'n wir ja nicht da", oder „Ich glaube wir sind alle Frau genug, um zu wissen, was wir zu tun haben" (Youtube 2018d). Müssen die Frauen also gar nicht vor Gabalier gerettet werden?

Das ist so nicht zu sagen. Fest steh aber, PC-Kritiker konfrontieren Gabalier nicht an seiner Substanz – und sagen, dass er in seiner Band keine anderen Nationalitäten oder Ethnien auftreten lasse, der Frauenanteil im Publikum verdächtig niedrig sei, oder es gar ein ausgesprochenes Besuchsverbot bei seinen Konzerten gebe. Sie greifen ihn, wie bereits gesagt, „lediglich" aufgrund seiner Sprache (in Musik, Bild und Performance) an. Dieses Vorgehen ist typisch für eine politisch korrekte Dialektik, aber wie die zwei Aussagen der Frauen zeigen (aber auch im Internet gut beobachtbar, etwa auf Facebook in der Commentsection des Beitrags: „Liedgut-Experte findet Gabalier-Hit ‚gefährlich'" [2019d]), geht dieses Denken an einem Großteil der Menschen – und an den Gabalier-Fans – vorbei. *„Political correctness ‚desubstantializes' evil to absolutize it better"*, nennt Dirakis die Vorrangigkeit der Sprachnormierung, gegenüber der Substanz der Lebensumstände der Menschen (vgl. Dirakis 2017: 5f). Andreas Gabalier stellt dennoch das banale und barbarische Böse dar: Banal, weil unterbewusst und „noch nicht totalitär", barbarisch, weil ihrer Kultur fremd und böse, weil nicht PC-bereit. Hierfür will ich Beispiele aus dem Diskurs anführen.

Anja Franziska Plaschg, die Sängerin und Mastermind hinter der Band *Soap&Skin*, machte ihren Unmut Luft, indem sie ihre Nominierung bei den diesjährigen Amadeus Music Awards zurücklegte. Sie begründete in einer Stellungnahme auf Facebook ihren Verzicht damit, nicht mit einem „Möchtegern-Magnat […], der sein reaktionäres, nationalistisches, chauvinistisches und sexistisches Lebenskonzept“ (fm4.at 2019a) vertritt, in Verbindung gebracht werden zu wollen. Interessant ist, dass Plaschg auch 2013 mit Gabalier schon in der gleichen Hauptkategorie nominiert war, damals aber kein Problem darin sah. Hier sieht man, wie sich Gabalier binnen weniger Jahre zu einem „heißen Eisen“ entwickelt hat – vor allem eben nach dem Hymnen-Skandal 2014. Solche Statements werden, je nachdem, wen man fragt, als integre Haltung einer Künstlerin gesehen oder in einer Art „Neiddebatte“ verrissen. Um davon eine Ahnung zu bekommen, braucht man auch hierzu nur durch die hunderten Kommentare unter ihrem Post zu scrollen (siehe Facebook 2019a). Feststeht, dass hier das spalterische Potential, welches der Kunstfigur Andreas Gabalier anhaftet, sehr gut zum Ausdruck kommt. Mir fällt es aber in diesem Zusammenhang zugegebenermaßen schwer, der Gabalier-Anhängerschaft ein höheres Maß an Aggressivität nachzusagen, als dem PC-Lager. Beobachter, wie die Philosophien und Kolumnistin Isolde Charim, argumentieren in diese Richtung. Sie erklärt das „Phänomen“ Gabalier in ihrem Buch zur pluralisierten Gesellschaft irgendwo zwischen PEGIDA und IS-Staat (vgl. Charim 2018), was an sich schon als problematisch aufgefasst werden könnte, da es sich dabei um eindeutig fundamentalistische und auch terroristische Vereinigungen handelt. Im selben Buch kommentiert Charim auch die *political correctness* und sagt dazu etwa: „Mit der PC verändert sich der Charakter der gesellschaftlichen Auseinandersetzung: von einem politischen Kampf um rechtliche Gleichstellung hin zu einem moralischen Reformismus“ (ebd.: 184). Hierzu findet sie aber keine Verbindung zu Gabalier, oder wie sich in der Praxis Menschen davon herausgefordert fühlen könnten (siehe Ausführung oben).

Übrigens stammt der Satz: „Jetzt ist es die Heterosexualität, die geduldet ist, wobei erwartet wird, dass die heterosexuelle Mehrheit ihre Präferenzen nicht mehr mit allzu viel Stolz zur Schau stellt“ nicht von Andreas Gabalier. In der ironisch-verkürzten Sprache Gabaliers würde der Satz lauten: „Man hat’s nicht leicht auf derer Welt, wenn man als Manderl noch auf a Weiberl steht.“ Mit diesen Worten, die als Reaktion auf die überschwängliche Huldigung des österreichischen Sängers und Travestiekünstlers „Tom“ Neuwirth, vormals bekannt als Conchita Wurst, gesehen werden müssen, schockierte Gabalier bei der Verleihung des Amadeus Austrian Music Awards im Jahr 2015 und sorgte wieder einmal für einen medialen Aufschrei. Der erstere Satz, der doch eine Spur spitzfindiger formuliert ist, im Grunde aber die selbe Botschaft in sich

trägt, ist ein Kommentar des slowenischen Philosophen (mit Starstatus) Slavoj Žižek (ein theoretischer Lehrmeister Charims) auf eine von ihm in Vancouver beobachteten lokalen LGBTQIA+Pride-Parade (Žižek 2017). Dass die Sprache der Ideologiekritik beim versierten Publizisten und Intellektuellen anders zu Geltung kommt, als beim Popmusiker, der einen populistischen Ton als Notwenigkeit für sich entdeckt hat, braucht nicht weiter erklärt zu werden. Diese Gegenüberstellung soll nun sicherlich keine Entschuldigung für Gabaliers unglückliche Wortwahl sein, sondern schlicht vor Augen führen, wie unterschiedliche Kommunikationsprozesse und -stile die Wahrnehmung einer Person, vor allem von Prominenten, in der Öffentlichkeit verändern können.

Andreas Gabalier scheut sich nicht davor, als „Anti-PC“ von bestimmten Seiten diffamiert zu werden, nein, viel mehr noch benutzt er dies als taktisches Mittel, um sein Image – man kann genauso gut von „Branding“ sprechen – als „konservativer Rebell“ bei seinen (potentiellen) Fans zu verstärken. Ein Mangel an politischer Korrektheit und der Vorwurf des Chauvinismus spiegelt jedoch nicht die ganze Reibungsfläche zwischen Gabalier, seinen Fans und den Kritikern wider. Ein weiteres Verdachtsmoment, das meiner Einschätzung nach mehr Aufmerksamkeit nötig hat, und auch von *Soap&Skin* aufgegriffen wurde, ist das des Nationalismus. Diesem doch sehr heiklen Thema widme ich mich im nächsten Teil meiner Arbeit ausführlicher.

5. Gabalier und die Lage der Nation

We never touch the real feeling
Just the empty discourse

- Sleaford Mods (2019)

Mit dieser Überschrift will ich darauf hindeuten, dass die Ideen und die Gegebenheiten, die eine Nation ausmachen, in mehrfacher Deutungsweise eine zentrale Rolle auch für Andreas Gabalier und den Diskurs um ihn spielen. Da wäre zum einen die sprichwörtliche *Lage* der Nation, die den Österreicher Gabalier von Geburt an ans südliche Ende des deutschsprachigen Raums platziert hat. Als Steirer hat er innerhalb dieser föderalen Republik schon als Kind die besondere „steirische Kultur" aufgesogen und zelebriert genau diese – und keine andere – daher bis heute mit Stolz. Im Laufe seiner noch jungen Musikkarriere hat sich bald herausgestellt, dass das Zentrum seines Erfolgs, er selbst nennt es das „Epizentrum des Volks-Rock'n'Roll" (krone.at 2019), nicht die Metropole und Bundeshauptstadt Wien werden sollte, sondern das im viel größeren Nachbarland liegende München. Das ist zum einen damit zu erklären, dass, wie schon an vorheriger Stelle erwähnt, der deutsche Musikmarkt für einen österreichischen Musiker viel lukrativer erscheint, als der zehnfach kleinere zuhause und diesem daher besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es ist aber zum Teil auch damit zu erklären, dass München das Zentrum des historisch-mythischen „bajuwarischen Kulturraums" darstellt. Diese „Kultur", für die heute vor allem die Alltagssprache ein Schlüsselmoment darstellt, existiert mehr oder weniger abseits von Ländergrenzen. Dies hat zur Folge, dass München kulturell viel näher an Graz zu liegen scheint, als an Berlin, einem Machtzentrum, in dem die „bayrische Mentalität" bis heute auf viel Unverständnis stößt. Dieser Vorbehalt beruht natürlich historisch gesehen auf Gegenseitigkeit. Warum der steirisch/bayrische Dialektmusiker Gabalier mittlerweile aber sogar in Berlin oder Hamburg Stadien ausverkauft, hat vermutlich aber viel weniger mit Örtlichkeiten von „Kulturen" und Nationen zu tun, als in der Tat mehr mit einer metaphorischen Auslegung der Lage der Nation: dem *Zeitgeist*.

Albert Hirschman hat auf eindrucksvolle Weise zu erklären versucht, wie sich die gegebenen und veränderlichen organisatorischen und politischen Konstellationen auf das Konsumverhalten von gewöhnlichen Leuten auswirken können (vgl. Appadurai 2017, Abs. 4). Dies stellt nun eine schwer verifizierbare These dar, aber vermutlich spricht nichts dagegen, anzunehmen, dass sich gesellschaftliche, ökonomische und politische Gegebenheiten ebenso messbar auf das Kaufverhalten bezüglich Popmusik auswirken. Dies könnte zumindest als Anhaltspunkt dafür

gesehen werden, warum in den 90er-Jahren der erfolgreichste und bekannteste „Rocker“ aus den Alpen ein Musiker vom Format eines Hubert von Goisern war und heute ein Andreas Gabalier – mit all den Qualitäten, die ich bisher beschrieben habe. *Zeitgeist* wird ins Englische gerne so übernommen, wie es im Deutschen geschrieben wird, sonst aber auch bevorzugt als *Mainstream* übersetzt. Was genau den Mainstream ausmacht und was dies praktisch bedeuten kann, ist gerade im „pop-kulturellen Sinn“ schwierig auf einen Punkt zu bringen; sollte jedoch nicht nur auf Charts-Platzierungen beschränkt werden (vgl. Hecken/Kleiner 2017: 246-284). Andreas Gabalier ist aber nun einmal im Pop- und Schlager-Mainstream angekommen. Dafür sprechen natürlich am deutlichsten seine Erfolge in den Charts und bei den Ticketverkäufen. Er sollte aber nicht nur deshalb als Ausdruck des Zeitgeistes beschrieben werden. Dass das „Wesen von Musik“ eine „Verflochtenheit in gesellschaftliche Bedingungen und Zustände“ aufweist, die sich nicht nur in kommerziellen Parametern niederlegt, für diese Prämisse kämpfte bereits, und das als einer der ersten, Theodor W. Adorno (in „Einleitung in die Musiksoziologie“ 2003 [1962]). Von Anfang an verknüpfte dieser die Nähe oder Entfernung der Musik zum Zeitgeist mit den kulturellen und soziologischen Widersprüchlichkeiten, die der moderne Nationalismus hervorgebracht hatte. Auch heute bietet es sich an, Verknüpfungen zu zeitgenössischer Musik und nationalen Implikationen sichtbar zu machen. Beim „traditionsbewussten“ Volks-Rock’n’Roller natürlich noch etwas mehr als bei anderen eher international orientierten Musikern. Für weitere theoretische Schlussfolgerungen werde ich daher unter anderem Erkenntnisse aus der Neo-Nationalismus Forschung aus dem Fach der Kultur- und Sozialanthropologie heranziehen (z. B. Banks/Gingrich 2006 oder Appadurai 2017) und versuchen, einige Lieder, Bildgestaltungen und Statements Gabaliers in diese Richtung aufzuschlüsseln.

Im Sinne von Marcus Banks, könnte Gabalier als ein Vorzeigeexemplar eines „coolen Österreichs“ gesehen werden, was selbstredend zu einer Beflügelung von patriotischen und nationalen Gefühlen beiträgt. Dazu kommt, dass in einem diskurstheoretischen Sinn international erfolgreiche Popstars, vergleichbar mit auf internationaler Ebene konkurrierenden Leistungssportlern (De Cillia/Reisigl/Wodak 1999: 12), Zeichen der zur Schau stellbaren „Leistungskapazität“ einer Nation darstellen. Aufmerksame Beobachter wissen, dass wir im Feld der Stadion oder Arenen füllenden Acts immer schon im europäischen Vergleich nachhinkten. Da Bands, die mehr als einen Hit ihr Eigen nennen dürfen und ein drei Stunden Programm abliefern können, zu oft nur Einzelfälle bleiben, wird Österreich hier nur selten ein eindeutig positives Zeugnis ausgestellt. Bis in die Mitte der 1970er konnte kaum eine Band gefunden werden, die diese Voraussetzungen überhaupt zu erfüllen vermochte (Larkey 1993: 75) und auch heute ist davon

auszugehen, dass das österreichische Pop-Potential ungenügend ausgeschöpft wird. Das ist sicherlich auf mehrere Gründe zurückzuführen und würde nach einer eigenen Abhandlung verlangen. Aufgrund dieses „Ausnahmecharakters“ liegt es nahe, dass Musiker wie Gabalier oder andere erfolgreiche Acts, z. B. Seiler & Speer, Wanda oder Bilderbuch, ein wichtiger populärkultureller Ausdruck der „Lage der Nation“ sind (vergleichbar mit dem Erfolg der nationalen Fußballauswahl). Deren Status wird nach wie vor mit ihrem Erfolg in Deutschland – und nicht in Österreich – definiert. Phänomene wie Lederhosen und Alpenrock sind aber ohnehin nicht auf Nationen zu beschränken. Wir erfahren gerade, wenn man so will, eine „Bavarisierung des Abendlandes“ (Krug-Richter 2016) auf multiplen Ebenen und daher wird meine Schlussfolgerung hinsichtlich einer beobachtbaren Betonung einer „kulturellen Souveränität“ (Appadurai 2017, Abs. 3) enden, die sich über die Landesgrenzen hinwegsetzt.

Die Sehnsucht nach der Erhaltung von kultureller, politischer oder ökonomischer Souveränität in Zeiten der Globalisierung brachte mittlerweile fast überall erfolgreich etablierte Formen von politischem Populismus hervor. Politikwissenschaftler stellen daher seit Jahren die Fragen, wie dieser „populistische Zeitgeist“ in der Praxis am besten beschrieben werden kann (siehe Mudde: *„The Populist Zeitgeist“* 2004, oder De Lange et al 2014). Ich verfolge hier zum Teil die These, dass der Zulauf, den die populistischen Politiker und Parteien erfahren, unter anderem mit einem persönlichen Drang nach Eskapismus und einem artikulierten kulturellen Widerstand zu tun hat. Auf dieser Argumentationsebene ist es mir gelungen, Entsprechendes oder immerhin Ähnliches bei der Musik und der Person Andreas Gabalier zu finden. Auch wenn mein Ziel sicher nicht war, Gabalier plumpen Nationalismus oder gefährdende Intentionen anderen Kaliebers nachzuweisen, wird meine Analyse mit einem eher negativen Beigeschmack enden. Das hat damit zu tun, dass ich durch diese intensiven Beobachtungen etwas vermute, was ich als „Vorzeichen der Intoleranz“ benennen möchte.

5.1 Das „coole Österreich“

Der alleinige Gedanke daran, dass Andreas Gabalier eine verdeckte oder offensichtliche nationalistische Kampagne mit seinem irritierenden Pop-Schlager-Mix treibt, jagt manchen besorgten Beobachtern ein Schaudern über den Rücken. Die Befürchtungen bewegen sich dabei zwischen ideologischen Übereinstimmungen mit der rechtsnationalen Partei FPÖ oder einem Hochhalten xenophober, chauvinistischer (im ethnisch/nationalistischen und auch sexistischen Sinn) und rückwärtsgewandter Weltanschauungen; das alles hinter mehr oder weniger vorge-

haltener Hand. Die Redaktion des Online-Musik-Magazin *Noisey* (*Vice Media*) beschrieb Gabalier im Zuge einer Aufzählung verschiedener Verdachtsmomente („14 Aussagen von Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist“) als: „[…] ein[en] Wolf im Schafspelz, der ‚Tradition‘ sagt, wenn er ‚Macht‘ für sich und seinesgleichen meint“ (Benkeser 2019). Auch andere prominente Kritiker, wie die bereits erwähnte Isolde Charim, die Philosophin Elsbeth Wallnöfer oder eine Handvoll namhafter Journalisten würden diese Annahme wahrscheinlich ohne großer Bedenken unterschreiben. Dies rechtfertigt demnach jedenfalls eine konkretere Beschäftigung mit diesem Phänomen. Meine Argumentationen werde ich zu einem größeren Teil auf die Nationalismus- bzw. Neo-Nationalismusforschung stützen.

Die Verbindung zwischen Tradition oder genauer gesagt „der Erfindung von Traditionen“ und der Machtuntermauerung (Legitimation) von Nationen gehört seit Eric Hobsbawm zu den Grundthesen der transdisziplinären Nationalismusforschung (Hobsbawm/Ranger 1983). Worin genau Gabaliers Rolle in dieser ununterbrochenen Synthese zwischen konstruierten Traditionen und einem zeitgenössischen Nationalverständnis liegen könnte, kann nicht mit bloßem Aufzählen von Verdachtsmomenten und „Überschreitungen“ (Weber 2018) von Seiten Gabaliers ergründet werden, sondern man muss danach im breiteren nationalen Diskurs bzw. im soziologische und politischen Umfeld suchen. In der Anthropologie gilt allgemein die Annahme, dass zu beschreibende Symbole nie isoliert existieren, sondern sie stellen immer etwas dar, was als „transzendierende Wahrheiten“ verstanden werden kann (Banks/Gingrich 2006: 20). D. h. in diesem Fall, dass Gabaliers symbolisches Kapital, welches er vor allem durch Wiederholung, aber auch in aus der Routine ausbrechenden Momenten der Provokation definiert werden, immer in Relation zu etwas „Größerem“ in der Gesellschaft steht und somit auch so verstanden werden muss.

Performing Neo-Nationalism

Schauen wir zuerst auf eine noch offensichtlichere und überschaubarere Ebene: Seine Darbietungen bzw. *Performance* vor Publikum. Denn eine der plausibelsten und wirksamsten Möglichkeiten für Andreas Gabalier, sich als Nationalist zu bekennen, wäre selbstredend im Zuge seiner Performance – weil er eben in erster Linie als Live-Performer bekannt ist und dabei am symbolisch wirksamsten in Kontakt zur Öffentlichkeit tritt. Das hat damit zu tun, dass ihm hier alle Möglichkeiten offenstehen, den relativ intimen Rahmen eines Konzertes selbst zu gestalten und zu „symbolisieren“. In einem eher metaphorischen Verständnis von Performanz, bzw. *Performance*, das einem verbreiteten Ansatz in der Kultur- und Sozialanthropologie gleichkommen

würde (zu finden etwa in Hamera/Madison 2006), können die Besucher jener Konzerte genauso in dieser Hinsicht untersucht werden, wie der eigentliche Performer auf der Bühne (vereinfacht gesagt, mit ihrem „Auftreten“). Mein Fokus liegt hier aber zu allererst auf die vom Performancekünstler eingesetzte Symbolik. Dass diese von seinen Anhängern kopiert oder sogar inkorporiert werden kann, soll nur mitbedacht werden. Außerdem entferne ich mich damit deutlich von der Hobsbawm’schen Nationaltradierung (ein Beispiel ist mir dennoch untergekommen: Gabalier hat sein Konterfei für eine Serie von Briefmarken bei der österreichischen Post bereitgestellt; exklusive Bilder, die eine Brücke zwischen der Musik und den „Geschichten“ in Österreich schlagen sollen; vgl. post.at).

Ich verwende für meine weitere Analyse einen theoretischen Ansatz, der sich dem performativen Aspekt eines „neuen“ Nationalismus widmet. *„Performing neo-nationalism“* ist ein Konzept, welches vom britischen Anthropologen Marcus Banks ausgearbeitet wurde und zur Erkennung von Performanceelementen, die an eine „neue“ nationalistische Symbolik angelehnt sind, beitragen soll (Banks 2006). Dabei geht es nicht unbedingt um Live-Performer, wie Musiker, Schauspieler, etc., sondern der Performance-Begriff wird sehr allgemein gefasst. Der methodische Fokus liegt dabei – wenn es nicht um politische Figuren oder Parteien mit einer eindeutigen (neo-)nationalistischen oder gar extremistischen Agenda geht – auf einem „banalen Nationalismus“ (Billig 1995), der im Alltag, also auch in der Sphäre des Populärkulturellen, stattfindet. Banks bringt in diesem Zusammenhang auch den Terminus *„traditional nationalism“* hervor und meint damit eine schon ältere nationale Selbstwahrnehmung (Banks 2006: 52f). Dieses oft „normalisierte“ bzw. historisierte Nationalgefühl steht in keinem grundsätzlichen Kontrast zu den „neu erfundenen“ Konzepten der Neo-Nationalisten, sondern sie bedingen sich gegenseitig (ebd.). Ein Punkt, der von Banks auch angesprochen wird, ist der, dass der „neue“ Nationalismus als „cool“ gelten soll und sich daher in der Rhetorik, aber eben auch in der Art der performativen Darbietung, doch beobachtbar von den älteren nationalistischen Konzepten distanziert. Man könnte wohl sagen: Der „Wolf“ hat den alten „Schafpelz“ mit neuen „coolen“ Elementen aufgepeppt.

Mein Argument würde konsequenterweise lauten, dass Gabalier und sein Aufgebot nicht nach den Mustern eines unwandelbaren oder veralteten Nationalismus gestaltet wird sondern, dass seine verwendete und performative Symbolik viel mehr der Konstruktion eines neuen „coolen Österreichs“ dient. Wie Banks meine ich das aber nicht in völligem Gegensatz zu einem alten „traditionalistischen“ Nationalismus (Banks 2006: 52), sondern als vage Neu- oder Umgestaltung mit einer angepassten Attraktivität für ein neues Klientel. Ich gehe bei der multimodalen

Performance des Musikers Gabalier auch nicht von einer klar festzumachenden politischen Linie oder einem Orientieren oder gar einem Absprechen mit bestimmten politischen Charakteren oder Parteien aus; Überschneidungen sind möglich, sie hier zu finden ist aber nicht unbedingt Teil meines Untersuchungsinteresses (wird aber in Kapitel 5.3 wieder aufgegriffen). Beide – Wähler und Publikum – erreicht man am besten durch eine gezielte Manipulation von vorhandenen, aber sich ständig wandelnden Symbolen (Banks 2006: 53). Diese Parallele zwischen Politik und Popmusik soll bis auf weiteres für meine argumentative Linie reichen.

Tradition leben – mit der Zeit gehen

Will man an ein bestimmtes „Nationalgefühl“ appellieren, ist ein gewisses „Gespür“ für die Nation nötig, das der Interpret in der eigenen Performance erkennbar wiederspiegeln muss. Banks erweitert den Begriff *Performance*, um auf eine immanente *„fluidity and processual nature of identity expression“* (2006: 52) hinzuweisen. Damit soll aber keinesfalls eine gewisse allgemein vorherrschende Vorstellung einer Norm oder eines *„scripts“* (ebd.) ausgeblendet werden, an der der „Performer“ gemessen wird. Hier ergibt sich somit eine spürbare Ambivalenz. Dieses Spannungsfeld zwischen fester Norm und ständig erneuernder Prozessualität gewinnt, wie anzunehmen ist, beim prominenten Live-Performer, aufgrund des im einführenden Kapitel beschriebenen *„frontierism“*, eine überaus ausgeprägte Form: Der erfolgsverwöhnte Musiker kann, oder *muss* sogar, die Grenzen des „Vertretbaren“ austesten, um den Kult um seine Person ständig auszubauen. Dabei stehen ihm verschiedene Parameter offen; selbstredend auch politisch-nationale (ich will hier an Lady Gaga erinnern). Weil dieses Vorgehen immer an der Öffentlichkeit ausgetestet werden will, trifft hier der sprichwörtliche Populismus auf den Pop. Im Fall von Andreas Gabalier geschieht dies zu einem guten Teil auch im Sinne eines politischen Populismus, weil er sich einige Symboliken und performative Elemente aus diesem diskursiven Feld ausleiht und für seine Belange umdeutet. Gut sichtbar wurde dieses „Austesten der Grenzen“ mit einer zuvor in seinem Lieder-Katalog selten dagewesenen Ausdrücklichkeit von nationalkonnotierten Symbolen im Text von „Kleine steile heile Welt“ (Gabalier 2018, Nr. 3):

> I glaub an mei Land und die ewige Liab
> Nix is mehr Daham als ein Schnitzel aus der Pfann
> Tradition leben, mit der Zeit gehen
> So wie's früher in der Milka-Tender-Werbung war
> I glaub an Leut, die sich geben wie sie sind

In einem christlichen Land hängt ein Kreuz an der Wand [...]
I glaub an den Petrus an der Himmelstür
Der sagt, komm her zu mir, Bua i muss reden mit dir
Vaterunser beten, Holzscheitelknien
Nach einem Zeltfest im Rausch am Heuboden die Unschuld riskieren
(Auszug aus dem Text übernommen von nachrichten.at 2018b).

Diese beschwingte Rock-Nummer wurde regelmäßig bei den letzten Live-Auftritten performt und erfüllte wahrscheinlich den beabsichtigten Zweck des Stimmungsaufbaus. Ob der durchschnittliche Konzertbesucher einen wirklich kritischen Gedanken an die Wortwahl des Liedes verschwendet, soll bezweifelt werden; das ist für meine Analyse auch sekundär. Jedenfalls zeigten die Einspielungen auf der digitalen Livebühne auch weder ein Schnitzel, noch ein Kreuz und schon gar kein Holzscheitel. Es wurde bloß durchgehend eine Animation von klatschenden Händen gezeigt. Die Konzertbesucher sollten sich also aufs Klatschen konzentrieren. Da das Lied auch kein wirklicher Hit ist, fehlte es an Textsicherheit und es wurde bei dem Konzert, wo ich anwesend war, auch nicht viel mitgesungen. Auszüge aus dem Text fanden viel eher nur die aktive Aufmerksamkeit von hellhörigen Journalisten und Kritikern (etwa auch auf *noisey.vice.at* via der Band Krautschädl). Rückwärtsgewandte bzw. nationalistisch-radikale Energie, die bei Gabalier immer schon vermutet wurde, manifestierte sich einmal mehr für alle klar ersichtlich, lautete ihr ungefähres Urteil (vgl. Krautschädl 2018).

Klar ist, dass dieser lyrische Auszug zur Kontinuität Gabaliers dichterischer Themenwahl passt, die immer schon zu einem großen Teil an die Topics „Alkoholkonsum, Herrgott und Vergänglichkeit“ (Hois 2015: 12) angelehnt waren. Doch da war noch diese Foltermethode. Das sogenannte Holzscheitelknien hat bei vielen Beobachtern erzürnte Reaktionen hervorgebracht, weil sie die Zeile als „Lobgesang“ auf diese verwerfliche Praktik verstanden haben wollen. Ein Journalist des Online-Magazins bento.de hat dazu sogar einen hochrangigen deutschen Wissenschaftler, Michael Fischer (Geschäftsführender Direktor des Zentrums für Populäre Kultur und Musik in Freiburg), für eine kurze Analyse konsolidiert. Diese wirklich nur knappe Betrachtung wurde auch von einigen österreichischen Boulevard- und Gratis-Zeitungen aufgegriffen und abgedruckt. Fischer, der auch studierter Theologe ist, findet es „‘geradezu skandalös‘, dass das Vaterunser in einer Zeile mit dem ‚Holzscheitelknien‘ auftaucht“ (Röhlig 2019). Fischer weist also in erster Linie auf die Verunglimpfung religiöser Gefühle hin, als auf nationalistische Botschaften. Dass überhaupt kirchliche oder christliche Symbole auftauchen, wenn Gabalier ein Lied über *„mei Land“* – wie es in der allersten Zeile heißt – dichten will, liegt aber auf der

Hand. Dies liegt daran, dass Österreich von der katholischen Kirche sehr nachdrücklich geprägt worden ist. Von den Habsburgern bis zur heutigen Regierungs- und Verwaltungszeit durch die christliche ÖVP, zeigt sich der Einfluss der Kirche und ihrer Werte in vielen Facetten des täglichen Lebens (Robert Musil hat diesen historischen Umstand, wie ich finde, am besten auf den Punkt gebracht: „Es war nach seiner Verfassung liberal, aber es wurde klerikal regiert. Es wurde klerikal regiert, aber man lebte freisinnig“ [Musil 1992: 63].). Die Züchtigungstechnik des Scheitelkniens neben dem Gebet des Vaterunsers zu setzen, ist also nicht allzu weithergeholt. Man muss bedenken, dass über zig Generationen die Pfarrer, oder *„Pfaffen“*, wie sie im österreichischen Volksmund genannt wurden, praktisch die Oberhand über viele pädagogische Belange – ergo auch über die Züchtigungsverfahren der Kinder und Jugendlichen hatten. Immerhin war die körperliche Bestrafung in Schulen bis 1974 und im elterlichen Haushalt bis 1977 völlig legal. Mit der rechtlichen Neuordnung war der Kampf gegen die Gewalt natürlich nicht von heute auf morgen gewonnen. Auch im heutigen Diskurs der aktuellen und länger zurückliegenden Missbrauchsvorwürfe, die von Institutionen ausgingen, nimmt die katholische Kirche einen nach wie vor unliebsamen Prominentenstatus ein. Folglich hat die österreichische Gesellschaft heutzutage ein eher ambivalentes Verhältnis zu den christlichen Institutionen, was gut an der ständig steigenden Zahl an Kirchenaustritten abzulesen ist. Gleichzeitig schätzen einige Menschen nach wie vor die Messe am Sonntag oder zumindest an Weihnachten und erkennen immerhin das humanitäre Hilfsangebot der römisch-katholischen Caritas als einen wichtigen Beitrag an der Gesellschaft an. Für eine lupenreine Huldigung der Kirche hat es aber in Gabaliers Text nicht gereicht. Ob er damit Christen beleidigen wollte, wie Fischer meint, scheint unplausibel. Immerhin wäre es abwegig, die christliche Konfessionszugehörigkeit bei seinen Fans – als „Teil der Heimat“ – kleinzureden. Ein weiterer Hinweis, warum das „Holzscheitelknien“ in dieser Textpassage nicht unbedingt als Lobgesang auf eine Foltermethode zu sehen ist, ist die Tatsache, dass hier eine klar erkennbare Tonhöhenänderung fehlt (vgl. Machin 2010: 100ff). Diese liegt in der untersuchten Strophe eindeutig auf „Unschuld verlieren“, wobei die Worte sehr langgezogen werden. Das in die Kritik gekommene „Holzscheitelknien“ wird nicht erkennbar betont. Hermeneutisch gesehen handelt es sich also, wenn überhaupt, um einen uneindeutigen Interpretationsversuch des Zusammenspiels von Kirche und Gewalt. Die Verwirrung oder Empörung von Seiten der Kritiker darüber ist daher auch nachvollziehbar.

Dass das Holzscheitelknien nicht eindeutig als verachtungswürdig dargestellt worden ist, ist schade, aber eben auch typisch für Gabaliers ironischen Umgang mit sehr vielen Themen. Viel wichtiger finde ich es, dass hier in diesem Pop-Rock-Song mit Schnitzel, „Zeltfest“ und Co. ein

„cooles“ Bild von Österreich im Kopf der Hörer evoziert werden soll. Der reduzierte Kern meiner Interpretation zum gesamten Song wäre, dass Gabalier hier ein Lied schreiben wollte, anhand dessen der Zuhörer mit dem Aufschnappen von zwei, drei Worten auf Anhieb seine Nation – oder, wenn er Schweizer, Italiener oder Deutscher ist, die Nachbarnation – *wiederfinden* kann. Es gibt einige Diskurselemente (im Sinne von Wahrnehmung- und Sinngebungsmustern), die zu einer unmissverständlichen Konstruktion eines „*homo austriacus“* (Wodak et al 2009: 4) beitragen und folglich von sehr vielen Leuten gleichsam erkannt werden und sich auch in dem wiederspiegeln kann, was im Bourdieu'schen Sinn Habitus genannt wird (ebd.). Einiges davon hat sicher auch die Marketingabteilung des US-amerikanische Konzernriesen *Mondelēz International* zur Kenntnis genommen, als sie ihre Werbung für das von Gabalier besungene Milka-Tender gedreht hatten. So einfach wie dort ist es dann aber doch nicht.

Nationale Musik

„Defined most simply, national music reflects the image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways“ (Bohlmann 2011: 59), schreibt der amerikanische Musikethnologe Philipp Bohlmann und spricht dabei einen Aspekt an, der wohl auch für die national-romantischen Lieder in Gabaliers Songkatalog gilt. Als Beispiel nannte ich „Kleine steile heile Welt“. Andere naheliegende Beispiele wären da offizielle und inoffizielle Hymnen, z. B. „*I am from Austria“* von Rainhard Fendrich. Dass die Bilder, die in der offiziellen Nationalhymne bei Fendrich und bei Gabalier von der österreichischen Nation gezeigt werden, sich so diametral unterscheiden, hat einen triftigen Grund. De Cillia, Reisigl u. Wodak haben in einer diskursanalytischen Studie über die „österreichische Identität“ argumentiert:

> *[…] there is no such thing as the one and only national identity in an essentializing sense, but rather that different identities are discursively constructed according to context, that is according to the social field, the situational setting of the discursive act and the topic being discussed. In other words, national identities are not completely consistent, stable and immutable.* (De Cillia/Reisigl/Wodak 1999: 6)

Dieser These würde ich zustimmen und dabei nochmal auf die Wichtigkeit des Kontextes und des *„settings“* hinweisen. Die zitierte Studie hat sich vor allem auf Aussagen österreichischer Politiker, aber auch auf Betrachtungen „normaler“ Österreicher konzentriert. Es ging also um nationale bzw. auch nationalistische (Selbst-)Beschreibungen innerhalb des österreichischen Diskursfeldes. Der „diskursive Akt“ des Andreas Gabaliers überschreitet jedoch die Grenzen

Österreichs deutlich und auch regelmäßig. Weil er eben circa genauso oft in St. Gallen, Hamburg und Wien wie in Graz auftritt, muss er – wenn er schon nationale Referenzen in seine Lieder und seine Performance einbaut – darauf achten, dass diese allgemein gehalten und oft auch „inkonsistent“ genug sind, damit sowohl der österreichische Staatsbürger als auch der „Ausländer“ eine zumindest halbwegs konkrete Vorstellung davon hat, über was gesungen wird. Das ist, vereinfacht gesagt, der kommerziellen Natur seiner Musik geschuldet. Dasselbe Prinzip muss erfüllt werden, wenn er in einem Lied ausschließlich über seine „steirische Heimat“ singt, etwa im Hit *„Steirerland“* (Gabalier 2009, Nr. 3). Dort heißt es: „*Do wo die Dirndl no amoi im Dirndl tonzn gehen, Und die Buam no in da Ledahosn stehn*“, was im Grunde von vielen Orten behauptet werden kann. Das bringt mich endlich zur Lederhose, bzw. zur Trachtenmode an sich. Ich vertrete hier die Ansicht, dass diese Art, sich zu kleiden, die nach der Meinung einiger Beobachter aktuell eine Konjunktur erfährt, die unter anderem auch auf Gabalier zurückzuführen ist (Stichwort „Trachtenboom“), eines der zentralsten „performativen Identitätssymbole“ bei Gabalier und seinen Fans ist. Dies mag zwar sehr gut in regionalen und neo-nationalistischen Diskursen funktionieren, transzendiert diese aber auch auf eindrucksvolle Weise.

5.2 Die Lederhose

Abb. 2 Gabalier mit Lederhose beim Semperopernball (Quelle: bild.de 2019).

Die Lederhose ist mit Abstand der oberflächlichste, aber auch markanteste Ausdruck von Gabaliers persönlicher Identität (in Folge auch für den ganzen „Volks-Rock'n'Roll"). Egal, ob Freund oder Feind – die Lederhose wird sofort mit ihm in Verbindung gebracht. Sie ist somit von seiner Person nicht mehr zu trennen und begleitet ihn, wohin er auch immer geht – zuletzt etwa zum Semperopernball, was für einiges Aufsehen gesorgt hat (siehe Abb. 2).

Auch wenn sich der Rest seines Aussehens und seines Kleidungsstils über die Jahre verändert hat, blieb die Lederhose eine unumstößliche Konstante seines Styles. Komme was wolle. Daher wundert es auch nicht, dass Männer zu tausenden in ebengleicher Beinkleidung und die Frauen im weiblichen Pendant – dem *Dirndl* – in die Konzerte strömen. Die Lederhose nun als rein (neo-)nationalistisches Ausdrucksmittel, wie einige Kritiker es nahelegen, zu deuten, würde der Realität und der (komplexen) Historie dieses Kleidungsstücks nicht gerecht werden. Ich will jetzt nicht allzu ausführlich auf die Historie der Lederhose oder der Tracht eingehen (dazu gibt es zahlreiche Beiträge von Historikern und Volkskundlern), sondern auf die allgemeine *Affordanz* von Kulturobjekten hinweisen.

In den Kultur- und Sozialwissenschaften geht man davon aus, dass verschiedene „soziale Objekte" grundsätzlich verschiedene „Affordanzen" (bedeutet in etwa Angebotscharakter) anbieten (Harré 2002). Das heißt folglich, dass die gleichen Objekte in multiplen Narrativen bzw. Situationen unterschiedliche Rollen einnehmen können. So, nun hat Gabalier die Rolle der Lederhose für sein Narrativ des „Volks-Rock'n'Roll" nie explizit formuliert. Er weist, wie die

meisten überzeugten Trachtenträger, auf „modische“ oder praktische Vorzüge hin, was selbstverständlich ihre Berechtigung hat – aber auch, dass die Tracht zu unserer tief verankerten Tradition gehört und daher Würdigung verdient. Die Tracht für sich oder andere auch nur ansatzweise als politisches Statement zu erachten, wäre aufgrund ihrer Geschichte nicht unproblematisch und daher wird davon für normal auch abgelassen. Es waren eben die Nationalsozialisten im Deutschen Reich, die die Tracht als politisches Mittel instrumentalisiert hatten. Ab 1938 sind die Nazis sogar so weit gegangen und haben das Tragen der Tracht nach amtlichen und juristischen Richtlinien nur mehr für „wahre Deutsche“, also auch für die Österreicher, erlaubt. Juden und Menschen anderer regionaler Herkunft wurden per Strafe davon ausgeschlossen (Kammerhofer-Aggermann 2002: 329). Dieses ausgrenzende Image der Tracht will man heute verhindern – obwohl es nicht leicht vergessen gemacht werden kann. Der nicht wegzubringende „Stallgeruch“, der dem Ledertextil anhaftet, kommt auch daher, weil viele bekennende rechte Politiker der Gegenwart gerne und öffentlichkeitswirksam zur Lederhose greifen (man denke an Jörg Haidar zurück; H.C. Strache schritt bei seiner Hochzeit 2016 damit sogar vor den Traualtar).

Die Lederhosen aus Gabaliers persönlichen Kollektionen (*by Meindl & Luis Trenker*; siehe adelsberger.at oder aktuell bei Otto) kann natürlich jeder kaufen, sofern er dafür bereit ist, tief in die Tasche zu greifen. Hier liegt der Warencharakter der Trachtenmode im Vordergrund. Genauso wird das Dirndl gerne als modisches Wundermittel verkauft, im Sinne von: „Das Dirndl macht dürre Frauen fülliger und dicke schlanker“ (Bernard 2012). Generell war diese Art, sich zu kleiden, seit ihren Anfängen eine Modeerscheinung, die vor allem in der Stadt große Beliebtheit erfuhr. Der individualistische Konsument verschwindet jedoch aber gerade beim großen Live-Konzert in der kollektiven Masse tausender anderer Lederhosenträger. Und in diesem Kollektiv wird kein Unterschied zwischen Steirern, Österreichern, Schweizern und Deutschen gemacht. Folglich muss es um mehr, als um (Neo-)Nationalismus gehen. Hierfür muss ich theoretisch weiter ausholen.

Der „alte“ oder traditionelle Nationalismus zielte auf die Manipulation einer vordefinierten „Volksmasse“ in einem politisch festgesetzten Raum ab. Er bediente sich dabei an einer gesellschaftlichen Ordnung, die sich in erster Linie an Familienverbänden bzw. auf dem System von *kinship* orientierte (Eriksen 1993: 108 in Banks/Gingrich 2006 übersetzt durch den Verfasser). Im Zeitalter des Individualismus und der fortschreitenden Urbanisierung müssen nationale aber auch nationalistische Symbole folglich auf individueller und zeitgemäßer, z. B. digitaler oder auch „pop-kultureller“, Basis distribuiert werden. Eine zweite zentrale Entwicklung ist, dass

der Nationalstaat an sich eine Abwertung erlitten hat. Im Zuge scheinbar unaufhaltsamer Ungleichheitsentwicklungen zwischen den einzelnen Staaten (Gewinner vs. Verlierer der Globalisierung), aber vor allem auch innerhalb der Nationalstaaten (Kluft zwischen Arm und Reich), der Ohnmacht vor der Allmacht der globalen Finanzökonomie und internationalen Konzernen, haben der Nationalstaat und seine Institutionen das gesellschaftliche Bild eines unumstößlichen „Erfolgsmodells" verloren. Appadurai hat die Folgen dieser „Entzauberung" mit den Worten *„[...] the nation state has been steadily reduced to the fiction of its ethnos as the last cultural resource over which it may exercise full domination"* (2006: 23) bereits vor über zehn Jahren treffend zusammengefasst. An die Stelle von ökonomischen und soziologischen Gewissheiten trat in vielen Teilen der Welt eine Betonung von „kulturell-ethnischen Stärken" bzw. Alleinstellungsmerkmalen auf den Plan. Die Frage nach dem „Ethnos" bzw. der Ethnie, von der Appadurai spricht, ist – auch wenn man sich ihrer Fiktion bewusst ist – im Fall von Österreich aber keine leichte und war auch nie wirklich eine. Alleine die „alltagskulturelle" Orientierung der Österreicher hat sich in den letzten hundert Jahren (seit dem Versailler Vertrag) mindestens viermal geändert: Vom Deutschösterreichertum, zum sich verrenkenden Parteiösterreicher, zum modernen Österreicher bis hin zum liberal-kosmopolitischen Österreicher (Parsons 2014: 1). Dieser Querschnitt zeugt vielleicht mehr von einer „schizophrenen Öffentlichkeit", als von einer heterogenen Ethnie, dessen Idee schon immer eher beilläufig behandelt wurde. Es waren die „Liberalen", die das Bild unseres „kleinen" Staates als „mitteleuropäisch", multikulturell, höchstens marginal deutsch und von Herzen brückenbauend gestärkt haben (Köllen 2016: 2). Österreich wurde als dem Wesen nach „Nicht-Deutsch" konstruiert (ebd.). Wichtig dabei war – und das ist natürlich auf die Nazi-Vergangenheit („Anschluss") zurückzuführen – dass so gut wie alle Verbindungen zu Deutschland als „politisch rechtsradikal ausgelegt und als anti-österreichisch und antidemokratisch angesehen" (Cinar, 2015: 54) wurden und immer noch werden. Die Lederhose, mit nachweisbarer Nazi-Vergangenheit, ein zumindest „Nicht-Nicht-Deutsches" Kulturprodukt und einer nicht unbedingt brückenbauenden – sofern nicht dem Alpentourismus betreffend – Funktion, fordert somit fast automatisch viele „liberale" Gemüter heraus. Da diese wohl nicht unbedingt zu Andreas Gabaliers auserkorener Zielgruppe gehören, fühlt er sich auch nicht dazu gedrängt, sie mit „neuen", eventuell liberaleren Werten aufzuladen. Sie erfüllt ihren Zweck als „cooles" Identitätsmerkmal, welches noch dazu wunderbar über die Ländergrenzen als (konsumierbares) Werbemittel für seine Klientelgruppe funktioniert.

Die „kulturelle Ressource" der Tracht muss aufgrund der Geschichte mit den umliegenden Nationen geteilt werden. Sie ist als Sammelbegriff zu groß für das kleine Österreich und wenn man sie auf eine realistische regionale Originalität begrenzt, zu klein. Das, was man heute unter

Trachten-Lederhose versteht, ist in ihrer verkommerzialisierten Form nun einmal genauso österreichisch, wie sie bayrisch, deutsch, schweizerisch oder südtirolerisch ist. Sie taugt also gar nicht so gut dafür, um damit einen österreichischen Nationalismus hochzuhalten, wie man vielleicht denken mag. Das heißt aber nicht, dass sie nicht genau dafür eingesetzt wird. Eine verstaubte „großdeutsche“ Idee will man, meiner Ansicht nach, damit aber auch nicht erwecken. Die Tracht hat sich in Zeiten der kulturellen und ökonomischen Abwertung des modernen Nationalstaates (siehe oben) viel mehr als ein Symbol einer „neuen“ Grenzen-übergreifenden „Kulturmehrheit“ (Appadurai 2017, Abs. 3 übersetzt durch den Verfasser) entwickelt, die sehr gut ohne die Adjektive „österreichisch“ und „deutsch“ auskommt. Es ist dabei nicht zu leugnen, dass die Tracht partiell als ein Zeichen des kulturellen Widerstandes und wenn man will, in weiterer Folge eines Ethno-Nationalismus (ebd.), getragen wird. In genau dieser Funktion wird sie immerhin von populistischen Bewegungen und Parteien in sämtlichen Ländern, wo sie auch nur irgendwie plausibel erscheint, verwendet. Wie naheliegend es ist, dass es bei Gabalier und seinem Publikum zu ähnlichen Implikationen kommt, darüber will ich nicht mutmaßen. Feststeht, die Tracht, die historisch gesehen immer schon zum größten Teil eine künstliche Kreation ohne allzu bestimmten Regionalbezug war – egal, ob sie aus einer Billigproduktion Chinas oder aus Gabaliers persönlicher Kollektion kommt – ist in unserer Zeit mehr denn je zum tragbaren Zeichen einer „kulturellen Souveränität“ (Appadurais 2017, Abs. 3) geworden. Und Gabalier mag dazu beigetragen haben.

Aufgrund der von mir erwähnten Affordanz können Dirndl und Lederhose aber auch als reine *Gimmicks* getragen werden; als Kleidungsutensilien ohne ideologische Implikationen und rein zum Zweck des Amüsements. Das zeigen am besten die Besuche von Oktoberfesten, die eben nicht nur von National- oder Regional-Romantikern wertgeschätzt werden, sondern auch von Touristen aus aller Welt. Mittlerweile ist es dabei zu einem weltweiten Phänomen gekommen. Hier fallen die „trachtigen“ Modeschöpfungen eindeutig eher in die Nische eines trendigen Lifestyle-Produktes, als in die Abteilung für Funktionskleidung „kulturhegemonialer Komplexe“. Ein Trachtenexperte vermutete, dass die Grenzen zwischen männlich und weiblich bei dieser Kleidungsart deutlich sichtbar gemacht werden und somit ein spezieller Reiz davon ausgeht (Krug-Richter 2016: 201). Dies könnte diese Kleidungsart auch als einen eher „politisch unkorrekten Modetrend“ erscheinen lassen (siehe Kap. 4.3). Wichtig ist jedenfalls, wie ich bereits erwähnt hatte, der Kontext, bzw. das „Setting“. Dabei ist natürlich auch ausschlaggebend, welcher Ton angegeben wird. Gabalier in dieser Hinsicht eindeutig als „nationalistisch“ oder gar rechtsradikal zu überführen, wie es einige Journalisten und Beobachter gerne tun würden,

ist, nicht ganz so einfach möglich. Vor allem deswegen, weil er genug Raum für Eigeninterpretationen offenlässt und seinen Zuhörern in erster Linie „gute Unterhaltung“ anstatt ideologischer Doktrin bieten will. Dennoch wird mit seinem Unterhaltungsangebot mehr geboten, als reine Unterhaltung. Im nächsten Kapitel werde ich mich expliziter mit der kulturpolitischen Reichweite im Diskurs um Gabalier beschäftigen.

5.3 Zwischen Eskapismus und aktivem Widerstand

In diesem Abschnitt werde ich einen konkreteren Zusammenhang zwischen aktivem Ausbrechen aus dem Alltag (*Eskapismus*) und aktivem bzw. auch passivem kulturellen oder politischen Widerstandtendenzen bei den Fans und Hörern Gabaliers aufzeigen. Diese Verbindung soll folglich nicht nur der weiteren Einordnung der Person Gabalier und seiner Musik bzw. Performance dienen, sondern wiederum tieferliegende soziale und politische Entwicklungen beleuchten. Wie ich an vorherigen Stellen bereits anklingen ließ, muss Gabalier schlichtweg als „zeitgeistiger Künstler“ verstanden werden, der einen Teil der Bevölkerung besonders intensiv anspricht. In Bezug auf die Verbindung seiner kulturellen Kontribution und der (seiner Ansicht nach) herrschenden Atmosphäre im Land sagte er daher selbst Anfang des Jahres:

> *Die Musik ist die Erholung von der Politik. Weil die Leute ohnehin die ganze Woche nichts Anderes hören als Politik. Sie haben mittlerweile die Schnauze voll. Deshalb kaufen sie sich einmal im Jahr eine Eintrittskarte für ein Konzert von mir, machen sich schon drei Tage vorher fesch, gehen zum Friseur, lassen sich die Nägel machen und buchen einen Urlaub, um mich singen zu hören. Da ist es nicht meine Aufgabe, dass ich von der Bühne herab auch noch Politik predige.* (krone.at 2019)

Dieses kurze Statement Gabaliers etwas näher zu ergründen, scheint mir für meine weitere Argumentation hilfreich zu sein. Im gesamten Interview, welches in der österreichischen Kronen Zeitung veröffentlicht wurde, verkündete Andreas Gabalier einige persönliche Einschätzungen zu seiner Öffentlichkeitswirkung, aber er äußerte sich eben, wie im Zitat, auch über gesellschaftliche Zustände; wie er diese zumindest sieht. Eine genauere Beurteilung seiner zugrundeliegenden Aussagen ist aufgrund der beachtlichen Diskursreichweite (auflagenstärkste österreichische Boulevardtageszeitung und auf krone.at summierten sich bisher knapp 800 Kommentare) sicherlich angebracht. Zugegeben, dieser Interviewauszug, auch wenn er in typischer Gabalier-Manier überspitzt formuliert ist, weist prägnant auf einige „soziale Tatsachen“ hin, auf die ich gerne näher eingehen will. Wichtig für mich ist zu ergründen, was er hier unter „Politik“ versteht.

Eskapismus

Zuallererst will ich auf Gabaliers Punkt eingehen, der besagt, dass bestimmte (*seine*) Kulturangebote angenommen werden, um sich im Gegenzug von belastenden Elementen des Alltags zu lösen. Immerhin hat schon der große Soziologe Talcott Parsons eingeräumt, dass in den industriell und medial bereitgestellten Unterhaltungsprodukten sinnvolle Angebote für einen nötigen Ausgleich zu den steigenden Leistungsanforderungen in der Ausbildungszeit und im Berufsleben liegen (Hecken 2017: 276). Gabalier spricht aber, anders als Parsons, nicht von Bildung und Beruf als große Belastungen für Jung und Alt, sondern in allererster Linie von „der Politik", bzw. von der medialisierten Politik, von der die Leute überfordert werden – oder wie er sagt, „Die Schnauze mittlerweile voll haben." Die Leute sehnen sich seiner Ansicht folgend nach Abstand von der Politik und diesen Abstand können sie bei einem seiner Konzerte einnehmen. Wenn man seine Aussage beim Wort nimmt, greift Gabalier hier in seiner Argumentation natürlich etwas zu kurz. In doppelter Weise. Man kann schlecht von allen, in unserem Fall demokratisch gestalteten Regelungen der privaten oder öffentlichen Bereiche – kurz der *Politik* – „die Schnauze voll haben". Es liegt die Annahme nahe, dass Gabalier mit „Politik" etwas meint, das dem eigentlichen Konzept von Politik fern ist, und dem abstrakten Konzept eines Über-Ichs Freuds, oder aber einem pointierteren Verständnis von „symbolischer Gewalt" Bourdieus nahekommt. Es scheint ihm jedenfalls um eine größer gefasste soziopolitische Dimension zu gehen. Wie diese in der Musik adressiert werden könnte, ist gut mit der „Macht" der Subjektivität, im Sinne Fiskes, zu erklären, der auf ihre „reale" politische oder ökonomische Konstruktion hinwies (in Mendivil 2008: 253). Folglich zeugt die persönliche Assoziation mit einem bestimmten Künstler oder Musiker, der für ein gewisses ästhetisches Ideal oder eine implizite Weltanschauung steht (von dem ich im Fall Gabalier hoffentlich ein ungefähres Bild bis hierher hoffentlich zeichnen konnte), im praktischen Sinn, vielleicht nicht nur von einem reinen Eskapismus (aus der „politischen Öffentlichkeit"), sondern gleichfalls von einer Hinwendung zu einer politischen „Alternative". Mendivil hatte schon zuvor postuliert, dass die Annahme der von der Schlagerindustrie vorgezeichneten „Phantasiewelt", die eben z. B. durch ihre verquere bzw. realitätsferne Volkstümlichkeit und heimattümliche Sentimentalität konträr zum politischen Alltag steht, ein „persönlicher politischer Akt zivilen Ungehorsams ist, eine oppositionelle Haltung, die sich der Musik bedient um soziale und private Räume umzugestalten" (Mendivil 2008: 253). Ich denke, im Fall von Gabalier und der aktuellen politischen Landschaft Österreichs (bzw. Europas) kann oder sollte dieses soziopolitische Phänomen konkretisiert werden.

Die Müde Demokratie

Man muss bedenken, dass, als Mendivil sein Buch über den deutschen Schlager verfasst hatte, die politische Landschaft in weiten Teilen Europas noch etwas, sagen wir, „entspannter“ aussah. Es war noch nicht die leiseste Spur von einer (halbwegs gut) organisierten rechtspopulistischen AfD in Deutschland zu sehen und die erste schwarz-blaue Koalition in Österreich war bereits wieder ein Gespenst der Geschichte. Der Verdacht, dass der deutsche Schlager und die mediatisierte Volksmusik konservative und zum Teil auch rechtsnationale Phantasien ansprechen, ist so alt wie diese Musik selbst. Die Frage ist nun, wie sich diese durchaus nach wie vor denkbare Konstellation zwischen den neueren „Schlagerstars“, in erster Linie von Andreas Gabalier, und dem nun herrschenden politischen Klima eingependelt hat. Ich muss hier klarstellen, ein haltbarer Zusammenhang lässt sich höchstens zwischen einzelnen Musikern herstellen, denn ein allgemeiner Verdacht würde der neuen „Schlagerwelt“, wie ich sie im dritten Kapitel beschrieben hatte, nicht gerecht werden. Vielmehr würde ich eine Korrelation zwischen Gabaliers postulierter Politikunzufriedenheit und einer sich breitmachenden „Demokratiemüdigkeit“ (*Democracy Fatigue*), im Sinne Arjun Appadurais, nahelegen, wobei sich diese Verbindung wiederum nur auf die Subjektivität einiger Gabalier-Fans umlegen lässt. Nichtsdestotrotz steht hinter all dem das von Gabalier wiedergegebene Narrativ, das etwa im oben angeführten Zitat zur Geltung kommt, aber sich auch an anderer Stelle immer wieder offenbart.

Appadurai spricht in seinem 2017 veröffentlichten Essay *„Democracy fatigue“* (In: *The Great Regression*) von einer weitverbreiteten Demokratiemüdigkeit, die er weltweit grundlegend für viele Wahlerfolge rechtspopulistischer Parteien und Politiker sieht. Also auch für die jüngsten Wahlerfolge der FPÖ und die überraschenden Landtagswahlausgänge, die der AfD Aufwind verschafft hatten. Eine seiner Begründungen, die realökonomische Abwertung des Nationalstaates, hatte ich bereits kurz erwähnt. Er führt zwei weitere Gründe an. Erstens eine lauffeuerartige Verbreitung von (mobilem) Internet und sozialen Medien, die zu einem neuen Angebot von „web-basierter Mobilisation, Propaganda, Identitätsbildung geführt und die Kollektivierung mit bzw. Mobilisierung von Gleichgesinnten erleichtert hat.“ (Appadurai 2017, Abs. 4 übersetzt durch den Verfasser). Seiner Meinung nach hat dieser Umstand zu der „gefährlichen Illusion“ geführt, dass, egal, wer man ist oder was man will, Gleichgesinnte und Verbündete finden kann (ebd.). Diese illusionäre Verzerrung verstärkt natürlich auch ein lautstarker Star wie Gabalier, wenn er etwa von *„den Leuten“* spricht, die mit *„der Politik“* unzufrieden sind. Diese Art von sprachlichen Botschaften scheint aber grundlegend für viele Dimensionen der Ausformung von „(pseudo-)öffentlichen Meinungen“ zu sein und sind sowohl typisch für die

„Pop-Kultur“ als auch für die Politik (vgl. Hecken 2017a: 281ff). Als dritten Grund führt Appadurai die „weltweite Ausbreitung der Ideologie der Menschenrechte“ (Appadurai 2017, Abs. 4 übersetzt durch den Verfasser) an, die jedem Fremden und potentiellen Migranten aus „praktisch jedem Land der Welt“ (ebd.) zumindest ein Minimum an Rechten und Ansprüchen gewährt. Hier ist, finde ich, der Clou, wo sich „die Politik“ am deutlichsten in zwei oder mehrere „Politiken“ aufspaltet. Es waren ja nicht die rechts, sondern vor allem die links und liberal eingestellten Politiker und Menschen, die sich in den letzten Jahren aktiv für Asylanten und Migranten eingesetzt hatten, oder sich zumindest so inszeniert hatten. Vor allem zwischen 2015 und 2017 haben sich deshalb in Europa aufgrund der sogenannten „Flüchtlingskrise“ die politischen Fronten überaus spürbar verhärtet. Die Rechtspopulisten wussten fast überall dieses Momentum für sich zu nutzen. Die Menschen, die die Schnauze nach der Meinung Gabaliers von „der Politik“ voll haben, sind gutmöglich diejenigen, die mit dieser Situation, die unter anderem auf die Ideologie der Menschenrechte zurückzuführen ist, überfordert sind. „Die Politik“ steht somit zu einem großen Teil stellvertretend für „Migrationspolitik“, die immer mit einer gefühlten oder realen Vernachlässigung der eigenen politischen Interessen einhergeht; eben, auch weil die Nationalstaaten ökonomisch geschwächt daliegen. Und von diesem politischen Destillat, das nicht zufällig rechtspopulistischen Nachzeichnungen gleichkommen würde, kann ein Andreas Gabalier mit seinem Angebot, sich für einen Abend „in eine heile Welt zu retten“ (Kreuzmann 2015), tatsächlich Abhilfe schaffen. Dabei braucht er auch nicht Politik von der Bühne zu predigen, wie er sagt, sondern er muss einfach das tun, was er ohnehin zu tun pflegt. Es reicht der „soziale Raum“, der bei einem Konzert konzipiert wird: „Heimatbewusst“, aber nicht einladend für Heimatlose und Heimatsuchende.

Natürlich ist mir bewusst, dass es spekulativ wirken mag, einem so undifferenziert verwendeten Signifikanten wie „die Politik“ argumentativ eine klare ontologische Bedeutung (im Sinne eines ideologischen Weltbildes) im Diskurs nahezulegen, kann spekulativ wirken. Mir liegt es auch fern, eine unumstößliche Relation zwischen Gabalier Fans und z. B. FPÖ-Wählern herstellen. Dazu fehlen schlichtweg Daten. In diesem Fall wollte ich vielmehr nur zwischen Gabaliers zitierter Ansicht einer „Politikerschöpfung“ bei seinen Fans und einer tatsächlichen, aber auch komplexeren Demokratiemüdigkeit, bzw. *Democracy Fatigue* nach Appadurai, die wiederum aber in einem Zusammenhang einer erstarkten rechtspopulistischen Politiklandschaft in Europa (aber auch weltweit) gedeutet werden muss, aufzeigen. Dass sich aber ein H.C. Strache als Gabalier Fan bekennt, mag für die wenigsten kritischen Beobachter ein Zufall sein (siehe Abb. 3). Gabalier wird im selben Krone-Interview gedrängt, dazu Stellung zu nehmen und sagt, er

freue sich nicht darüber, aber dass er sich auch nicht dagegen wehren würde (vgl. krone.at 2019).

Es wird aktiv von der Plattenfirma darauf geachtet, dass der unter Vertrag stehende Künstler ein möglichst unparteiisches Gesicht bewahrt. So kam es eben auch 2015, als Andreas Gabalier via Facebook für H.C. Strache Partei ergriff und dabei die, in seinen Augen, unfaire Medienlandschaft in Österreich anprangerte (vgl. nachrichten.at 2015 und Abb. 4). Es zeigte sich, dass der offizielle Andreas Gabalier Account Universial Music gehört und diese löschten den Post kurzerhand. Als sich dann einige Pressehäuser, die davon doch etwas mitbekommen hatten, sich damit bestätigt gefühlt sahen, dass Gabalier aus persönlicher Überzeugung die FPÖ unterstütze, wies dieser alle Vorwürfe als nicht haltbar zurück und bezeugte noch einmal, wie unfair unsere Medienlandschaft sei. Ein Vorwurf, der auf den in populistischen Kreisen häufig verwendeten Begriff der „Lügenpresse“ umgemünzt werden kann. Nach der Einschätzung eines Journalisten, der die ebenfalls schnell verschwundenen Kommentare besichtigen konnte (Vogt 2015), fand Gabalier auf Facebook innerhalb weniger Minuten hunderte „Gleichgesinnte“, wie auch Appadurai diese bezeichnen würde. Er war kurz Erster unter Gleichen.

Abb. 3 Strache, einer der ersten Fans. Abb. 4 Gabaliers politischer „Ausrutscher“ 2015
(Quelle: Facebook 2013, Vogt 2015).

Mit hoher Gewissheit würde die Zahl derjenigen, die Gabalier auch nach einer wirklichen politischen Kampagne die Stange halten würden, egal, wie diese aussehen würde, geringer ausfallen, als die überwältigende Summe seiner aktuellen Fanschaft, der differenzierte politische Standpunkte zugetraut werden sollte. Ich will daher weg vom „politischen Eskapismus“ zu noch einer anderen „außeralltäglichen Flucht“ hinweisen.

Kultureller Widerstand

Außeralttäglich ist hier das Stichwort: Viele, die sich als „Volks-Rock'n'Roller", bzw. als Fan davon bezeichnen würden, greifen zur Lederhose nur bei ausgewählten Events. Gut möglich, dass dies auch nur einmal im Jahr beim Gabalier-Konzert eintritt. Eventuell noch bei einem Oktoberfest. Kaum einer von ihnen wird einen Beruf haben, wo es angebracht wäre, mit der Lederhose oder mit dem Dirndl zu erscheinen. Mit dieser Beschränkung in ihrer Darstellung hinsichtlich des für sie gewählten Pop-Trends teilen sie somit das Schicksal von Punk-, Heavy-Metal-, Reggae-Fans und Co. (Hecken 2016b: 273). Ich habe einführend davon geschrieben, dass Live-Konzerte oder themenbasierte Tanzabende, aber auch das Tohuwabohu um Prominente im Allgemeinen einem Fasching bzw. Karneval gleichkommen können. Dass aus diesen abgegrenzten pop-kulturell gefärbten Kontexten weitergefasste Veränderungen in kultureller oder auch politischer Hinsicht auf die größere Gesellschaft überschwappen könnten, ist in unserem kapitalistisch strukturierten System nur bedingt möglich (Hecken 2017a: 282). Wie Hecken sagt, ist davon auszugehen, dass große Umwälzungen im liberalen System ausbleiben, jedoch wirken die differenzierten Warenangebote kapitalistischer Unternehmer immer wieder verändernd auf konservative Kreise (ebd.). Nur durch die Auflösung der Liberalisierung könnte somit die Lederhose wieder (wie im Dritten Reich) als eindeutig politisches Artefakt inszeniert werden. In unserem System ist sie nur eine (sub-)kulturelle Ausdrucksform unter vielen anderen (mit den Implikationen, die ich in Kap. 5.2 beschrieben habe). Sie hängt aber aufgrund ihrer Geschichte immer zwischen Pop-Kultur und Politik und wirkt somit sowohl liberalisierend als auch bedrohlich. Sie schöpft ihr Bedeutungspotential nicht nur aus der Gegenwart, sondern eben vor allem aus der Vergangenheit.

Die bewusste und unbewusste Manipulation von Zeit ist an sich schon ein bedeutender Faktor der Musik. So hat Blacking etwa auf die Möglichkeit der Musik hingewiesen, mit ihr *„another world of virtual time"* (in Hesmondhalgh 2013: 117) zu schaffen und Simon Frith meinte, dass man aufgrund der Musik dazu bewegt wird, ein „verlängertes" Gegenwartsgefühl zu empfinden (Frith 1996 ebd.). Genau das wollte scheinbar Gabalier seinen Fans bei seiner letzten Tour bieten – und das auf elementarste Weise: Er drehte für sie die Uhr buchstäblich, als Bühnenanimation, auf 1950 zurück, bevor er diesen Countdown wieder umdrehte und mit dem Lied „Verdammt lang her" die Show mit längst vergangenen Jugenderinnerungen offiziell eröffnete. Visualisiert wurde diese Zeitreise mit genau den abgehalfterten Stockfotografien, die man sich für so eine Charade auch vorstellt. Vom alten Akkordeon bis zum ersten Walkman, von Elvis bis Peter Alexander, war alles dabei. Dazu gesellten sich noch die einen oder anderen privaten

Kindheitsfotografien und Zeugnisse der eigenen ersten musikalischen Schritte – und schon war der Konzertbesucher aus der Zeit gefallen. Man könnte an dieser Stelle philosophieren, ob damit ein „verlängertes Gegenwartsgefühl“, im Sinne von Frith, evoziert werden soll oder doch vielmehr ein Gefühl der anhaltenden Vergangenheit. Sich mit der Vergangenheit exzessiv zu beschäftigen, ihr dabei noch eine Lokalität anzubinden – im Sinne einer „verlorenen Heimat“ (Mendivil 2008: 252) – zeugt nachvollziehbar von einer oppositionellen Haltung gegenüber der politischen und kulturellen Gegenwart (siehe Kap. 4.1). Der Euphemismus „früher war alles besser“ ist wohl nirgends so weitverbreitet wie in der österreichischen Gesellschaft der „Raunzer“ (Parsons 2014: 2). Zu erklären ist das meiner Meinung nach gut mit einem geteilten Verständnis eines „Kultur-Pessimismus“.

„Kultur-Pessimismus“ ist nach der Ansicht Andre Gingrichs auf ein Gefühl der Angst zurückzuführen, welches ausdrückt, dass unser „kleines Land“ mit ihrer „eigenständigen Kultur“ in der sich durch europäische oder globale Entwicklungen verändernden Welt, wenn alles so weitergeht, dem sicheren Untergang geweiht sei (Gingrich 2006: 37). Hier erstmal die Uhr zurückzudrehen, scheint eine wirksame, wenn auch verträumte Lösung zu sein. Doch der vereinheitlichenden Wirkung der Globalisierung werden natürlich auch realistischere und durchaus auch „kreative Aneignungen oder Widerstand“ (Gingrich/Knoll/Kreff 2011: 128f) entgegengestellt. Hois und Weber haben dies in Hinsicht auf Gabalier mit seiner Hinwendung zu „Regionalismus und Traditionalismus“ erklärt (Hois/Weber 2015: 1f). Dieses Phänomen ist auch in der breiteren Gesellschaft beobachtbar und was daraus folgt, ist eine bewusste Identifikation vieler Menschen mit einer Region und deren „kulturellem Erbe“, worunter die Sprache, bestimmte musikalische Elemente und Kleidungsstile zu subsumieren sind (ebd.). Auch religiöse bzw. christliche Bilder können dabei wiederaufgegriffen werden. Man erinnere sich an das „Kreuz an der Wand“, was sowohl bei Gabalier Platz findet, als auch tatsächlich politisch in Bayern durch den sogenannten „Kruzifix-Erlass“ der konservativen CSU durchgesetzt wurde, wobei dieses oder vergleichbare Symbole nur sehr selten dem Inhalt nach rezipiert werden (Brubaker 2017: 1210). Genauso werden regionale Kulturelemente vermutlich oft nur angenommen, weil sie eben als „regional“ oder „traditionell“ ausgeschrieben sind. In der Realität haben sie mit der eigenen Herkunft und Lebensweise nur sehr entfernt etwas zu tun und daher kann dahinter ein gewisser ökonomischer Opportunismus vermutet werden. Generell gilt nämlich für das globalisierte Europa, dass Traditionen „zur freien Entnahme“ stehen. Oder, wie es der Musikethnologe Bohlmann formuliert hat: *„[Tradition] goes to the highest bidder, who then can do with it what she or he wants“* (2011: 210). Zur potentiellen „Käufergruppe“ gehören alle, von Folklorebewegungen, über populistische Parteien, bis zu transnationalen Pop-Labels. Wenn diese Elemente

zusammenfließen, wie sie es eben bei den pop-kulturellen und diskursiven Beiträgen Gabaliers tun, entsteht ein kulturelles Amalgam, das die Bausteine für einen austarierenden Eskapismus, aber auch für eine aktivere Widerstandsmentalität bereitstellt. Eine solche Mentalität muss nicht, kann aber auch gefährliche Implikationen mit sich bringen. Diesen widme ich mich hier im Anschluss.

5.4 Die Vorzeichen der Intoleranz

Auch wenn mein Zugang alles andere als ein alarmierender sein soll, teile ich ein gewisses Verständnis dafür, warum von einigen Seiten immer wieder Missbehagen aufkommt, wenn der Name Andreas Gabalier erscheint. Der Abschluss meiner Analysearbeit wird daher noch einmal auf einige besorgniserregende Tendenzen, die beim, wenn man so will, „Lieblings-Enfant-terrible“ der österreichischen Pop-Welt zur Geltung kommen, näher eingehen. Dazu muss zu guter Letzt auf einige noch fehlende „Aufreger“ der vergangenen Jahre – etwa dem vermeintlichen „Hakenkreuz-Cover“ oder einem einhellig rechtspopulistischen Schlagerwerk „A Meinung haben“ (Gabalier 2015, Nr. 9) – eingegangen werden. Meine finale Einsicht wird sich dabei auch wieder vermehrt auf einer theoretischen Ebene bewegen. Ich spreche von einer schwer fassbaren „Gereiztheit“ in unserer Gesellschaft, die leider durchaus auch in eine wachsende *Intoleranz* umschlagen kann und ohne Frage von besonders opportunistischen Künstlern für den eigenen Erfolg genutzt werden kann. Dabei will ich aber gleichzeitig darauf hinweisen, dass immer auch Anpassung in der kommunizierten Kritik an dem, was einem nicht gefällt, zu finden ist. Der Eindruck entstand bei mir zumindest, als es um die Beurteilung des 2011 erschienenen Gabalier Album-Covers ging: Wie bei einem Rorschachtest zur persönlichen *wokeness* wird diese ominöse Tonträgerhülle seit mittlerweile bald neun Jahren herangezogen, um zu beteuern, dass man entweder ein „Hakenkreuz“ in Gabalier-Form (oder umgekehrt) sieht, oder aber nicht, und blind für die offensichtliche Intention des rechten Idyll-Rockers (Charim 2014) ist. Diesem „Bilderstreit“ mit methodischen Mitteln beizukommen, scheint schwierig, doch einen Versuch ist es wert.

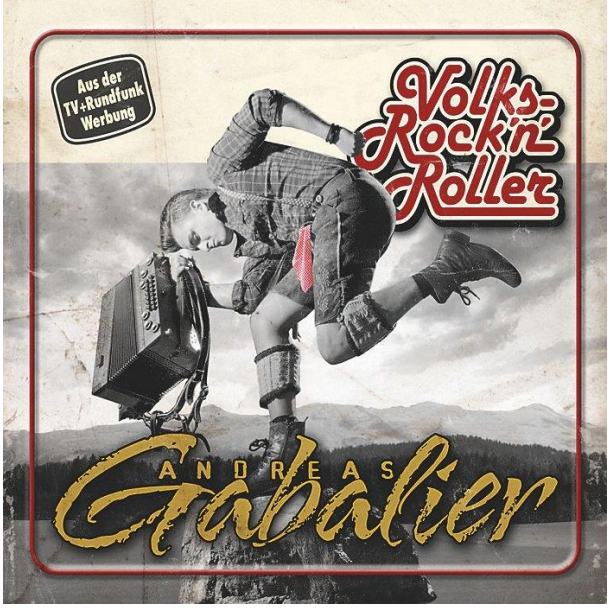

Abb. 5 Gabalier in verdächtiger Pose (Quelle: Gabalier 2015).

Der Haken mit dem Kreuz

Das Cover des Albums „Volks-Rock'n'Roller" wurde von den Medien seit seinem Erscheinen im Jahr 2011 regelmäßig in den Diskurs wiederaufgenommen. Die Bewertungen, die hier nicht unbedingt für die Meinungen der jeweiligen Redaktion stehen sollen, lauteten auszugsweise: „ein lebendes Hakenkreuz" (Stöger 2012 in Der Falter), „ein lieber Lederhosenjüngling in dynamischer Körperpose, die sehr an ein Hakenkreuz erinnerte" (derstandard.at 2012) oder „[...] das Coverfoto benutzt Leni-Riefenstahl-Bildsprache" (taz.de 2014). Gabaliers Sicht auf den unterstellten Tatbestand fasst er selbst so zusammen: „Ich finde diese Assoziationen echt unfassbar, und ich bediene sie auch nicht bewusst. Wenn jemand etwas negativ sehen will, wird er immer etwas finden oder notfalls sogar erfinden, was gar nicht da ist!" (welt.de 2015). Klarheit in dieses Thema zu bringen scheint schwierig. Für meine Analyse diesbezüglich, die sich, wie meine ganze Arbeit auf den Diskurs beziehen wird, will ich jedoch diese weitverbreiteten und unterschiedlich aufgenommenen Interpretationen außen vorlassen und diese Ikonografie zuallererst möglichst systematisch beschreiben. Dabei bediene ich mich bei den diskursanalytischen Tools, die David Machin in seinem Standardwerk *„Analysing Popular Music"* (2010) bereitgestellt hat. Seine Prämisse lautet wie folgt:

> *Artists need to tell us about themselves, about who they are, their meaning as an act and how to understand their music, not just through the kinds of sounds they make, but also through the way they look and move, through the photographs in which we see them and the art work they use on record sleeves.* (Machin 2010: 32)

Aber was will uns Gabalier jetzt mit jenem Plattencover von ihm erzählen? Die Pose ist dabei natürlich von oberster Bedeutung. Es ist ein Standbild, welches aus einer kontinuierlichen Bildfolge eines sprunghaften Sprints herausgenommen scheint. Nach der Meinung Machins (2010: 36f) soll man sich hinsichtlich einer abgebildeten Pose immer folgende Fragen stellen: Wie viel Platz nimmt die Körperhaltung im Bild ein (*hier*: ausgesprochen viel)? Ist darauf zu schließen, dass man sich für ein Publikum in Stellung begeben hat oder auf selbstbedacht tut (*hier*: eher zweiteres)? Und wird eine gelassene oder angespannte Situation akzentuiert (*hier*: eindeutig angespannt)? Das Ziel sollte sein, systematisch nach Fragen zu suchen, um darauf möglichst gut beschreibende Antworten zu geben – auch wenn von Anfang an klar ist, dass einige Dinge, absichtlich oder nicht, für eine subjektive Selbstinterpretation offengelassen wurden. Alleine die Tatsache etwa, dass Gabalier hier den Blick von den Augen des Betrachters abwendet, deutet auf das hin, was Machin nach Kress und van Leeuwen (1996) ein *„offer image“* nennt. Gerade für Schlager-CDs und Schallplatten, wo es üblich ist, dass der Star mit seinen Fans Augenkontakt aufnimmt und die Ablichtung somit eher einem Porträtfoto ähnelt, ist diese Passivität gegenüber dem Betrachter äußerst selten. Ein *„offer image“* soll vielmehr als ein gestellter Bildergruß zu eigenen Betrachtungsweisen und Überprüfung des Gezeigten führen (Machin 2010: 40).

Die Gegebenheit, dass der abgebildete Körper auf einer steilen Erhöhung Platz finden muss, spricht dafür, dass es ein unwirtlicher Weg ist; keine geradlinige und ebene Laufstrecke ohne Hindernisse. Die Bergwelt am Horizont lässt darauf schließen, dass der alpenländisch-gekleidete Mann sich dennoch grundsätzlich in vertrautem Terrain bewegt. Die Harmonika, die er fest umschlossen in seiner rechten Hand mit sich trägt, sagt uns, dass seine Mission nicht nur der *Weg* ist, sondern auch das Musizieren. Es gibt ein Ziel, das es zu erreichen gibt. Das wird wiederum durch den Blickfokus, der außerhalb des Bildrahmens liegt, konnotiert (Machin 2010: 41). Die abgebildete Person, die vermutlich aus den Bergen kommt, will uns also zeigen, dass sie sich auf eine beschwerliche Reise gemacht hat, um den Leuten, gutmöglich unten im Tal, seine Musik zu bringen, die sie natürlich schon sehnsüchtig erwarten. Für ein drittes Album und der Gewissheit, schon eine überraschend große Anhängerschaft in der noch jungen Karriere angezüchtet zu haben, scheint diese Mission eine nachvollziehbare zu sein. Auf einer metaphorischen Ebene, die oft genauso wichtig ist, wie eine rein visuelle (ebd.), ist die Botschaft vom „Berge erklimmen“, oder *„being on Top of Things“* mehr als eindeutig. Es ist ein Zeugnis von mentalem aber auch körperlichem Erfolg und zeugt von Selbstbewusstsein.

Wichtig ist bei der Cover-Gestaltung immer, dass auch Musikkonsumenten, die nicht wirklich vertraut mit jenem Interpreten sind, darauf rückschließen können, welche Musik sie erwarten lässt. Tracht, Steirische Harmonika, getragen von einem jungen Mann mit moderner bzw. rockiger Frisur, lässt wohl ein brauchbares Bild in den Köpfen der potentiellen Konsumenten erscheinen. Diese Unzweideutigkeit ist auch darauf zurückzuführen, dass das Bild nicht wirklich abstrakt gestaltet ist, auch wenn es sicherlich alles andere als ein ordinärer Schnappschuss ist. Natürlich ist da noch der prägnante Schriftzug „Volks-Rock'n'Roller", der zwar in musikalischer Hinsicht vielsagend erscheint, aber zuvor niemals auf einer CD aufgedruckt zu finden war. Als nächstes will ich daher auf Logogestaltung und Typografie eingehen.

Aus der Sicht eines Grafikdesigners könnte man sagen, dass zwei Logos und zwei Typografien, die in jeder Hinsicht – *Color*, *Font*, *Boldness*, etc. – eine dermaßen hohe Inkonsistenz in der bildhaften Komposition aufweisen, beachtlich, bzw. sehr gewagt sind. Es ist daher davon auszugehen, dass auf diesen starken Kontrast absichtlich abgezielt worden ist und darin eine Botschaft liegt. Tatsächlich ist der Andreas Gabalier Schriftzug vom ersten bis zum MTV-Unplugged-Album der gleiche. Machin ist sich sicher, dass Schriftzüge besonders wichtige *signifier* im Diskurs um Musikinterpreten darstellen (2010: 69). Da wir es hier mit zwei Schriftzügen zu tun haben, versuche ich einen Kontrast herauszuarbeiten. Der Gabalier-Schriftzug spricht davon, dass er aufgrund der Zartheit einer Handschrift noch von einer bescheidenen Vorsicht und Informalität (Machin 2010: 70) spricht, was zum Teil auch typisch für junge Schlagerkünstler ist. Das Volks-Rock'n'Roller-Logo – das nebenbei Platz auf Gabaliers linker Wade gefunden hat – ist dagegen ein „Stempel", der ein neues Produkt mit unumstößlicher Durchsetzungskraft auf den Markt begleiten soll. Der Umstand, dass der dezente Andreas-Gabalier-Schriftzug hier nicht an die mutige Dicke und Härte des neuen Logos angepasst wurde (dieses wurde erst mit dem Album *„Vergiss mein nicht"* überarbeitet), ist damit zu erklären, was ich in Kapitel 3 geschrieben habe: Gabalier macht sowohl deftigen Stadionrock, als auch vorsichtig-konservativen Schlager und muss für Fans beider Kategorien Ansprechendes erschaffen. Das zeigt sich auch in einer ambivalenten Bildgestaltung.

An dieser Stelle gehe ich einem Interpretationsstrang nach, der in der deutschen taz. abgedruckt worden ist. Es ist hier die Rede von einer „Leni-Riefenstahl-Bildsprache" (taz.de. 2014). Diese eindrückliche Art der Bildkomposition ist in der Tat ein brauchbarer Deutungsansatz, der schwer ignoriert werden kann. Schwarz-Weiß, streng überdachte Bildwinkel und -ausschnitte, und vor allem: perfektionierte Körperbetonung. Statt nackter Haut, wie bei Riefenstahls legendären Olympia-Fotos, zeigt sich Gabalier in Tracht. Dieser Effekt entsteht nicht zufällig, was

bedeutet, dass Designer und Fotografen plus Modell bewusst auf diese unverkennbare Ästhetik abgezielt hatten. Von Leni Riefenstahl abzukupfern ist nun – auch wenn man sich ihrer Nazi-Vergangenheit bewusst sein muss – per se kein künstlerischer Fauxpas. Man muss hier aber einen wichtigen Punkt mitbedenken, den Machin wie folgt zusammenfasst: „*A designer may use a particular feature or element to connote a particular discourse which communicates about kinds of persons, attitudes, values and actions.* (2010: 36)“ Wenn ein Designteam sich nun entschließt, in die Richtung Riefenstahl zu gehen, knüpfen sie bewusst oder nicht, und aus welchen Gründen auch immer, an den Diskurs des Dritten Reichs an. In dieser perfekt geschmierten Propagandamaschine wurde durch Rhetorik und genauso eben auch Visualisierung oft auf ein problematisches Bild von „Härte“ abgezielt. Der berühmte Anthropologe Eric Wolf sah in dieser „Härte-Attitüde“, die sich praktisch in Hitlers Forderung eines Volkes „hart wie Stahl“ und einer Jugend „hart wie Kruppstahl“ niederlegte, eine Forderung nach Bereitschaft zur direkten Gewaltanwendung, die in Folge vor allem einen indizierenden Unterschied zwischen gewaltbereiten Menschen und jenen, die zu feig, zu weich oder zu dekadent waren, um „Härte“ zu zeigen, wenn es darauf ankommt, sichtbar machen sollte (Wolf 1999: 231). Diese Konnotationen, die aus einem extrem problematischen Diskurs herrühren, werden bei Gabalier nicht mit Objekten oder Setting-Elementen, die nicht in die 1930er und 40er Deutschlands passen würden, abgeschwächt, sondern das Gezeigte entlädt sich durch die durchgehend traditionelle und alpine Konstellation in ein reines Luis-Trenker/Leni-Riefenstahl Bildkonstrukt. Hier mit einer Pose noch absichtlich ein Hakenkreuz anzudeuten, würde eine gewagte Provokation an die Grenzen der Wiederbetätigung treiben. Ein *„meaning potential“* (Machin 2010: 8) in diese Richtung ist wohl trotzdem da und wurde nicht völlig umsonst von Teilen der Pressewelt so aufgegriffen. Es gilt für jedes Bild:

> *[…] what an image connotes may, in some contexts, be a matter of free association. But where image makers need to get a specific idea across, they will rely on established connotators, carriers of connotations, which they feel confident their target audiences will understand (whether consciously or not).* (Machin 2010: 36)

Wie sehr das Management und die „Bildgestalter“ um Gabalier eine so problematisch konnotierte Idee für ihr Zielpublikum evozieren wollten, darüber kann man trotzdem nur spekulieren. Richtig zu „heiß“ ist den Verantwortlichen die ganze Sache jedenfalls erst Anfang 2019 geworden, als das Problem-Cover von eben jenen aufgegriffen wurde, die eigentlich nicht zum Zielpublikum eines Major-Label-Stars gehören dürfen. Die Rede ist von rechtsradikalen Subjekten. Genauer gesagt von jenen, die sich in den letzten Jahren unter der Organisation Pegida (kurz für Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes) formierten. Im Zuge der

von den Medien breit aufgegriffenen Kontroversen um die Verleihung des Karl-Valentin-Ordens an Andreas Gabalier posteten führende Verantwortliche von Pegida unter anderem folgende Fotos:

Abb. 6 Ungefragte Unterstützung von Seiten der Pegida (Quelle: derstandard.at 2019).

Das Hashtag #GKC2019 steht für Gabalier-Kreuz-Challenge und soll eindeutig eine Solidarisierungsaktion für den Musiker aus dem kleinen Nachbarland darstellen. Darunter hat der mehrmals vorbestrafte Rechtsextreme (unter anderem wegen Volksverhetzung) Lutz Bachmann, einen Link zu einem Beitrag von *Politically Incorrect News* gepostet, worin sich die rechtspopulistische Ecke über die „Heuchelei“ der linken Medien über Gabaliers Nominierung brüskiert. Ich will noch kurz darauf hinweisen, dass bei diesen unverblümt rechtsorientiert handelnden Individuen die geturnten rechten Winkeln eines Hakenkreuzes darstellen, im Vergleich zu Gabalier um vieles „rechtwinkliger“ sind. Wichtig für meine Einsichten in den Diskurs um Gabalier ist aber zu beurteilen, wie Andreas Gabalier auf diesen ungefragten Beistand aus der extrem-rechten Ecke reagiert hat.

Es wäre seine große Chance gewesen, sich von rechtsextremem Gedankengut und Aktionismus zu distanzieren. Wie der unten abgebildete Facebook-Post (Abb. 7), der nur wenige Zeit nach der Pegida-Aktion online ging, zeigt, fand es Gabalier aber wichtiger, gegen das liberale PC-Lager zu wettern, als etwas Ausdrückliches gegen das rechtsextreme Lager zu äußern. Er subsumierte die ganze Diskussion unter dem Wort „Affentheater“ und stellte dabei Kritiker aus

allen Lagern, links und rechts, als verrückt dar. Dabei schaffte er es aber nicht, Worte zu finden, um die Pegida-Gabalier-Kreuz-Challenge zu beenden und rief hingegen eine Fluchtweg-Challenge aus. Gleichzeitig kommunizierte der konservative Rebell in Richtung PC-Lager, dass wohl die Zeit für ein Fluchtweg-Weibchen bereit wäre und zeigte ihnen somit den ironischen „Vogel“. Die, die den eigentlichen Anlass für sein Posting darstellten, mussten ohne so klare Zurechtweisungen auskommen. Mit ziemlich trauriger Gewissheit blieb es somit wohl dabei, dass für viele seiner Fans eine Abgrenzung zu Pegida und anderen Hakenkreuz-Enthusiasten in der Ironie versank. Seine Fans sahen in erster Instanz zweihundert Freikarten, in zweiter Instanz eine lustige Mitmachaktion eines Promis (bzw. eine „*Edgework*-Kampagne“) und noch bevor eine Ahnung von der unmoralischen Pegida-Show ihnen ins Gemüt springen konnte, war da das wiedererstarkte Ressentiment gegen die „linken Meinungsmacher“, die schon seit zu vielen Jahren dieses ikonische Album „für ihre Ziele“ umdeuteten. Klare Worte im Sinne einer Aufklärung gegen rechte Ideologen wären hier der richtige Weg gewesen; man könnte von einer Verantwortung dahingehend sprechen. Es blieb aber lediglich bei einer Fortsetzung der überschwänglich ironischen Rhetorik, die überaus typisch für Andreas Gabalier ist und für seine unbeschwerte „Rebellenart“ sprechen soll (vgl. Kap. 4). Diese Art der Kommunikation aber, die wohl eher zu freier Assoziation anstatt klarer Information bei seinem Zielpublikum führt, trägt in großen Teilen zu dem bei, was ich als „Vorzeichen der Intoleranz“ bezeichne.

Abb. 8 Gabaliers „Fluchtweg-Challenge“ (Quelle: facebook.com 2019b).

Die Vielzahl der Toleranzen

Über Toleranz wurde schon viel geschrieben und es gibt umso mehr Meinungen darüber. Herbert Marcuse etwa hat eine „unparteiische Toleranz“ (übersetzt durch den Verfasser) als Instrument der herrschenden Verhältnisse gedeutet und ihr folglich seine Idee der „parteiischen Toleranz“ entgegengestellt (vgl. Marcuse 1965: 88f, 109ff, 116f). Er unterschied somit zwischen einer repressiven Toleranz, die zu einer Art Verdummung des Diskurses führt, und einer *politischen Toleranz*, die aufklärend wirken soll und folglich klar definierte Übel an den Pranger stellen soll. Nicht zufällig gilt er damit als Vordenker des heute weitverbreiteten PC-Denkens und Handelns – was, wie ich bisher hoffentlich zeigen konnte, Leuten wie Andreas Gabalier ein großer Dorn im Auge ist. Die Frage, die sich mir nun stellt und auf die zugegeben schwer eine eindeutige Antwort zu geben ist, ist die nach dem Toleranzverständnis von Gabalier und von einigen seiner Anhänger. Die Tatsache, dass der im Mittelpunkt der Kritik, aber auch genauso der Huldigung stehende Künstler Gabalier bei der Verleihung des Karl-Valentin-Orden verlautbarte: „Wenn alle Leute so tolerant wären wie ich, ich glaube, dann hätten wir auf dieser Welt überhaupt keine Sorgen“ (nachrichten.at 2019), zeugt davon, dass der Begriff der Toleranz nicht nur theoretisch von hoher Bedeutung ist, sondern auch als Verwendung findender Begriff einen wichtigen Stellenwert im hier untersuchten Diskurs innehat.

Toleranz wird leider oft als Nullsummenspiel gehandelt: Wenn ich sie für mich beanspruche, dann können die anderen nichts davon haben. Das ist zu einem großen Teil auf die qualitativen Unterschiede zwischen den Auffassungen, was Toleranz zu sein hat, zurückzuführen („absolut“ bzw. konservativ vs. im Sinne Marcuses). Die Gabalier-Fans sagen, dass sie „linke Künstler“ doch immer tolerieren würden, wenn ihnen irgendwelche „erfundenen Preise“ zugestanden werden (gut zusammengefasst findet man diese Meinung beim Vlogger Heinrich Moll, der sogar von Gabalier auf Facebook verlinkt wurde; vgl. Heinrich Moll TV 2019), wohingegen die anderen, im Sinne einer parteilichen Toleranz gegen rassistische, sexistische, kurz Künstler, die unter dem Verdacht der Intoleranz stehen, mit Impetus vorgehen. Toleranz ist aber, auch wenn das selbst gerne anders gesehen wird, bei den konservativen Leben-und-Sterben-Lassen-Toleranzmenschen ebenso in vergleichbarer Weise intolerant. Ich führe aber diese Intoleranz aus dem konservativen Umfeld Gabaliers nun nicht auf eine Demagogie einer FPÖ oder einem Extremismus einer neo-nationalsozialistischen Pegida zurück, sondern auf einen Moment der Intoleranz, der größtenteils losgelöst von jeglicher Ideologie und Doktrin entstanden ist und ohne klar definierte ideologische Struktur eine ebenso bedenkliche Form annehmen kann. Ich

spreche von einer „unkontrollierten Intoleranz“, wobei ich einigen der Ausführungen Umberto Ecos Folge leiste.

Eco, der zur Zeit Mussolinis Faschismus in Italien aufgewachsen ist, sagt, dass die gefährlichste Form der Intoleranz tatsächlich jene sei, die abseits jeglicher Doktrin aufkommt (Eco 1997, Abs. 2). Diese stützt sich niemals auf logische Argumente, sondern auf einfachste Annahmen und hat in erster Instanz sogar biologistische Wurzeln (ebd.). Ihr ist mit rationalen Mitteln daher leider auch nicht beizukommen (ebd.). Als bekanntes Beispiel nennt er Hitlers „Mein Kampf“, dessen simplistische Argumentationen sich jeglichen objektivierenden Einwänden entziehen (ebd.). Es ist eine Art der kontrollfreien Effekthascherei, für die man nur schwer ein Gegenmittel finden kann. Mit einer beunruhigenden Deutlichkeit kommt dieser Effekt auch bei Gabalier im Lied *„A Meinung haben“* zur Geltung:

> Wos is des bloß, | wo kummt des her
> neue Zeit, neues Land | wo führt des hin?
> Wie kann des sein | dass a poar Leut,
> glauben zu wissen, | wos a Land so wü
>
> Is des der Sinn [|] einer Demokratie?
> Dass ana wos sogt | und die andern san stü
>
> A Meinung ham, dahinter stehn,
> den Weg vom Anfang zu Ende gehen,
> wenn sei muaß ganz allan, do oben stehn
> A Meinung ham, dahinter stehn
>
> Heute so, | mit felsenfester Meinung,
> doch wenns ned aufgeht, | is morgen kana do
> doch irgendwann | kummt dann der Punkt
> wo’s am reicht, | dann wird’s z’vü
>
> dann schauns die an, | mit ganz großen Augen
> wenn ana aufsteht | und sagt was er si denkt
>
> A Meinung ham, dahinter stehn
> den Weg vom Anfang zu Ende gehen,
> wenn sei muaß ganz allan, do oben stehn
> A Meinung ham, dahinter stehn

A Meinung ham, dahinter stehn
die Welt mit eigenen Augen sehn
ned ollas glauben, wos a poar so red'n
A Meinung ham, dahinter stehn (in Weber 2018).

Von vielen Kritikern wird dieses Lied zurecht als ein Ausdruck recht-populistischer Ansichten gesehen (vgl. Weber 2018: 100f, Balzer 2019, Mario Dunkel in radiobremen.de 2018). Damit man sich als Leser ein Bild von der Komposition machen kann, soll das Wissen ausreichen, dass hier die Singer-Songwriter-Qualität Gabaliers (vgl. Kap. 4.2) auf die Spitze getrieben wird und die in tiefer Stimme vorgetragenen protesthaften Zeilen reduziert mit akustischen Gitarren und den Klängen eines Akkordeons untermalt werden. Der Text lässt, meiner „Meinung" nach, ein gutes Bild von der Perfidität Gabaliers entstehen, die in diesem Fall darauf beruht, seine Anhänger aufzufordern, „a Meinung zu haben", ihnen aber gleichzeitig vorenthält, wie diese aussehen soll. Da eindeutige Worte im Sinne einer logischen oder wenigstens kohärent ideologischen Denk- oder Handlungsrichtung im Text fehlen, kann die einzig denkbare Konsequenz für den (beeinflussbaren) Hörer nur eine angekurbelte unkontrollierte Intoleranz, im Sinne Ecos, sein. Auf das Feindbild des „konservativen Rebellen" (die PC; siehe Kap. 4.3) wird nur auf (mehr oder weniger) subtile Weise eingegangen. In der ersten Strophe wird da etwa gesungen: „Is des der Sinn einer Demokratie? - Dass ana wos sogt und die andern san stü", was als direkte Reaktion auf den Hymnen-Skandal 2014 zurückzuführen ist oder aber als generell gemeintes Anklagen eines bedeutenden Teils in der (politischen) Öffentlichkeit verstanden werden muss. (Michael Weber beschreibt diese Stelle: „Beim Wort „Demokratie" wird die Melodie durch eine Abwärtsbewegung bildhaft gewissermaßen zu Grabe getragen [2018: 101]."') Es handelt sich um eine Abwehrreaktion der konservativen Rebellion, die durch einen „kategorischen Kurzschluss" (Eco 1997, Abs. 2 übersetzt durch den Verfasser) die eigene Opferrolle befördert und gleichzeitig auf falsche Annahmen beruhend eine Bedrohung erscheinen lässt. Ob diese wirre Denkkultur tatsächlich schlussendlich eine nicht zu unterschätzende Gefährlichkeit zeigen wird oder immer schon gezeigt hat, wie Eco meint, wird man im Fall Gabalier nicht ergründen können. Dass diese Art der beförderten Intoleranz und die kategorischen Kurzschlüsse, die sie möglich machen, aber immer grundlegend für jegliche Arten von Diskriminierung, wie z. B. Rassismus und Sexismus, sind, sollte mitgedacht werden, um in Folge auch zu verstehen, warum solch ein Verhalten im Normallfall alles andere als typisch für einen erfolgreichen Popstar ist.

Der Schlagersänger Gabalier trägt aber nicht nur mit seiner Musikdarbietung zu einer Ausdruckfindung von Ressentiments bei seinen Zuhörern bei, sondern scheut nicht davor zurück, seine Ansichten verbal vor Live-Publikum zu konkretisieren. Es war zufällig während meines Konzertbesuchs, wo ich Zeuge davon wurde, wie Andreas Gabalier es schaffte, diese „entfesselte Intoleranz“ noch stärker aufzuheizen. Zugegeben, aufgrund der bekannt schlechten Akustik in der Wiener Stadthalle war es für mich und viele der Zuseher schwierig, Gabaliers minutenlangem Dialog Wort für Wort zu folgen. Für meine Analyse ist das auch nicht weiter schlimm, denn hellhörige Journalisten haben die Kernpunkte seiner Aussagen sofort (sogar noch vor Ende des Konzerts) online gestellt. Passenderweise waren es genau diese „kritischen Berichterstatter“, mit denen Gabalier – bevor er „A Meinung haben“ anstimmte – ins Gericht gehen wollte (kurier.at 2018). Auch wenn er den Kurier, der als erstes darüber berichtet hatte, vergessen hatte, knöpfte er sich die Wiener Zeitungen Standard und Falter vor. Auf typisch herabsetzende, aber ironisierte Art und Weise nannte er sie *Standort* und *Flatter* und weil gerade Weihnachtszeit war, meinte er, diese beiden Medienunternehmen würden auf passende Weise „Ochs und Esel“ in seiner Krippe abgeben. Ihm ging es dabei in erster Linie darum, seinen Frust kund zu tun über das, was diese „linken“ Zeitungen vor allem seit seiner Hymnen-Interpretation über ihn verbreitet hätten – und das noch dazu unter Beihilfe millionenhoher Medienförderungen! Wem diese Nachricht zu undeutlich formuliert war, für den hat er diese Szene ein paar Tage darauf in Pyjama und Weihnachtsmütze auf übertrieben infantile Weise an einer richtigen Krippe nachgestellt und als Videobotschaft ins Internet gestellt (siehe Facebook 2018). Und das obwohl er in der Stadthalle noch bekundet hat, dass er sich auf Facebook solche Eskapaden gar nicht trauen würde. Ich fragte mich in jenem Moment nur verwundert, warum er das nötig hat. Als ich dann aber bemerken musste, dass er mit dieser Standpauke einen der lautstärksten Publikumsreaktionen des ganzen Abends – mit Klatschen, Lachen und Buh-Rufen – hervorrufen konnte und auch auf Facebook überschwänglichen Beifall erfuhr, war mir klar, dass das alles so geplant war und, auch wenn dies vielleicht vorher noch nie so eindeutig vorgekommen war, Teil der Gabalier-Show ist. Auch sicherte er sich mit diesem populistischen Exkurs die Schlagzeilen der nächsten Tage.

In seiner auf Facebook gestellten Weihnachtsgeschichte bestritt er von neuem, dass er eben keine Politik mache und seine Kunst folglich nicht (von den „linken Meinungsmachern“) politisch interpretiert werden soll. Für Politik gibt es aber eben keinen Aus- und Einschalter – auch wenn man das gerne so hätte. Die österreichische Sprachwissenschaftlerin Ruth Wodak beschrieb die Realität darüber in ihrem Buch *„The Discourse of Politics in Action“* knapp mit den Worten: „Politik durchdringt unser Leben – auch wenn wir uns dessen nicht immer bewusst

sind“ (Wodak 2009: xi). Ich bezweifle, dass man mit Wodaks Thesen vertraut sein muss, um zu verstehen, dass man gerade als Person des öffentlichen Interesses nicht befreit von jeglicher Politik existieren kann. Wenn Gabalier aber doch ein Bewusstsein dafür teilt, bedeutet dies folglich, dass er sich seiner Verantwortung – die als berühmte Persönlichkeit eine besonders große ist – nicht annehmen will oder aber gezielt ein politisches Klima zu befeuern versucht, mit der Konsequenz einer gegenseitigen Aufhetzung gewisser kultureller und sozialer Milieus in der Gesellschaft. Egal, ob nun dahinter persönliche Ignoranz oder populärkulturelles und wirtschaftliches Kalkül steckt, die beobachtbare Folge davon ist in meinen Augen eine wachsende Intoleranz, die durchaus als gefährlich gesehen werden muss. Diese fängt an, wenn man sich nicht klar von straffälligen rechtsextremen Individuen, die die nationalromantische Symbolik eines Albumcovers feiert, distanziert, und setzt sich fort, wenn man in Hallen über zehntausend Personen umfassende Publika mit dem Vorwand der Stimmungsmache gegen andere, es ist auch im Grunde egal, wer das ist, aufwiegelt. Appadurai meint, dass durch das Aufkommen einer „globalen Intoleranz“ zunehmend der deliberative Politikdiskurs und die politische Geduld strapaziert wird, die für die Funktion demokratischer Systeme von oberster Wichtigkeit sind (Appadurai 2017, Abs. 4). Jeder, der also Intoleranz fördert, direkt oder indirekt, gefährdet auf subversive Weise unser liberales Demokratiemodell oder fordert dieses zumindest spürbar heraus.

Darin zeigt sich auch eine sehr deutliche Parallele zwischen dem Volks-Rock’n’Roller Andreas Gabalier und rechtspopulistischen Politikern: Mit ihren vereinfachten Erklärungs- und Lösungsansätzen und der Verteidigung von Traditionen bzw., im Rückschluss, der Ausblendung globaler Zusammenhänge und Fortschritte, lukrieren sie ihren Zulauf. „A Meinung haben“ fordern, nur damit man sagen kann, man hat eine (Gegen-)Meinung, um dann in Folge damit ein schlecht artikuliertes Gefühl des Ressentiments zu beflügeln, hat beim ersten Hinsehen mit reflektiertem Denken nicht sonderbar viel zu tun. Es stimmt wohl daher auch hier und dort das, was Judith Butler über Rechtspopulisten wie Donald Trump gesagt hat, nämlich: *„[…] he is giving them an occasion not to think, an occasion not to have to think“* (in McLeod 2016). Gerade zu einem Rock- oder Pop-Konzert geht man ohnehin nicht, um groß zu *denken*. Schon gar nicht über komplexe politische Zusammenhänge. Und aus diesem Umstand heraus würde sich die Gefahr sogar multiplizieren, wenn ein so flamboyanter Musikant aus der Steiermark in den größten Hallen und Stadien des deutschsprachigen Raums Populismus betreibt und damit am *noch* herrschenden Toleranzpegel rüttelt.

6. Schlussbetrachtung: Das Paradoxe und das Normale

> *Ich habe einfach ein Riesenproblem damit, dass alles, was einmal war, einfach nur schlechtgeredet wird, nur weil einige wenige den Menschen vorschreiben wollen, wie sie zu denken haben. Das Manderl tickt, wenn Sie so wollen, ganz normal.* (Gabalier in Krone 2015c)

Es ist für mich etwas schwierig, eine befriedigende Schlussfolgerung für meine gesamte Analysearbeit oder ein eindeutiges Urteil über das Phänomen Gabalier anzubieten. Das liegt an der bleibenden Komplexität, die es schwierig macht, den Untersuchungsgegenstand in seiner Gesamtheit zu beschreiben, aber auch an einer immanenten „Paradoxität", sowohl im untersuchten populärkulturellen Angebot, als auch im Diskurs darüber. Diese Paradoxität drückt sich für mich etwa in der Berechtigung findenden Beschreibung „Global Player des Lokalpatriotismus" (in Anlehnung an Türcke) aus, in der paradoxen Authentizitätszuschreibung, oder in der widersprechenden Verwendung der Begriffe „Heimat", „Toleranz", etc. Zum Schluss meiner Arbeit will ich mich aber genau auf diese offenen Punkte, auf die keine klare Antwort gegeben werden kann, stürzen.

Das Toleranz-Paradoxon

Nicht von ungefähr passt meine vorangegangene Analyse über Toleranz und Intoleranz im Diskurs über Gabalier bestens in die Logik-Schablone, die weithin als Toleranz-Paradoxon bekannt ist. Dieses spezielle Paradoxon, das auf den bedeutenden Philosophen Karl Popper zurückzuführen ist (Popper 1975), geht von der Prämisse aus, dass eine Gesellschaft, die auf maximale Toleranz ausgelegt ist, früher oder später ihre tolerante Öffentlichkeit verliert, weil die Intoleranten, denen aufgrund der indifferenten toleranten Grundhaltung nichts entgegengebracht wird, die Oberhand gewinnen. Man muss folglich, um den gedacht höchsten Toleranzlevel zu schaffen, intolerant gegenüber Intoleranten sein. Vom Verdacht der Intoleranz konnte ich Andreas Gabalier und Teile seiner Anhängerschaft nicht völlig freisprechen. Dazu gibt es abseits der „unkontrollierten Intoleranz" im Sinne Umberto Ecos, die zumindest einen ideologischen Ursprung größtenteils ausschließt, und dennoch eine nicht zu unterschätzende Gefahr in sich birgt, zu viele andere belastende Indizien. Zusammenfassend, aber nicht erschöpfend, will ich hier die eindeutige antagonistische Haltung gegenüber einer „politischen Korrektheit" und eine durchaus defensive Betonung einer „bajuwarischen Kultursouveränität" anführen. Dennoch sehe ich in diesen Botschaften keine direkte „Aufforderung zur Intoleranz" (Popper 1975: 610), wie Popper das bezeichnen würde, und daher gilt dessen Primat, den nur unter dem Verdacht der Intoleranz stehenden Denkern erst einmal mit Rationalität anstatt mit wehrhaftem Verhalten

zu entgegnen. Die Art von Intoleranz, von der sich Popper fürchtete und die er mit Waffen bekämpfen würde, ist diejenige, die schlussendlich zu Verfolgung, Sklavenhaltung und Genoziden führt (vgl. ebd.). Diesen schrecklichen Dingen ist historisch gesehen – man denke z. B. an den Konsens im englischen Establishment zur Zeit des Empires oder die Propagandamaschine im Dritten Reich – immer ein Predigen von Intoleranz ohne Skrupel vorangegangen. Dies stellt die heutige Sensibilität vieler Bürger gegen chauvinistisches Gehabe und bloß latente Diskriminierungsansätze prinzipiell auch in ein rationelles Licht.

Das bringt mich zu einer überaus wichtigen Frage, die direkt aus dem turbulenten Diskurs rund um Andreas Gabalier entnommen ist: Ist es rational (im Sinne Poppers), den Musiker Gabalier einen Nazi oder „Alpenfascho" zu nennen? Erst Ende März hat der erfahrene Moderator Heinz Sichrovsky in einer ORF Abendsendung diese Anfeindungen in frappierender Weise zusammengefasst: „Was ist denn da los auf einmal, dass der [Gabalier] praktisch vor das Nürnberger Kriegsverbrechertribunal zitiert wird, nur weil er die Bundeshymne nicht gendert?" (in Gedlicka 2019). Nicht, dass ich das auch so formulieren wollen würde, aber dennoch bleibt die Frage nach dem Ursprung und der Begründung dieser extremen Ansichten. Wie sensibel Gabalier und sein Management bereits auf nur vage angedeutete Vergleiche zum Rechtsextremismus reagieren, konnte man 2017 beobachten, als Gabalier mit rechtlichen Schritten gegen den Intendanten des Wiener Konzerthauses, Matthias Naske, vorgegangen war. Dieser hatte in einem Interview seine persönliche Meinung (jedoch in einem öffentlichen Amt) zu Andreas Gabalier folgendermaßen ausgelegt: „Man muss wissen, wer Gabalier ist, wofür er steht, und dann abwägen. […] Wir treffen auch gesellschafts- und kulturpolitische Aussagen, so harmlos ist das nicht. Auf der anderen Seite dienen wir auch keiner Ideologie" (Spiegler 2017). Diese Affäre stellte quasi ein medial ausgesprochenes „Hausverbot" gegen einen streitbaren Künstler dar, der sich darauf ins „rechte Eck" gedrängt fühlte. Gabalier verlegte darauf seinen „anspruchsvollen Musikabend" (gemeinsam mit einem von Christian Kolonovits dirigierten Orchestra) in das Haus des nicht weit davon entfernten und nicht minder renommierten Wiener Musikvereins. Die verantwortlichen Richter am Obersten Gerichtshof, die Gabaliers Klage gegen Naske schlussendlich abgewiesen hatten, drehten mit ihrem Schiedsspruch eine weitere Runde am Toleranz-Paradoxon-Rad und verlautbarten: „Aufgrund dieser Aussagen hat der Kläger [Gabalier] aber – durchaus im Sinne der Rechtsprechung zu Äußerungen von Politikern in Ausübung ihres öffentlichen Amts – einen höheren Grad an Toleranz zu zeigen, hat er damit doch selbst öffentliche Äußerungen getätigt, die geeignet sind, Kritik auf sich zu ziehen" (wien.orf.at 2018). Der unter dem Verdacht der Intoleranz stehende Kläger soll Toleranz gegen einen Kritiker, der sich im Geiste der Toleranz gegen ihn ausgesprochen hat, zeigen.

Es ist völlig klar, Nazi-Vergleiche im eigentlichen Sinn sind, wenn man sie in Relation zu Personen und Ereignissen des Dritten Reichs setzt, fast immer Fehlschlüsse. Das ist auch im Fall Gabalier zutreffend. Weil ich mich etwas ausführlicher mit wissenschaftlicher Literatur zu zeitgenössischer rechtsradikaler bzw. „Nazi-Musik“ beschäftigt habe, kann ich auch hierzu eine Gleichartigkeit ausschließen: Es fehlt bei der Musik Gabaliers ein typischer Anti-Amerikanismus (das Album *Home Sweet Home* ist sogar als Gegenteil davon zu sehen), es wird keine mystisch-historische Gegenwelt konstruiert (Gabaliers Heimattümelei kommt an diese Dimensionen bei weitem nicht heran) und man findet keine Gegenüberstellung von Freunden und Feinden, die über „Rasse“ und Nationalitäten definiert werden (vgl. Feischmidt/Pulay 2017; Brunner 2017). Gabalier macht einfach keine rechtsradikale oder faschistische Musik. Das kann unmissverständlich gesagt werden. Dafür gibt es zurzeit auch keinen Platz im deutschsprachigen Mainstream. Darüber hinaus gibt es in Gabaliers Liedertexten keine Hinweise auf Homophobie (wie der Journalist Jens Balzer sieht, eher sogar noch das Gegenteil davon: „In dem […] Lied „*Mein Bergkamerad*“ heißt es im Übrigen, er und sein Kamerad hätten ‚alles‘ erlebt, ‚was eine Männerfreundschaft prägt‘“; Balzer 2019). Seine aktuelle Trachtenkollektion wird unter anderem von als verliebtes Schwulenpärchen posenden Models beworben. Genauso zeigt sich kein Sexismus in einer expliziten Diskriminierung von Frauen, sondern höchstens in einem Hochhalten von konservativen Rollenbildern zwischen den Geschlechtern. Ist die ganze Aufregung über Andreas Gabalier also unbegründet? Nach meiner ausführlichen Analyse würde ich auf diese Frage nicht mit „Nein“ antworten. Es liegt aber ebenso sehr nahe, dass der Diskurs über dieses Thema sehr überhitzt ist.

Der überhitzte Diskurs

Erst vor kurzem war es – abermals paradoxerweise – Andreas Gabalier selbst, der das Verhalten seiner Kritiker, hier Teile der SPÖ, als „Faschismus in Reinform“ (Facebook 2019b) bezeichnet hatte (kurz: eine SPÖ-Funktionärin soll bei einer Veranstaltung zum 1. Mai einer Coverband davon abgeraten haben „*Hulapalu*“ zu performen). Was sich für mich hier in der Gesamtheit offenbart, ist ein inflationäres Herumhantieren mit eindeutig konnotierten Begriffen wie Faschismus, Nazis und rechtsradikal, auf die die andere Seite augenscheinlich liebend gerne einsteigt, aber dem Diskurs in keinster Weise hilft; auf Dauer mag er dadurch sogar an Schärfe und an wichtigen Alarmwörtern verlieren. Bei Naskes Stellungnahme (oben) kann dahingehend und anders als bei Gabaliers Aussage zumindest von einer vernunftbasierten Sprache gesprochen werden. Aber auch bei abgeschwächten Formen davon, etwa reaktionär oder unzeitgemäß,

gibt es inhaltliche Schwächen. Erstens, wie will man den bald 850.000 Gabalier-Fans auf Facebook erklären, dass sie nicht zeitgemäß oder gar rückständig, in einem ästhetischen aber auch ideologischen Sinn, sind? Oder, als Gegenfrage, ist es berechtigt, davon auszugehen, dass Bands wie Bilderbuch es besser schaffen, ein „zeitgeistiges“ Gefühl zu vermitteln, wie es eine Literaturwissenschaftlerin nahegelegt hat (fm4.at 2019b)? Darauf ist wiederum nicht mit „Ja“ oder „Nein“ zu antworten. In einem sozialwissenschaftlichen Sinn zeigen sich hier exemplarisch zwei kulturpolitische Eigenarten, die zum einem eher an ein „kulturessenzialistisches“ und zum anderem an ein „liberalistisches“ Paradigma angelehnt sind (in Anlehnung an Reckwitz 2017: 371ff). Wie Reckwitz sagt, ist es völlig offen, welches Paradigma die Oberhand gewinnen wird (2017: 372) und wie Gingrich vorgibt, ist es auch nicht unsere Aufgabe als Anthropologen, Prognosen über zukünftige Entwicklungen abzugeben (Gingrich 2006: 46). Dass zurzeit keines der beiden kulturpolitischen Programme das andere hinter sich lässt, ist womöglich damit zu erklären, dass der Markt kein Interesse daran hat, eines der beiden zu bevorzugen. Immerhin bringen die beiden hier genannten und nach außen hin völlig unterschiedlichen Interpreten, Gabalier und Bilderbuch, ihre erfolgreichen Alben beim selben internationalen Plattenlabel heraus. Erst diskurstheoretisch können kritische Punkte, wie ich es an mehreren Stellen versucht habe zu tun, aufgezeigt werden. Gabalier ist in der Tat aktuell einer der führenden Köpfe – freiwillig oder nicht – eines neuen Narratives für die nationale Identität Österreichs, aber auch darüber hinaus: Selbstbestimmt, traditionsbewusst und männlich. Dass dies auf Widerstand trifft, ist nachzuvollziehen.

Dieses narrative Grundmuster bringt ihm scheinbar automatisch eine gefühlte Nähe zu nationalistischen und rechtspopulistischen Politiken ein. An mehreren Stellen versuchte ich diese inhaltliche oder gedachte Assoziation in möglichst plausibler Weise zu beschreiben. Klarzustellen ist hier aber der Punkt, dass eine Partei wie die FPÖ von einer Affiliation zu einem erfolgreichen Popstar wie Gabalier enorm viel gewinnen könnte, aber eben der Popstar und seine Vertriebskanäle dabei nur verlieren können. Wie ein Journalist der NZZ richtig beobachtet hat, haben es Populisten, wie Donald Trump, extrem schwer, um sich erfolgreiche Popstars zu versammeln (Bernays 2019). Wie Andreas Gabalier für H.C. Strache in die Bresche springen wollte, wurde alles von seiner Plattenfirma rückgängig gemacht – wenn auch nicht ganz erfolgreich. Kritik kommt von linker Seite aber gerade deshalb auf, weil sie in der Person Gabalier und seiner „Art“ einen Angriff auf diesen liberalen Zeitgeist sehen.

Unbezahlbare PR

Oft sind es die eigenen Neigungen, die zur verlautbarten Ablehnung führen. Und dieser Diskurs wird seit jeher in der Pop-Welt mit harten Bandagen geführt: 1987 las man im österreichischen *Profil* die Überschrift „Schickt Ambros in die Pension“ (Larkey 1993: 209) und Falco fühlte sich bekannterweise zu der Aussage gedrängt: „In Wien musst erst sterben, dass sie dich hochleben lassen. Aber dann lebst lang.“ Abseits von popkulturellen Vorlieben ist in Österreich und im Rest von Europa zu beobachten, dass eine Zurschaustellung von Patriotismus, aber genauso von nationaler Identität von vielen Intellektuellen bzw. von „transnationalen Visionären“ als Peinlichkeit gesehen wird (Parsons 2014: 1f). Es gibt jedoch keine logische Begründung, warum man zum Zweck einer offenen Gesellschaft einem Musiker, wie Andreas Gabalier, Steine in den Weg legen sollte. Das mag kontraintuitiv wirken und verlangt nach einer rationalen Begründung. Die Logik findet, um gleich auf den Punkt zu kommen, unzweifelhaft dann ihr Ende, wenn man einkalkuliert, dass die verlautbarte Kritik karriereförderndnd wirkt und sich der genannte Musiker gerade deshalb gedrängt fühlt, mehr und mehr, und schon mit einer überaus frechen Absicht, zu provozieren und sich schließlich, das kann man so sagen, sich einem „rechten“ und nationalistisch konnotierten Milieu anbiedert, das in dieser Hinsicht die gleichen oder sehr ähnliche Erfahrungen macht. Das Ergebnis daraus sind populistische Lieder, wie *„A Meinung haben“*; aus der Feder eines verunsicherten Liedermachers, der daraus aber nicht nur ökonomisches sondern immer auch soziales und aufmerksamkeitserregendes Kapital (siehe Kap. 2.2) schlagen kann. Im Freundes- und Bekanntenkreis ist es ganz normal, sich über Künstler zu echauffieren, die einem nicht in den Kram passen; dieses Vorgehen stellt auch einen wichtigen Teil der persönlichen Identitätsbildung (im Sinne Halls) dar. Das paradoxe Problem der Karriereförderung beginnt ja erst dann, wenn Kritiker über die sozialen Medien ihren Unmut breitmachen, oder sich aber Zeitungen und andere Medienkanäle – wie es unzählige Male vorgekommen ist – Schlagzeile für Schlagzeile dem nächsten kalkulierten, oder aber in den Schoß gefallenen PR-Aufreißer widmen. Falls das zu spekulativ klingt, sieht man hier (Abb. 9), wie Gabalier das Zusammenspiel aus öffentlicher Empörung und seinem Rekorde sprengenden Erfolg selbst beurteilt (Facebook-Post kurz nach medialem Echo zur Karl-Valentin-Ordens Verleihung):

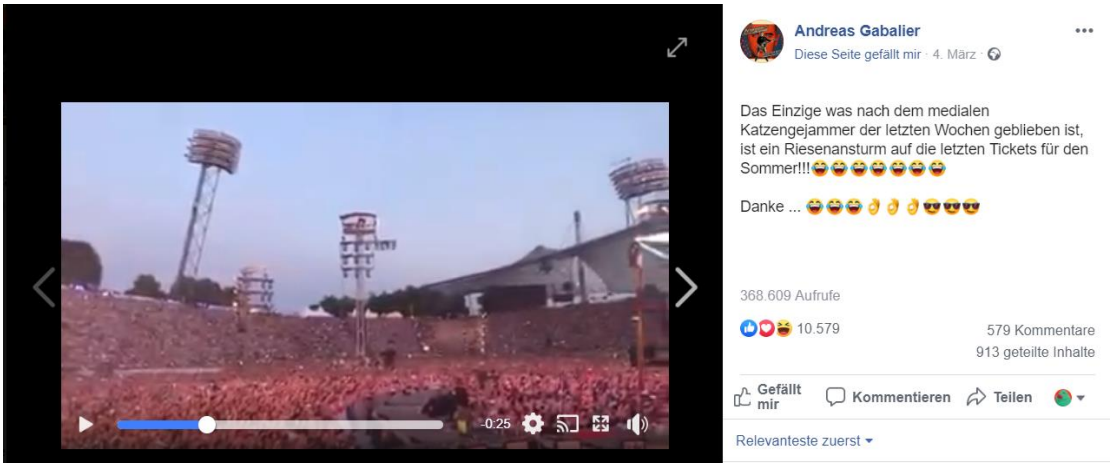

Abb. 9 Gabaliers Dankbarkeit über die breite Empörung (Quelle: Facebook 2019c).

Gründe, warum er als junger Künstler Ausnahmeerfolge feiern konnte, habe ich im dritten Kapitel beschrieben. Feststeht jedoch, er und sein Management werden diese Welle der Empörung so lange weiter reiten, bis er tatsächlich aus einem triftigen Grund völlig diskreditiert wird, oder er aber von sich aus versöhnlichere Seiten an den Tag legen will. Dass er sich in seiner Rolle als Promi in einer gewissen Machtposition fühlt, im Sinne eines *„frontierisms"*, hat ihm schon vor Jahren dazu gebracht, sich als „staatsmännisch" zu beschreiben (stuggi.TV 2015). Er sieht sich wohl in erster Linie als Repräsentant einer „schweigenden Mehrheit" (Weber 2018: 103). Gemeint hat er dies aber auch in die Richtung, dass er immer überaus royal von den heimischen Medien behandelt wird – wobei der Trend eben schon seit Jahren kontinuierlich in Richtung Empörung geht. Die Kritik selbst wird schlussendlich nichts an Gabaliers gezeigten „Habitus" ändern können. Mein persönliches Kritikverständnis hielt sich daher an die nüchternen Ansichten Foucaults und limitierte mahnende und alarmierende Impulse. Meine Arbeit wird trotzdem mit dem Gefühl eines negativen Beigeschmacks enden: Dem von Rechtspopulisten und Andreas Gabalier geteilten Wunsch nach „Normalität".

Was ist schon normal?

Was ist Normalität? Oder, was will uns Gabalier sagen, wenn er meint, er („das Manderl") sei ganz normal (siehe Kapitelanfang)? Dies scheint eine Frage zu sein, auf die wieder keine einfache Antwort zu finden ist, die aber eine unglaubliche Reichweite in sich trägt. Und wieder zeigt sich eine enorme Paradoxität: Die Normalität ist ein durch und durch relationaler Begriff (zu Devianz und Anomie) und dennoch steht er mitten im Diskurs als monumentaler Signifikant. Sie stützt sich auf eine persönliche Einschätzung, gelingt aber nur durch geteilten soziologischen Konsens. Normalität kann, wenn überhaupt, nur nachvollziehbar für den Moment

„gemessen“ werden – und dennoch stützt sie sich immer auf etwas, das als „historisches Erbe“, „kollektives Gedächtnis“ oder mit Augenmerk auf die (Populär-)Kultur als *„cultural memory“* (Lajosie 2014: 639ff) bezeichnet werden kann. Aus dieser Relation zur Vergangenheit – und nicht zur Zukunft – fußt das Potential, das Rechtspopulisten auf der ganzen Welt zu nutzen wissen (daher auch der Vorwurf des Reaktionären): Das Alte und Bewährte ist (noch) „normal“ und dafür lohnt es sich zu kämpfen. Nach diesem Diktum legitimiert sich gewissermaßen auch jedes Elitedenken oder der Eurozentrismus. Letztere müssen als strukturell gewachsen gesehen werden bzw. sind sie nicht unmittelbar politisch oder kulturell bedingt – werden aber dadurch (re-)konstruiert. Es ist eine spezielle globale Kraft, von der ich hier rede, die das Anhalten an diesem Verständnis von Normalität kulturell und politisch für sich erfolgreich nutzen kann: rechtspopulistische Bewegungen – obwohl „rechts“ hier in Klammern gesetzt werden kann. Der spanische Soziologe César Rendueles hat diese Tendenz wie folgt formuliert:

> *The most vigorous popular movements across the world are those that have understood how radical the demand for normality can be. To seek to lead a more or less conventional life, to form a family, to have the opportunity to live in the district where you were born, to study something for which you have an aptitude, to trust public institutions and have the opportunity to take part in them – all this requires a complete change in the world as we know it.* (2017)

Rendueles Standpunkt, dass es *„change“* verlangt, um Normalität zu erreichen, scheint radikal, aber genauso wird dies eben von Populisten auf der ganzen Welt verkauft. Und hier kann eine der eindeutigsten, wenn nicht sogar *die* eindeutigste Parallele zu Andreas Gabalier gezogen werden: Beide, Populisten und der Alpen-Popstar, wollen, dass es wieder normal ist, dass man auf seine Heimat und sein Vaterland stolz ist. Sie wollen die Traditionen ihrer Vorfahren leben – auch wenn sich diese etwas zu Schulden kommen ließen oder heute als „unmodern“ gelten. Sie wollen die Bundeshymne singen, wie sie schon die Nachkriegsgeneration und die Generationen nach ihnen gesungen haben. Sie wollen, dass der erfolgreichste Sänger des Landes keine Frau mit Bart ist, sondern ein uneingeschränkt männlicher Mann. Sie wollen auch, dass der von kommerziellem Erfolg und Beliebtheit gesegnete Sänger nicht von der Medienwelt als rechts oder „Nazi“ verunglimpft wird. Sie wollen für das unverhandelbar „Normale“ einstehen, ohne sich immer rechtfertigen zu müssen.

Gabalier bezeichnet sich in der Regel nicht einmal als „Patriot“, sondern zumindest in letzter Zeit in seinen Videobotschaften immer wieder als „Wirtschaftsfaktor“ und „braver Steuerzahler“. Somit sieht er sich als der liberal-konservative Archetyp des aufrichtigen „Normalen“ im klassischen Kapitalismus, das sich nicht verstecken müssen soll, aber in Zeiten von Korruption und dereguliertem Wirtschaftssystemen (Post-Kapitalismus) nach „Change“ schreien muss.

Dieser hier knapp beschriebene und auf weitere Aspekte ausweitbare moralische und ökonomische Druck, der auf die Gesellschaft ausgeübt wird (vgl. Streeck 2017, Abs. 5), und alles was „normal“ ist, auslöschen zu wollen scheint, ruft automatisch den Widerstand von „Traditionalisten“ hervor (ebd.). Andreas Gabalier kann als ihr pop-kultureller Vorkämpfer gesehen werden.

Schlussendlich sind es genau solche prominenten Popstars, die maßgeblich dazu beitragen, was in der Öffentlichkeit als „normal“ und akzeptabel verstanden wird (Marshall/Redmond 2016: 2). Das vieles von Andreas Gabalier in unserer Gesellschaft als „unnormal“ gesehen wird, spricht wohl für diese. Das aber diese Ausdruck findende Unvereinbarkeit generell eher ein spalterisches als kohäsives Potential in sich trägt, muss wiederum als bedauerlich beurteilt werden. Wie damit umgegangen werden soll, ist schwierig zu beantworten. Die Philosophin Judith Butler scheint zumindest einen Ansatz genannt zu haben, der zukunftsweisend sein könnte: *„[…] we have to think more about how to live with those we don't particularly like, and never chose to be in solidarity with, but with whom we are obligated to cohabit the world and enter into solidaristic alliances despite what might be some pretty heartfelt hostilities”* (MacLeod 2016). Und gerade der Musik wird seit jeher, und auch in der Wissenschaft (vgl. DeNora 2003, Turino 2008, Shekhovtsov 2013), eine potentielle Förderung einer Grenzen-überbrückenden Sozietät nachgesagt. Daher soll das letzte Wort auch ein Musiker bekommen. Der Perkussionist Martin Grubinger sagte zum Thema Gabalier: „Verweigerung auf beiden Seiten hilft nur jenen, die ein Gemeinsam gar nicht erst wollen. Unsere Geschichte beweist, dass uns das nie gutgetan hat. (Grubinger 2019)”

Literatur

Adams, Tony / Manning, Jimmie (2015). Popular Culture Studies and Autoethnography: An Essay on Method. In: The Popular Culture Studies Journal, Vol. 3, Nr. 1 & 2, 187-222.

Adorno, Theodor W. (2003). Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. In: Tiedemann, Rolf (Hg.). Gesammelte Schriften, Band 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Digitalausgabe.

Anton, Christine / Pilipp, Frank. Hg. (2010). Beyond Political Correctness. Remapping German Sensibilities In The 21st Century. Amsterdam und New York: Rodopi.

Appadurai, Arjun (2006). Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger. Durham u. London: Duke University Press.

Appadurai, Arjun (2017). Democracy fatigue. In: Geiselberger, Heinrich (Hg.). The Great Regression. Berlin: Suhrkamp Verlag. Digitalausgabe, Kap. 1.

Balzer, Jens (2019). Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik. Hamburg: Edition Körber.

Banerjee, Mukulika (2006). Neo-nationalism in India: A Comparative Counterpoint. In: Banks, Marcus / Gingrich, Andre (Hg.). Neo-Nationalism in Europe and Beyond. New York: Berghahn, 237-247.

Banks, Marcus (2006). Performing ‘Neo-nationalism’. Some Methodological Notes. In: Banks, Marcus / Gingrich, Andre (Hg.). Neo-Nationalism in Europe and Beyond. New York: Berghahn. 50-68.

Banks, Marcus / Gingrich, Andre (2006). Introduction. In: Banks, Marcus / Gingrich, Andre (Hg.). Neo-Nationalism in Europe and Beyond. New York: Berghahn, 1-28.

Bax, Daniel (2017). Pop, Politik und musikalische Peripherie. In: Leggewie, Claus / Meyer, Erik (Hg.). Global Pop. Das Buch zur Weltmusik. Stuttgart: J. B. Metzler, 259-267.

Becker, Howard S. (1976) ‘Art worlds and social types’. In: Richard A. Peterson (Hg.), The Production of Culture. London: Sage, 41–56.

Becker, Heike (2017). Anthropological perspectives on popular culture. PDF Download: https://www.academia.edu/18072618/Anthropological_perspectives_on_popular_culture.

Billig, Michael (1995). Banal Nationalism. London: Sage Publications.

Blacking, John (1973). How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press.

Bohlmann, Philip V. (2011). Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe. New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1984). Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre (1998). Practical Reason. On the Theory of Action. Stanford: Stanford University Press.

Brubaker, Rogers (2017). Between nationalism and civilizationism: The European populist moment in comparative perspective. In: Ethnic and Racial Studies, 40:8, 1191-1226, Online: 10.1080/01419870.2017.1294700.

Brunner, Georg (2017). Music of the right-wing scene: text content, distribution and effects. In: Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.). Perspectives on German Popular Music. New York: Routledge Verlag, 149-157.

Charim, Isolde (2018). Ich und die Anderen: Wie der neue Pluralismus uns alle verändert. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Cinar, M. U. (2015). Collective Memory and National Membership: Identity and Citizenship Models in Turkey and Austria. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Conen, Michael (1995). Tonträgermarketing: Marktdynamik und Anpassungsmanagement. Wiesbaden: DUV.

De Cillia, Rudolf / Reisigl, Martin / Wodak, Ruth (1999). The discursive construction of national identities. In: Discourse & Society, Vol 10(2): 149–173. London: SAGE Publications.

De Lange, Sarah L / Rooduijn, Matthijs / Van der Brug, Wouter (2014). A populist Zeitgeist? Programmatic contagion by populist parties in Western Europe. In: Party Politics 2014, Vol. 20(4) 563–575.

DeNora, Tia (2003). After Adorno. Rethinking Music Sociology. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

DeNora, Tia (2004). Music in Everyday Life. Cambridge, NY: Cambridge University Press.

Dent Jr., George W. (2017). A Strategy to Remedy Political Correctness. In: Acad. Quest. (2017) 30:272–280. DOI 10.1007/s12129-017-9643-7.

Dirakis, Alexis (2017). Political Correctness: Implosion of Politics. In: Philosophies 2017, 2, 18; doi:10.3390/philosophies2030018.

Eco, Umberto (1997). Migration, Tolerance, and the Intolerable. In: Five Moral Pieces. San Diego, NY: A Harvest Book Harcourt, Inc. Digitalausgabe, Kap. 6.

Eriksen, Thomas Hylland (1993). Ethnicity And Nationalism. Anthropological Perspectives. London: Pluto Press.

Fabian, Johannes (1978). Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. To the Memory of Placide Tempels (1906-1977). In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 48, No. 4 (1978), 315-334.

Feischmidt, Margit / Pulay, Gergö (2017). Rocking the nation. the popular culture of neo-nationalism. In: Nations and Nationalism 23 (2), 2017. Oxford: John Wiley & Sons Ltd, 309–326.

Fillitz, Thomas / Saris, A. Jamie (2013). Introduction. Authenticity Aujourd'hui. In: Fillitz, Thomas / Saris, A. Jamie (Hg.). Debating authenticity: concepts of modernity in anthropological perspective. New York: Berghahn, 1-26.

Fiske, John (1990). Ethnosemiotics: Some Personal and Theoretical Reflections. Cultural Studies 4.1, 85-99.

Foucault, Michel (1977). Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Verlag Ullstein GmbH.

Foucault, Michel (1997). Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Frith, Simon (1996). Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press.

Geertz, Clifford (1989). Toutes Directions: Reading the Signs in an Urban Sprawl. In: International Journal of Middle East Studies, Vol. 21, No. 3 (Aug., 1989), 291-306.

Geertz, Clifford (2015). Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Giddens, Anthony (1999). Konsequenzen der Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Gingrich, Andre (2006). Nation, Status and Gender in Trouble? Exploring Some Contexts and Characteristics of Neo-nationalism in Western Europe. In: Banks, Marcus / Gingrich, Andre (Hg.). Neo-Nationalism in Europe and Beyond. New York: Berghahn, 29-49.

Gingrich, Andre (2010). Transitions: Notes on Sociocultural Anthropology's Present and Its Transnational Potential. In: American Anthropologist, Vol. 112, Issue 4, 552–562.

Gingrich, Andre / Kreff, Ferdinand / Knoll, Eva-Maria (Hg.) (2011). Lexikon der Globalisierung. Bielefeld: transcript Verlag.

Gmachl, Anton (o. J.). Die diatonische Harmonika - Ein typisches Instrument der alpenländischen Volksmusik. Schriftliche Prüfungsarbeit für die Erwerbung des Magisters der Künste gemäß § 80a Abs. 11 UniStG. Online: http://www.harmonikainfo.eu/download/die_diatonische_harmonika.pdf.

Graeber, David (2015). Appendix. On Batman and the Problem of Constituent Power. In: The Utopia of Rules. New York: Melville House, 207-228.

Hall, Stuart (2019). Essential Essays. Volume 1. Durham and London: Duke University Press.

Hamera, Judith / Madison, D. Soyini, Hg. (2006). The SAGE Handbook of Performance Studies. Thousand Oaks, London und New Delhi: Sage Publications.

Harré, Rom (2002). Material Objects in Social Worlds. In: Theory, Culture & Society 2002, Vol. 19(5/6). London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, 23–33.

Haupt, Else (1957). Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager: unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied. Dissertation. Ludwig-Maximilians-Universität München.

Hecken, Thomas (2017a). Öffentliche Meinung und Politik. In: Handbuch Popkultur. Stuttgart: J. B. Metzler, 275-283.

Hecken, Thomas (2017b). Lebensstil und Zeitgeist. In: Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hg.). Handbuch Popkultur. Stuttgart: J. B. Metzler, 265-274.

Hesmondhalgh, David (2013). Why Music Matters. Oxford: John Wiley & Sons Ltd.

Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (1983). The Invention of Tradition. Cambridge University Press.

Hois, Eva Maria / Weber, Michael (2015). Das „Rehlein“ und der „Mountain Man“. Traditionalismus und Globalität bei Andreas Gabalier. In: Positionen zur Rolle alpiner Musiktraditionen in einer globalisierten Welt. Tagungsband zum Grazer Herbstsymposium zu Volksmusikforschung und -praxis, 22.–24. Oktober 2015. Graz: Verlag Steirisches Volksliedwerk, 58-79.

Honneth, Axel (2004). Organized self-realization: some paradoxes of individualization. In: European Jounral of Social Theory, 7 (4), 463-478.

Kammerhofer-Aggermann, Ulrike (2002). Dirndl, Lederhose und Sommerfrischenidylle. In: Kriechbaumer, Robert (Hg.). Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg, 317-334.

Keil, Charles / Feld, Steven (1994). Music Grooves: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press.

Kleiner, Marcus S. (2017). Pop-Theorie. In: Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hg.). Handbuch Popkultur. Stuttgart: J. B. Metzler, 252-255.

Köllen, Thomas (2016). Studie: Arbeitssituation und Arbeitsklima für Deutsche in Österreich. Ergebnisbericht. Wien: Wirtschaftsuniversität. Online: https://epub.wu.ac.at/4967/4/Koellen_-_Deutsche_in_Oesterreich.pdf.

Kress, Gunther / Van Leeuwen, Theo (1996). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

Kriest, Ulrich (2017). Von Fusion und Crossover zur Weltmusik 2.0: Eine Begriffs- und Ideologiekritik. In: Leggewie, Claus / Meyer, Erik (Hg.). Global Pop. Das Buch zur Weltmusik. Stuttgart: J. B. Metzler, 17-25.

Krug-Richter, Barbara (2016). Die Bavarisierung der Welt? Zur Popularisierung der alpinen Kultur im 21. Jahrhundert. In: Niem, Christina / Uhlig, Mirko / Schneider, Thomas. Erfahren – Benennen – Verstehen. Den Alltag unter die Lupe nehmen. Festschrift für Michael Simon zum 60. Geburtstag. Münster: Waxmann Verlag, 195-204.

Lajosi, Krisztina (2014). National stereotypes and music. In: Nations and Nationalism 20 (4), 2014, 628-645. DOI: 10.1111/nana.12086.

Larkey, Edward (1992). Austropop: Popular Music and National Identity in Austria. In: Popular Music, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe (May, 1992), 151-185.

Larkey, James (1993). Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Larkey, James (2013). Just For Fun? Language Choice in German Popular Music. In: Berger / Carroll (Hg.). Global Pop – Local Language. Jackson: University Press of Mississippi, 131-152.

Machin, David (2010). Analysing Popular Music. Image, Sound, Text. LA: Sage Publications.

Marcus, George E. (1998). Ethnography through thick and thin. Princeton: Princeton University Press.

Marcuse, Herbert (1965). Repressive Tolerance. In: Wolff, Robert Paul / Moore, Barrington Jr. / Marcuse, Herbert. A Critique of Pure Tolerance. Boston: Beacon Press.

Marshall, P. David (2016). Celebrity Value. Introduction. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 155-160.

Marshall, P. David / Redmond, Sean (2016). Introduction. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 1-14.

Marwick, Alice E. (2016). You May Know Me from YouTube: (Micro-)Celebrity in Social Media. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 333-350.

Mäsker, Mechthild (1999). Das schöne Mädchen von Seite eins: Die Frau im Schlager. Rheinfelden: Schäuble Verlag.

Mendivil, Julio (2008). Eine musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager. Bielefeld: transcript Verlag.

Mendivil, Julio (2012). "Oh, wie schön ist Panama". Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikethnologie in der heutigen Welt. In: Beyer / Burkhalter (Hg.), Out of the Absurdity of Life. Globale Musik. Ulm: Traversion, 288-303.

Mendivil, Julio (2017). Rocking granny's living room: The new voices of the German Schlager. In: Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.). Perspectives on German Popular Music. New York: Routledge Verlag, 100-108.

Misik, Robert (2017). The courage to be audacious. In: Geiselberger, Heinrich (Hg.). The Great Regression. Berlin: Suhrkamp Verlag. Digitalausgabe, Kap. 10.

Morgenstern, Ulrich (2017). Volksmusik und Folklore. In: Leggewie, Claus / Meyer, Erik (Hg.). Global Pop. Das Buch zur Weltmusik. Stuttgart: J. B. Metzler, 26-34.

Mudde, Cas (2004). The Populist Zeitgeist. In: Government and Opposition, Volume 39, Issue 4. Oxford: Blackwell Publishing, 541-563. DOI:10.1111/j.1477-7053.2004.00135.x.

Muršič, Rajko (2013). Deceptive Tentacles of the Authenticating Mind: On Authenticity, and Some Other Notions That are Good for Absolutely Nothing. In: Fillitz, Thomas / Saris, A. Jamie (Hg.). Debating authenticity: concepts of modernity in anthropological perspective. New York: Berghahn, 46-60.

Musil, Robert (1992). Kakanien. In: Walter, Ilse (Hg.). In diesem Land. Eine Österreich-Anthologie. Wien: Kreymar & Scheriau, 60-65.

Parsons, Nicholas T. (2014). Dilemmas of Austrian Identity. Alfred Goubran's Idiotikon: Der Gelernte Österreicher. In: Hungarian Review, Volume V., No. 3. Online: http://www.hungarianreview.com/article/20140514_dilemmas_of_austrian_identity_alfred_goubran_s_idiotikon_der_gelernte_osterreicher.

Popper, Karl R. (1975). Die offene Gesellschaft und ihre Feinde I. Der Zauber Platons. München: Francke Verlag.

Reckwitz, Andreas (2017). Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin: Suhrkamp.

Redmond, Sean (2016a). The Celebrity Carnival. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 393-400.

Redmond, Sean (2016b). The Publics of Celebrity. Introduction. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 79-82.

Redmond, Sean (2016c). Emotional Celebrity. Introduction. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 351-354.

Rehding, Alexander (2009). Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany. New York: Oxford University Press.

Rendueles, César (2017). From global regression to post-capitalist counter-movements. In: Geiselberger, Heinrich (Hg.). The Great Regression. Berlin: Suhrkamp Verlag. Digitaleausgabe, Kap. 12.

Reitsamer, Rosa (2017). Popular Music from Austria. In: Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.). Perspectives on German Popular Music. New York: Routledge Verlag, 213-216.

Rojek, Chris (2016). Frontierism: The Frontier Thesis, Affect, and the Category of Achieved Celebrity. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 355-370.

Romani, Marina (2017). Politischer Richtungswechsel. Woody Guthries This Land Is Your Land und die Macht der populistischen Folk Music. In: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ), Jahrgang 72/6, 12-18.

Rosen, Lawrence (2005). Passing Judgment: Interpretation, Morality, and Cultural Assessment in the Work of Clifford Geertz. In: Shweder, Richard A. / Good, Byron (Hg.). Clifford Geertz by his Colleagues. Chicago & London: University of Chicago Press, 1-9.

Rösing, Helmut (2017). Popular Music Studies in Germany: from the Origins to the 1990s. In: Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.). Perspectives on German Popular Music. New York: Routledge Verlag, 16-32.

Sahlins, Marshall (1976). Culture and Practical Reason. Chicago: The University of Chicago Press.

Schlink, Bernhard (2000). Heimat als Utopie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Seiser, Gertraud (2006). ‘Healthy Native Soil’ Versus Common Agricultural Policy. Neo-nationalism and Farmers in the EU, the Example of Austria. In: Banks, Marcus / Gingrich, Andre (Hg.). Neo-Nationalism in Europe and Beyond. New York: Berghahn, 199-217.

Shank, Barry (1994). Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas. Hannover u. London: University Press of New England.

Shekhovtsov, Anton (2013). Music and the Other: an introduction. In: Patterns of Prejudice, 47:4-5, 329-335. DOI: 10.1080/0031322X.2013.850801.

Simmel, Georg (1900). Persönliche und sachliche Kultur. In: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne) 11. Jg. 1900, Drittes und viertes Quartal (=2.Bd.) Heft 7, 700-712. Online verfügbar: http://socio.ch/sim/verschiedenes/1900/kul00.htm.

Streeck, Wolfgang (2017). The return of the repressed as the beginning of the end of neoliberal capitalism. In: Geiselberger, Heinrich (Hg.). The Great Regression. Berlin: Suhrkamp Verlag. Digitalausgabe, Kap. 13.

Taylor, Charles (1991). The Ethics of Authenticity. Cambridge und London: Harvard University Press.

Taylor, Charles (1995). Das Unbehagen an der Moderne. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Till, Rupert (2016). Singer-songwriter authenticity, the unconscious and emotions (feat. Adele's 'Someone Like You'). In: Williams, Katherine / Williams, Justin A. The Cambridge Com-panion to the Singer-Songwriter (eBook). Cambridge University Press. Digitalausgabe, Kap. 26.

Türcke, Christoph (2006). Heimat. Eine Rehabilitierung. Springe: Zu Klampen Verlag.

Turino, Thomas (2008). Music as Social Life. The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Graeme (2016). Celebrity, Participation, and the Public. In: Marshall, P. David / Redmond, Sean. A Companion to Celebrity. Oxford: John Wiley & Sons, 83-97.

Van Kriekan, R. (2012). Celebrity Society. London: Routledge.

Weber, Michael (2018). Überschreitungen bei Andreas Gabalier – musikalische, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte. In: Alisch / Binas-Preisendörfer / Jauk (Hg.). Darüber hinaus… Populäre Musik und Überschreitung(en). Oldenburg: BIS-Verlag, 75-91.

Williams, Katherine / Williams, Justin A. (2016). Introduction. In: Williams, Katherine / Williams, Justin A. The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter (eBook). Cambridge University Press. Digitalausgabe.

Wodak, Ruth / De Cillia, Rudolf / Reisigl, Martin / Liebhart, Karin (2009). The Discursive Construction of National Identity. Edinburgh University Press.

Wodak, Ruth (2009). The Discourse of Politics in Action: Politics as Usual. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wolf, Eric R. (1999). Envisioning Power: Ideologies of Dominance and Crisis. Berkeley: University of California Press.

Zeidler, Thomas (2014). Andreas Gabalier: Aus dem Leben des VolksRock'n'Rollers. München: Riva.

Online-Quellen

adelsberger.at (2019). Neue Kollektion. „Volks Rock'n Roller" Andreas Gabalier By Meindl & Luis Trenker. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.adelsberger.at/andreas-gabalier-kollektion/.

andreasgabalier.wordpress.com (2012a). Exklusiv – Interview mit dem VRRoller Produzent Mathias Roska. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://andreasgabalier.wordpress.com/2012/11/28/exklusiv-interview-mit-dem-vrroller-produzent-mathias-roska/.

andreasgabalier.wordpress.com (2012b). Der Mann an der Stromgitarre: Alen Brentini. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://andreasgabalier.wordpress.com/2012/10/23/der-mann-an-der-stromgitarre-alen-brentini/.

austriancharts.at (2019). Ewige Bestenliste – Singles. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://austriancharts.at/bestall.asp.

Balzer, Jens (2019). In: Die Zeit. Ein Hallihallo mit eisernem Kreuz. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-02/andreas-gabalier-schlagersaenger-karl-valentin-orden-verleihung-kritik.

Bambi (2012). Andreas Gabalier erhält Bambi. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.bambi.de/andreas-gabalier-erhaelt-bambi/22722.

Behrens, Roger (2017). Pop und Populismus. Streifzüge 69/2017. Letzter Zugriff: 15.03.2019. https://www.streifzuege.org/2017/pop-und-populismus/?print=print.

Benkeser, Christoph (2019). 14 Aussagen von Andreas Gabalier, die zeigen, wer er wirklich ist. In: noisey.vice.com. Letzter Zugriff: 16.04.2019: https://noisey.vice.com/alps/article/bjqmw3/rechts-aussagen-von-andreas-gabalier-politische-einstellung-des-volks-rock-n-rollers.

Bernard, Andreas (2012). Dirndl. Das Dirndl macht dürre Frauen fülliger und dicke schlanker. Und fast nur darum geht es heutzutage. In: SZ.de. Letzter Zugriff: 20.06.2019. https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-prinzip/dirndl-79207.

Bernays, Ueli (2019). Wenn Pop-Stars zum Propagandainstrument der Politiker verkommen. In: NZZ. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://www.nzz.ch/feuilleton/wenn-politik-auf-pop-trifft-kommt-populismus-dabei-raus-ld.1458001.

bild.de (2019). Ein bisschen Fürstenzug muss sein. Roberto Blanco und Gabalier gemeinsam in Dresden. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://www.bild.de/regional/dresden/dresden-aktuell/andreas-gabalier-mit-roberto-blanco-gemeinsam-am-fuerstenzug-in-dresden-59912772.bild.html#fromWall.

bundeskanzleramt (2019). Bundeshymne. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.bundeskanzleramt.gv.at/bundeshymne.

Charim, Isolde (2014). Die Heimholung des Rock'n'Rolls. In: Wiener Zeitung. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.wienerzeitung.at/meinung/gastkommentare/644540_Die-Heimholung-des-RocknRolls.html.

derstandard.at (2012). Der Junge und das Kreuz. In: Der Standard. Letzter Zugriff 16.04.2019. derstandard.at/1326503965463/Volksrocker-bei-Stermann--Grissemann-Der-Junge-und-das-Kreuz.

derstandard.at (2016). Plakatkampagne: Van der Bellen setzt auf Heimatliebe und Zusammenhalt. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://derstandard.at/2000033311073/Plakatkampagne-Van-der-Bellen-setzt-auf-Heimatliebe-und-Zusammenhalt

derstandard.at (2017). Van der Bellen sorgt mit Statement zu Kopftuch für Aufregung. Letzter Zugriff: 08.05.2019. https://derstandard.at/2000056579232/Van-der-Bellen-sorgt-mit-Statement-zu-Kopftuch-fuer-Aufregung.

derstandard.at (2019). Pegida unterstützt Gabalier mit "Gabalier-Kreuz-Challenge". Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://derstandard.at/2000097557316/Pegida-unterstuetzt-Gabalier-mit-Gabalier-Kreuz-Challenge.

discogs.com (2019). Nayon Han. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.discogs.com/de/artist/3260352-Nayon-Han.

donaukultur.com (2016). Stella Jones und die American Gospel Singer. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.donaukultur.com/stella-jones-26-11-2016-tulln/.

Facebook (2013). HC Strache 26. April 2013. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://www.facebook.com/HCStrache/posts/10151456408418591.

Facebook (2015). Bauernbund 15. August 2015. Letzter Zugriff: 13.05.2019. https://www.facebook.com/bauernbundoesterreich/posts/der-gstandene-patriot-andreas-gabalier-trinkt-also-milch-aber-wenns-ums-geld-geh/437551049765505/.

Facebook (2016). Andreas Gabalier 4. August 2016. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.facebook.com/AndreasGabalier/posts/1119408398129151:0.

Facebook (2017). Andreas Gabalier 2. Mai 2017. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://www.facebook.com/AndreasGabalier/posts/1462571133812874:0.

Facebook (2018). Andreas Gabalier war live am 17. Dezember 2018. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://www.facebook.com/AndreasGabalier/videos/381441489267997/.

Facebook (2019a). Soap&Skin 19. Februar. Letzter Zugriff: 15.03.2019. https://www.facebook.com/soapandskinofficial/photos/a.146632688715873/2128934577152331/?type=3&theater.

Facebook (2019b). Andreas Gabalier 5. Mai 2019. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://www.facebook.com/AndreasGabalier/videos/2045066229123255/.

Facebook (2019c). Andreas Gabalier 7. Februar 2019. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://www.facebook.com/AndreasGabalier/posts/2506393179430659.

Facebook (2019d). Heute. Liedgut-Experte findet Gabalier-Hit "gefährlich". Letzter Zugriff: 20.06.2019. https://www.facebook.com/heute/posts/10156967898239402.

fm4.at (2019a). Wegen Gabalier-Nominierung: Soap&Skin sagt Teilnahme an Amadeus Gala ab. Letzter Zugriff: 15.04.2019. https://fm4.orf.at/stories/2965597/.

fm4.at (2019b). FM4 Proseminar: „Bungalow“ von Bilderbuch. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://fm4.orf.at/stories/2963059/.

gala.at (2016). "Natürlich wird meine Frau als Mutter zu Hause bleiben!". Letzter Zugriff: 15.04.2019. https://www.gala.de/stars/news/andreas-gabalier---natuerlich-wird-meine-frau-als-mutter-zu-hause-bleiben---20291624.html.

Gedlicka, Karl (2019). Macht, Gott und Gabalier: Große Fragen im Büchermagazin "Erlesen". In: derstandard.at. Letzter Zugriff: 26.05.2019. derstandard.at/2000100307916/Macht-Gott-und-Gabalier-Grosse-Fragen-im-Buechermagazin-Erlesen.

Grubinger, Martin (2019). Weltstar Grubinger über Gabalier und Haider. In: Kronen Zeitung. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://www.krone.at/1875435.

Halbmayer, Ernst (2010). Einführung in die empirischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie. In: Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien. Letzter Zugriff 24.06.2019. https://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/ksamethoden/ksamethoden-82.html.

Halmer, Nikolaus (2013). Richard Sennett. Selbstverwirklichung als Hauptübel. In: science.orf..at. Letzter Zugriff: 17.06.2019. https://sciencev2.orf.at/stories/1709782/index.html.

Heinrich Moll TV (2019). Andreas Gabalier, der Volks Rock'n Roller (ich) & ein dreifaches Hulapalu. In: Youtube. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.youtube.com/watch?v=mpcMpOxJKJ8.

Kloiber, Michael (2019). In: Kleine Zeitung. Gabalier wird geehrt. "Volksverdummung": Grazer gibt Goldenes Ehrenzeichen der Stadt zurück. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/5580706/Gabalier-wird-geehrt_Volksverdummung_Grazer-gibt-Ehrenzeichen-der.

Krautschädl (2018). Ein offener Brief an Andreas Gabalier von Krautschädl. In: noisey.vice.com. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://noisey.vice.com/alps/article/zm8g39/ein-offener-brief-an-andreas-gabalier-von-krautschadl.

Kreuzmann, Lisa (2015). Interview mit Andreas Gabalier. In der heutigen Zeit darf man nichts mehr sagen. In: RP Online. Letzter Zugriff: 18.04.2019. https://rp-online.de/kultur/musik/andreas-gabalier-im-interview-man-darf-nichts-mehr-sagen_aid-18777435.

krone.at (2015a). Gabalier: "Ich hab mit Schwulen oft eine Gaudi". Letzter Zugriff: 18.06.2019. https://www.krone.at/446986.

krone.at (2015b). Aufregung um Gabaliers "Mountain Man"-CD-Cover. Letzter Zugriff: 31.05.2019. https://www.krone.at/444373.

krone.at (2019). Gabalier „Solchen Kasperln keine Plattform geben“. Letzter Zugriff: 15.04.2019. https://amp.krone.at/1855625.

kurier.at (2014). Töchter? Wurst!. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://kurier.at/kultur/gabalier-streit-um-bundeshymne-toechter-wurst/72.166.961.

kurier.at (2018). Andreas Gabalier stellt kritische Medien an den Pranger. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://kurier.at/kultur/andreas-gabalier-stellt-kritische-medien-an-den-pranger/400355227.

MacLeod, Scott (2016). Global Trouble. American philosopher Judith Butler discusses American vulgarity, Middle East upheaval, and other forms of the global crisis. In: The Cairo Review of Global Affairs. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.thecairoreview.com/q-a/global-trouble/.

nachrichten.at (2015). Strache-Posting: Gabalier fühlt sich missverstanden. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.nachrichten.at/nachrichten/society/Strache-Posting-Gabalier-fuehlt-sich-missverstanden;art411,1995008.

nachrichten.at (2018a). Schlagerstar outete sich live im TV, Heiratsantrag inklusive. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.nachrichten.at/nachrichten/society/Schlagerstar-outete-sich-live-im-TV-Heiratsantrag-inklusive;art411,3040138.

nachrichten.at (2018b). Gabalier: Diese Textzeilen lösen Diskussionen aus. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.nachrichten.at/nachrichten/society/Gabalier-Diese-Textzeilen-loesen-Diskussionen-aus;art411,2913896.

nachrichten.at (2019). Gabalier: Wären alle so tolerant wie ich, hätten wir überhaupt keine Sorgen. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/gabalier-waeren-alle-so-tolerant-wie-ich-haetten-wir-ueberhaupt-keine-sorgen;art16,3098275.

oe24.at (2018). Shitstorm gegen Andreas Gabalier für Cover-Song. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.oe24.at/leute/oesterreich/Shitstorm-gegen-Andreas-Gabalier-fuer-Cover-Song/351106526.

oe24.at (2019). Kanzler Kurz verteidigt Andreas Gabalier. Letzter Zugriff: 13.05.2019. https://www.oe24.at/oesterreich/politik/Kanzler-Kurz-verteidigt-Andreas-Gabalier/378992361.

oe3.orf.at (2014). „Falsche“ Hymne: Gabalier rechtfertigt sich im Ö3-Wecker. Letzter Zugriff: 20.06.2019. https://oe3.orf.at/stories/2654028/.

Offizielle Deutsche Charts (2019). Andreas Gabalier - I sing a Liad für di Single. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.offiziellecharts.de/titel-details-731978.

Ozzi, Dan (2018). Rock Is Dead, Thank God. In: noisey.vice.com. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://noisey.vice.com/en_uk/article/a3aqkj/rock-is-dead-thank-god.

post.at (2019). Limitierte Edition "Andreas Gabalier". Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://onlineshop.post.at/onlineshop/geschenke---unterhaltung/cd---dvd/limitierte-edition-andreas-gabalier_16393.

radiobremen.de (2018). Forschungsprojekt Uni Oldenburg. Pop und Populismus. Letzter Zugriff: 24.06.2019. https://www.radiobremen.de/bremenzwei/aktuell/populismus-in-der-musik102.html.

Röhlig, Marc (2019). Was ein Experte für Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt. In: bento.de. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.bento.de/musik/ist-andreas-gabalier-rechts-experte-fuer-nazi-liedgut-analysiert-seine-texte-a-7c6cbf73-b4f2-4505-95d3-78160bd56e53.

salzkammergutradio.at (2018). Andreas Gabalier: „Verdammt lang her“ – VÖ 27.04.2018. Letzter Zugriff: 07.05.2019. https://www.salzkammergutradio.at/2018/04/28/andreas-gabalier-verdammt-lang-her-voe-27-04-2018/.

science.orf.at (2016). Der „Homo Austriacus“ im Zeitenwandel. Letzter Zugriff: 13.05.2019. https://science.orf.at/stories/2805072/.

Spiegler, Almuth (2017). Warum Gabalier den Konzerthaus-Chef klagt. In: Die Presse. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://diepresse.com/home/kultur/medien/5228171/Warum-Gabalier-den-KonzerthausChef-klagt.

Stöger, Gerhard (2012). "Ich bin ein Volks-Rock-’n’-Roller“. Andreas Gabalier ist der erfolgreichste Heimatmusiker des Landes. Was singt der Lederhosenjodler denn da eigentlich? In: Der Falter. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://www.falter.at/archiv/FALTER_201208161733230051/ich-bin-ein-volks-rock-n-roller.

stuggi.TV (2015). Andreas Gabalier: „Das Thema Rechts lasse ich nicht gelten“. In: Youtube. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://www.youtube.com/watch?v=n851guh6QiE.

Sulzbacher, Markus(2019). Viele Gabalier-Fans haben noch nie etwas von Spotify gehört. In: Der Standard. Letzter Zugriff: 02.06.2019. https://derstandard.at/2000097886311/Viele-Gabalier-Fans-haben-noch-nie-etwas-von-Spotify-gehoert?amplified=true.

taz.de (2014). Hits mit Blut und Boden. Letzter Zugriff: 16.04.2019: http://www.taz.de/!5038525/.

Vogt, Jonas (2015). Andreas Gabalier springt für Strache in die Bresche. Beim Volks-Rock'n'Roller ist heute Abend die ein oder andere Maske gefallen. In: noisey.vice.com. Letzter Zugriff: 16.04.2019. https://noisey.vice.com/alps/article/r79wmg/andreas-gabalier-weiss-wer-die-elefantenrunde-gewonnen-234.

Vogt, Jonas (2017). Wahlgesänge: Pop × Politik. In: The Gap. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://thegap.at/wahlgesaenge-pop-x-politik/2/.

welt.de (2015). „Ich bin keine Helene Fischer in Lederhose“. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.welt.de/vermischtes/article142247730/Ich-bin-keine-Helene-Fischer-in-Lederhose.html.

wien.orf.at (2018). Gabalier blitzt am OGH gegen Naske ab. Letzter Zugriff: 26.05.2019. https://wien.orf.at/news/stories/2897631/.

Youtube (2011). Andreas Gabalier in Willkommen bei Carmen Nebel 2011 04 02. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=c8Sy71fDYDw.

Youtube (2013a). PULS 4 Reportage - Andreas Gabalier - 9.5.2013 - Teil 2. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=hhOpRiYu1yM&t=0s&list=WL&index=43.

Youtube (2013b). Willkommen bei Carmen Nebel live aus Klagenfurt mit Andreas Gabalier Teil 1. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=ly3Vyey4Nak&t=484s.

Youtube (2014a). Gabalier – Die Volks-Rock'n'Roll-Show aus dem Festspielhaus Füssen im Allgäu - ARD HD. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=gwm9K4MvOiU.

Youtube (2014b). DAS BESTE AUS DEM MUSIKANTEN STADL MIT KARL MOIK. Letzter Zugriff. 14.03.2019. https://www.youtube.com/watch?v=DfD-ljl7t2k.

Youtube (2015a). Andreas Gabalier - Vergiss die Heimat nie 2015. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.youtube.com/watch?v=nWmkpAM5fog.

Youtube (2015b). Andreas Gabalier – Mountain Man (Offizielles Video). Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.youtube.com/watch?v=uXqnT0saFCY.

Youtube (2017a). TALK 1089 2017 Andreas Gabalier – AlpenwelleTV. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=nAch8QJMJ8g&feature=youtu.be.

Youtube (2017b). Andreas Gabalier - Hulapalu (Schlager Boom) (HD) Dortmund 2017 Oktober 21. Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=Q74BF12BEbc.

Youtube (2018a). Krone: Andreas Gabalier: "Ich war größenwahnsinnig". Letzter Zugriff: 13.05.2019. https://www.youtube.com/watch?v=KdrpdGXVGVM.

Youtube (2018b). Kerstin Ott & Helene Fischer - Regenbogenfarben (Die Helene Fischer Show 2018). Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=_m6vy1Q-jrQ.

Youtube (2018c). Andreas Gabalier - Hulapalu (Starnacht am Wörthersee 2018). Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/watch?v=wmVr1EKXi3I.

Youtube (2018d). Am Schauplatz: Der Elvis der Alpen - das Phänomen Andreas Gabalier. Letzter Zugriff: 20.06.2019. https://www.youtube.com/watch?v=aVuQi27-U8U.

Youtube (2019). Ich find Schlager toll! Letzter Zugriff: 16.02.2019. https://www.youtube.com/channel/UCUJHYmJ3_1Kwfs3lqYc_Rxg.

Zezula, Peter (2017). Amoi seg' ma uns wieder - Die Hitparade der Begräbnis-Lieder. In: meinbezirk.at. Letzter Zugriff: 17.06.2019. https://www.meinbezirk.at/wiener-neustadt/c-lokales/amoi-seg-ma-uns-wieder-die-hitparade-der-begraebnis-lieder_a2094341.

Žižek, Slavoj (2017). Ihr verteidigt auch nur eure Privilegien. In: NZZ. Letzter Zugriff: 14.03.2019. https://www.nzz.ch/feuilleton/das-paradox-der-political-correctness-ihr-verteidigt-auch-nur-eure-privilegien-ld.1298419.

Tonträger

Drangsal (2018). Zores. Caroline International 00602567352358 (CD).

Gabalier, Andreas (2009). Da komm ich her. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2712526 (CD).

Gabalier, Andreas (2010). Herzwerk. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2741032 6 (CD).

Gabalier, Andreas (2011). Volks-Rock’n’Roller. Stall Records / Koch Universal Music 06025 2785120 (CD).

Gabalier, Andreas (2014). Home Sweet Home – International Special Edition. Stall Records / Electrola 06025 3795967 (2 CD).

Gabalier, Andreas (2014b). Home Sweet Home Live – Olympiahalle München. Stall Records / Electrola 06025 3763698 (2 CD).

Gabalier, Andreas (2015). Mountain Man. Stall Records / Electrola 06025 4728410 (CD).

Gabalier, Andreas (2016). Mountain Man - Live aus Berlin. Stall Records / Electrola 00602547808936 (DVD/CD).

Gabalier, Andreas (2016b). MTV Unplugged. Stall Records / Electrola 06025 5717300 (2 CD).

Gabalier, Andreas (2018). Vergiss mein nicht. Universal Music 6025 67499923 (CD).

LaBrassBanda (2009). Übersee. Trikont (CD).

Pet Shop Boys (2019). Agenda. x2 (2) (EP).

Sleaford Mods (2019). Eton Alive. Extreme Eating Records (CD).

Abstract

Andreas Gabalier ist kein Künstler für alle. Das liegt nicht daran, dass er sich soziologisch gesehen nur einer bestimmten Gruppe oder einer Schicht zugänglich zeigt, sondern daran, dass er für bestimmte ideologische und politische Bilder in der Gesellschaft steht, die ihn für manche Menschen zu einem Idol, für andere aber zu einem roten Tuch machen. Wie die anerkannte Diskursanalytikerin Ruth Wodak sagt, offenbaren sich bei Musikern wie Andreas Gabalier oder auch Conchita Wurst „Extrempole" einer vermehrt antagonistischen Öffentlichkeit. Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Suche nach der „neuen Diskursreichweite" des Popstars Andreas Gabalier mit ethnografischen Mitteln.

Im Sinne der ethnologischen Tradition von Clifford Geertz ist die Aufgabe des Anthropologen, den „sozialen Diskurs" niederzuschreiben und „das Gesagte" eines solchen Diskurses so dem „vergänglichen Augenblick zu entreißen". Diskurs wird hier in erster Instanz als „ein Ensemble von Aussagen, die ein bestimmtes Wissen bezüglich eines Subjektes oder Objektes produzieren" verstanden. In zweiter Instanz stellt der Diskurs immer eine „soziale Praktik" dar. Beobachtungen bzw. Beschreibungen sich darin befindlicher individueller Teilnehmer sollen als Spiegelbild für das Gesamtbild einer Gesellschaft abstrahiert werden. Der empirische Blick richtet sich hier auf mediale Beiträge (Print, TV, Internet, etc.), die ganzheitliche Gestaltung von Musikprodukten (Produktion, Performance, Visualisierung, etc.) und Beobachtungen aus „nicht teilnehmenden" (Kulturangebot, virtuelle Kontakte) und „teilnehmenden" Instanzen (Konzert).

Kontextualisiert wird das zu beschreibende Phänomen Andreas Gabalier in seiner soziologischen Rolle eines Prominenten, in seiner Funktion im Schlager- und Popmusikdiskurs und seiner aktiven und passiven Stellung in der Öffentlichkeit. Wichtig ist es dabei, den Musiker Andreas Gabalier zunächst anhand seines populärkulturellen Angebots zu untersuchen und nicht die Politik als Ausgangspunkt zu wählen. Nur so kann gezeigt werden, wie die Musik Träger von politischen und „ideologischen Fragmenten" (nach S. Hall) werden kann. Darauf aufbauend wird Gabaliers Rolle als „konservativer Rebell" untersucht. Dabei ist sein Umgang mit bestimmten Werten, Traditionen und dem Begriff der „Heimat" von oberster Bedeutung. Ein Augenmerk wird auch auf die Relationalität des Konzeptes der „Authentizität" gelegt. Hierbei wird eine Unvereinbarkeit zwischen einem traditionell-konservativen und einem liberalen und „politisch korrekten" Lager zur Geltung kommen. Erhoben werden darüber hinaus kulturspezifische Marker beim „Volks-Rock'n'Roller", die ihn als ein Exemplar eines „neuen Nationalismus" bzw. als einen Referenten eines zeitgenössischen kulturellen Widerstands auszeichnen. Abschließend wird auf einer eher theoretischen Ebene beleuchtet, wie es sich im vorliegenden Diskurs mit einem gesellschaftlichen Toleranzverständnis verhält.