

A Talking Book

Essays zu Inszenierungen Stevie Wonders

Herausgegeben von Johannes S. Ismaiel-Wendt, Jasmin Osmanovic & Marina Schwabe

Impressum

Universitätsverlag Hildesheim
Universitätsplatz 1
31141 Hildesheim

Erstausgabe Hildesheim 2016

Redaktion, Satz & Gestaltung: Mario Müller

ISBN-A 10.978.3934105/683

«A Talking Book. Essays zu Inszenierungen Stevie Wonders», herausgegeben von Johannes Ismaiel-Wendt, Jasmin Osmanovic & Marina Schwabe, ist als **Open Access-Publikation** und **Hörbuch** zum Download, gesprochen von Zoë Martin & Christoph Möller (Produktion: Christoph Möller & Robin Nagler), im Universitätsverlag Hildesheim erschienen:

www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag-open-access

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Stevie Wonder Studies – Endlich eine Einleitung 3

Johannes S. Ismaiel-Wendt

Teil I Genealogien inszenieren oder: «Die alten Scheiben waren besser»

«Us» – Stevie Wonders musikalische Bezüge auf Andere 10

Arne Dreske

«Love» – Eine Betrachtung der Liebe bei Cornel West und Stevie Wonder 15

Milan Cosmo Zonneveld

Meilensteine und Sündenfälle – Wie Musik bewertet wird 21

Jasmin Osmanovic

**Lost futures – temporale Organisation pop-musikalischer Zeichen
Der Auftritt von Daft Punk und Stevie Wonder bei den
Grammy Awards 2014** 27

Christoph Möller

Teil II Filmisch inszenieren oder: «Wie auf den Leib geschrieben»

Stevie Wonder: Jung, Schwarz, reif – Motowns Inszenierungsstrategien 36

Laurena Frey & Robin Plenio

Glee performs Stevie Wonder – A Quare Reading of a Popular Tribute 41

Paulina Lorenz

**Stevie Wonder über Stevie Wonder – Musikdokumentarfilme
in der Analyse** 47

Johanna Baschke

Quellenverzeichnis 57

Stevie Wonder Studies – Endlich eine Einleitung

Richard Pryor – Minister of Education
Stevie Wonder – Secretary of Fine Arts
and Miss Aretha Franklin – the First Lady
Parliament *Chocolate City* (1975)¹

Let's Groove, September, Earth, Wind and Fire
Hot Pants by James, Sly's gonna take u higher [...]
If it ain't Chuck D or Jam Master Jay
Know what? They're losin'
«Cause we got a PhD in Advanced Body Movin»
Prince *Musicology* (2004)²

Ein Masterabschluss in «Stevie Wonder Studies» zu machen – das klingt, erstmalig gehört, vielleicht etwas seltsam, aber wäre das wirklich so absurd? Studienangebote für Jazz und African-American-Music-Studies haben sich in den USA etabliert und in Liverpool gibt es einen Studiengang «Beatles, Popular Music and Society (MA)». In Deutschland können diverse universitäre Abschlüsse mit Schwerpunkt Populäre Musik und Populäre Kultur oder Medien gemacht werden oder junge Menschen können sich an Pop-Akademien gar zum besseren «Indie-Singer-Songwriter» ausbilden lassen. Mit einem weit gedachten Lehrange-

¹ Parliament. *Chocolate City*. Auf: *Chocolate City*. Casablanca, 1975.

² Prince. *Musicology*. Auf: *Musicology*. Columbia, 2004.

bot «Stevie Wonder Studies», so sei hier behauptet, wären nahezu alle Themenbereiche abzudecken, die ein popkulturwissenschaftlich informiertes Musikwissenschaftsstudium zumindest in den USA und in Europa heute vermitteln müsste.

Von kaum einer* einem anderen Musiker*in ausgehend lässt sich Kultur- und Popmusikgeschichte der Nachkriegszeit umfassender beschreiben. Von einem lebendigen 65-Jährigen, der allerdings schon seit 55 Jahren im Musikbusiness aktiv ist, lassen sich die Mediamorphosen von Schellack zur LP oder Musikkassette, von der CD zum Streaming, vom Live-Gig zum Musikdokumentarfilm nahezu vollständig nachzeichnen. Ein Pionier, der mit seinen Operatoren Malcolm Cecil und Robert Margouleff Synthesizer-Geschichte geschrieben hat. Er ist ein Musiker, der früh die Phase der Digitalisierung voll und bis zum nervigsten immer gleichen Drum-Computer-Sound auskostete.³ Wonder schrieb kapriziöse Arrangements, die eigentlich zu sperrig für den Pop-Markt waren, und produzierte gleichzeitig, im besten Sinne von Pop, immer auch ein kitschiges Zuviel. Er schrieb für sich und andere Songs wie Schüttware. In Stevie Wonders Musik und seinen Performances sind nahezu alle Färbungen vom schnulzigen Liebesgeplänkel bis zur «Love» als kulturpolitisches Projekt zu erleben.

Entlang seines Werkes lässt sich hervorragend sogenannte Black Music studieren. Wer allein sein 1972er Album *Talking Book* aufmerksam anhört,⁴ wird deutlich Inspirationen von Tin-Pan-Alley-Arrangements bis zum damals zeitgemäßen

³ Vgl. zur ausgiebigen Drum-Computer-Nutzung das Album Stevie Wonder. *Conversation Peace*. Motown, 1995.

⁴ Stevie Wonder. *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

«Parliafunkadelicament Thang» viel Bekanntes erleben. Wonder kündigt auf dem Album mit seinem inbrünstigen stimmlichen «Hihi»- und «Ih»-Stöhnen eigentlich sogar schon Michael Jackson an, der zu diesem Zeitpunkt seiner frühen Solokarriere sicher noch nicht wusste, dass diese gestöhnten Klänge mal zu seinem individuellen Sound-Logo werden sollten. Von Stevie Wonder aus kann vom Jazz, Soul, «Going back to Saturn»-afrofuturistischen Post-Soul⁵ erzählt werden und auch davon, was Wonder für eine Hip-Hop-Sampling-Geschichtsschreibung bedeutet (vgl. Queen Latifah, Wu-Tang Clan, Coolio, 2Pac, Knxwledge, Madlib usw.).⁶ Wonder ist einer, der mit Musiker*innen wie Gil Scott-Heron die Civil-Rights-Movement-Musikgeschichte in die 1980er Jahre verlängerte.⁷

«Stevie Wonder Studies» würden aber nicht nur ein Popmusikgeschichtsstudium oder Afro-American-Studies-Betrachtungen bedeuten, sondern Fragen nach der Durchkreuzung diverser Repräsentationskategorien stellen. Sowohl die Wahrnehmung Stevie Wonders als blinder Musiker, als auch seine eigen-sinnige Art sich zu bewegen, konfrontieren Zuschauer*innen seiner Performances mit der Normativität der alltäglich medial vermittelten «visuellen Monokultur».⁸ Die Art, wie der Musiker und Performer stets – auch schon als Kinderstar – als Handlungssubjekt erkennbar bleibt, legt dar, dass «Stevie Wonder Studies» auch Disability- oder genauer Diversability-Studies mit einschließen werden.⁹

⁵ Stevie Wonder. *Going Back to Saturn*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.

⁶ Für eine Auflistung von Musiker*innen, die Samples von Stevie Wonders Musik nutzten, siehe: <http://www.whosampled.com/Stevie-Wonder/>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

⁷ In seinem als «A Memoir» vertriebenen Buch *The Last Holiday* beschreibt Gil Scott-Heron vor allem Erlebnisse, die er auf der Tour mit Stevie Wonder machte, welche sie gemeinsam unternahmen, um den Geburtstag von Martin Luther King Jr. als Feiertag zu bewerben. Scott-Heron, Gil (2012). *The last Holiday. A Memoir*. New York: Grove Press.

⁸ Dietze, Gabriele (2011). «Against Type-Casting. Migration – Formen emotionaler Beheimatung». In: *Intersektionalität und Kulturindustrie: Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*. Hg. von Rainer Fretschner, Katharina Knüttel und Martin Seeliger. Bielefeld: Transcript 2011, 161–185, hier S. 162.

⁹ Den Terminus «Diversability» übernehme ich von dem Disability-Awareness-Forum, <http://www.mydiversability.com>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

For some reason was that the brother was blind.
Which obviously didn't mean a helluva lot
'Cause it said what he didn't have but not what he got. [...]
Suppose you looked at it the opposite way:
They had 20/20 vision and still couldn't play.
And when they danced seeing didn't help them keep time
And things like that made me wonder just who was blind.¹⁰

Gil Scott-Herons Verse, die er Stevie Wonder widmet, sollen sicher nicht Blindheit romantisieren, denn er wusste, dass Wonder sich vor allem gegen gesellschaftliche Behinderungen von blinden Menschen und für die Unterstützung dieser durch Änderung von Urheberrechten zur vereinfachten Übertragung von Büchern in Brailleschrift oder Audioformate einsetzt.¹¹

Trotz dieser vorangestellten thematischen Breite: Tatsächlich gibt es nur sehr, sehr wenige Forschungsarbeiten, die ernsthaft als Beitrag zu «Stevie Wonder Studies» bezeichnet werden könnten. Der Blick in die Suchmaschine «Google Scholar» zählt etwa 8.460 Treffer für den Suchbegriff «Stevie Wonder». Musik-, kultur- oder medienwissenschaftliche Studien, die Stevie Wonder und sein Werk etwas ausführlicher ins Zentrum rücken, sind kaum dabei. Zumeist verweisen die Suchmaschinentreffer oder auch Bibliothekskataloge auf journalistische Texte und auf aus solchen zusammengebastelte Biografien. Viele Quellen zählen Stevie Wonders Namen neben Aretha Franklin, Marvin Gaye oder Curtis Mayfield als einen von vielen Soul-Musiker*innen auf. Studien aus der Academia, die sich beispielsweise einer politik- oder kulturwissenschaftlichen Fragestellung in Bezug auf Stevie Wonder widmen, sind wahrscheinlich schnell aufgezählt. Besonders hervorzuheben und deshalb mehrfach in diesem Sammelband zitiert, sind Kevin Gaines'

¹⁰ Scott-Heron, *The Last Holiday*, hier S. 16.

¹¹ Zur Berichterstattung über Stevie Wonders Engagement für die Änderung der Urheberrechte siehe: «Stevie Wonder lobbies UN over audiobooks for the visually impaired». In: *The Guardian*, 21. September 2010, <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/21/stevie-wonder-lobbies-un-audiobooks>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

Artikel «Stevie Wonder's *Songs in the Key of Life* and the «Long Civil Rights Movement»» (2011), Terry Rowdens ausführliche Forschungsarbeit *The Songs of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness* (2009) sowie Francesca T. Roysters 2012 erschienenes Buch *Sounding like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Arts in the Post-Soul Era*.¹² Die Erscheinungsdaten verdeutlichen, dass solch eine Auseinandersetzung zur kultur- oder sozialwissenschaftlichen Erkenntnisgenese eine recht junge Haltung ist.

Mit einem ausgeprägten Bewusstsein für die problematischen Dimensionen der Kanonisierung, die mit einem Plädoyer für «Stevie Wonder Studies» einhergehen, sei dennoch die Frage gestellt, warum sich gerade in diesem populärkulturellen Zusammenhang ein solch enormes Forschungsdesiderate-Universum auftut. Die inzwischen kanonisch gewordene Kanonkritik scheint überdies kaum Auswirkungen auf beispielsweise «Beatles Studies» zu haben. «Google Scholar», Suchbegriff «Beatles»: 75.400 Treffer. Unter dem Suchbegriff «Motown» wird gerade mal ein Fünftel dieser Zahl als Quellen angezeigt. Die sogenannten Funk Brothers, Motowns Studio-Band, die auch für den jungen Stevie Wonder im Einsatz war, spielte angeblich mehr No.1-Hits in den USA ein als die Beatles, Elvis, die Rolling Stones und die Beach Boys zusammen.¹³ Wahrscheinlich kann auf Grundlage solcher Zahlen schon ein erster Eindruck in Bezug auf die mangelnde Heterogenität in der personellen Besetzung und Ausrichtung der Akademien geboten werden.

¹² Gaines, Kevin (2011). «Stevie Wonder's *Songs in the Key of Life* and the «Long Civil Rights Movement»». In: *The Japanese Journal of American Studies* 2011, Nr. 22, S. 7–24. – Rowden, Terry (2009). *The Songs of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. – Royster, Francesca T. (2012). *Sounding Like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

¹³ Die Aussage zu der Vielzahl der No.1-Hits ist mehrfach auf dem Cover der DVD *The Funk Brothers. Standing in the Shadows of Motown* zu lesen. Solche Informationen sind selbstverständlich zu hinterfragen: Wer macht sie? Auf welchen Markt beziehen sich? Zudem ist die Wahrnehmung der Funk Brothers als stabile Konstruktion in gewisser Weise auch eine Erfindung aus der Retrospektive, denn über die Jahre wurde ein Großteil der Besetzung ausgetauscht. Justman, Paul. *The Funk Brothers. Standing in the Shadows of Motown*. Constantin Film, 2002.

A Talking Book – Essays zu Inszenierungen Stevie Wonders

Die in diesem Band gesammelten Beiträge peilen konkrete Ansätze für «Stevie Wonder Studies» an. Sie zielen mit kleinsten Ausschnitten im Zusammenhang mit Stevie Wonder darauf, kulturelle und soziale Mikro-Makro-Verbindungen zu verdeutlichen. Dieser Sammelband rückt exemplarisch Inszenierungsstrategien in den Mittelpunkt. Es werden sowohl solche performativen Strategien und Repräsentationen beleuchtet, die Stevie Wonder selbst wählt, als auch solche, die andere Akteur*innen im Zusammenhang mit ihm wählen. Diese anderen können besondere Ziele verfolgen und wirken direkt auf Stevie Wonders Performance ein – wie zum Beispiel das Label Motown. Wiederum andere inszenieren Wonder indirekt, zum Beispiel in Musikedokumentationen, oder noch mittelbarer, indem sie sich selbst inszenieren und dabei auf Stevie Wonder verweisen. Immer zeigt sich, dass sich hinter diesem Mikrogesehen die größeren Fragen der Repräsentation von Blackness, Weiß-Sein, Behinderung, Gender oder Authentizität aufdrängen.

A Talking Book entfaltet in zwei Teilen Narrative von und um Stevie Wonder. Im ersten Teil wird vor allem betrachtet und gehört, in welche Herkunftsreihungen und -erzählungen Stevie Wonder und seine Musik eingeschrieben werden, beziehungsweise wer aus welchen Beweggründen versucht, sich in seine Nähe zu rücken. Zeitlichkeit spielt in diesen Narrativen eine besondere Rolle, weil Verbindungen hergestellt werden, für die Brüche überwunden werden müssen, oder weil bestimmte Phasen auch lieber ausgeblendet bleiben sollen. Der erste Teil ist deshalb mit «Genealogien inszenieren, oder: «Die alten Scheiben waren besser»» überschrieben.

Im zweiten Teil, «Filmische Inszenierungen, oder: «Wie auf den Leib geschrieben»», wird eine Frage virulent, die zwar in den Texten nicht weiter thematisiert wird, aber latent immer mitschwingt: Ist es so, dass gerade in Bezug auf einen blinden Musiker visuelle Dimensionen von Inszenierung bewusster (gemacht) werden? Eigentlich, so könnte gedacht werden, müsste doch das Hören der Musik ins Zentrum rücken oder wie Stevie selbst singt, die «Innervisions» oder «vision

in my mind» zum Ausdruck kommen.¹⁴ Die Autor*innen des zweiten Teils analysieren wiederholt unter anderem die Aufführung von Blindheit und Schwarz-Sein. Es wird offenkundig, dass die Inszenierungen Stevie Wonders nur in Teilen von ihm oder anderen, mit ihm direkt verbundenen Akteur*innen vollzogen werden. Sie werden mindestens genauso sehr von Fans oder Anti-Fans und auch von den Forscher*innen selbst gestaltet.

Wenn in diesem Band «Stevie Wonder Studies» gefordert werden, ist damit nur bedingt gemeint, dass das Oeuvre Wonders musikwissenschaftlich aufgearbeitet oder katalogisiert werden sollte. Solche mühevollen Sammelarbeiten wurden bereits veröffentlicht und ergeben sich in Zeiten des Internets auch als kollektive Leistung, zum Beispiel in Form von Wikipedia-Artikeln. Die zusammengetragenen Materialien und Erzählungen bieten für kulturwissenschaftliche Studien einen Startpunkt. Aus einer beispielsweise poststrukturalistischen Perspektive ist nach der Frage «was war und was wird erzählt» die Frage «wie wird erzählt und inszeniert» zentral – «Doing and Making Stevie Wonder». Festzuhalten, wann welches Album veröffentlicht wurde, welches Stück von welchen Musiker*innen gecovered oder für welches Sample genutzt wurde, ist kulturwissenschaftlich nur mäßig erkenntnisgewinnbringend.

Eine Idee im Planungsprozess dieses Buches war es, dass sich die Autor*innen vorstellten, so zu schreiben, dass Stevie Wonder selbst interessiert sein könnte, die Texte zu lesen. Nachstehend seien zwei Beispiele angeführt (beide sind nicht als Essays in diesem Band weiter ausgearbeitet), um zu veranschaulichen, wie «Stevie Wonder Studies»-relevante Fragestellungen entwickelt werden können.

Beispiel 1: Ein journalistischer Bericht über das Beziehungs- und Familienleben des Stars ist nicht getragen von einer kulturwissenschaftlich interessanten Fragestellung. Wie viele Kinder Stevie Wonder hat, weiß er wahrscheinlich selbst sehr genau. Die Frage aber danach, welche stereotypen Parallelen in medialen Darstellungen von Viel-Vaterschaft Schwarzer Musiker – vergleiche Bob Marley, Fela Kuti, Stevie Wonder – immer wieder reproduziert werden, kann sinnvollerweise

¹⁴ «Vision in my mind» ist eine Textstelle in Stevie Wonder *Visions*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.

medienanalytisch bearbeitet werden. Über die persönliche Erfahrung hinaus, die der Musiker in diesem Zusammenhang gesammelt hat, werden durch ein solches Studium gesellschaftliche Zusammenhänge und kulturelle Voraussetzungen offenbar.

Beispiel 2: Die unmittelbare Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen ist für die Analyse von Mikro-Makro-Verbindungen aufschlussreich. Wie ist Wonders Song *It's Wrong* (1995)¹⁵ aufgebaut und instrumentiert? Es stellt sich heraus, dass der Song gespickt ist mit Samples von Glocken, Pseudo-Ballaphon oder -Amadinda und südafrikanisch anmutenden Chören. Der Erkenntnisgewinn über diese bloße Information, was die Instrumentierung betrifft, oder über die Aufklärung hinaus, dass in den Lyrics das Apartheitsregime in Südafrika angeklagt wird, ergibt sich jedoch erst, wenn die folgende Frage gestellt wird: Was bedeutet das? In welchem auch popkulturellen Kontext ist dieser Anti-Apartheid-Song zu hören? Der gesungene Text ist kaum zu verstehen, aber Stevie Wonder inszeniert mit verschiedenen Sound-Logos eine Art imaginäre «Afrikaness», die in Europa und den USA leicht entschlüsselt werden kann. Die Auseinandersetzung mit der Erzeugung dieser Afrikaklischees bedeutet einen Ansatzpunkt, der ein Studium weit über Stevie Wonders Musik hinaus sinnvoll macht. Die Analyse führt dann zur Dekonstruktion von spätestens in den 1980ern zur Tradition gewordenen globalen akustischen Kommunikationsbeschleunigern. Die phantasmatischen Sounds, die vom Westen aus Afrika zu einem einzigen Land werden lassen, erobern die Welt: mindestens seit Totos *Africa* (1982), Juliane Werdings *Geister über Afrika* (1993) über Soundtracks für den *Lion King* oder Phil Collins *Tarzan* bis zu Herbert Grönemeyers WM-Song *Zeit, dass sich was dreht* (2006)¹⁶ oder Shakiras *Waka Waka* (2010) und weiter bis heute.¹⁷

¹⁵ Stevie Wonder. *It's Wrong*. Auf: *In Square Circle*. Tamla Motown, 1985.

¹⁶ Zu imaginären akustischen Afrikaklischees vergleiche auch Ismaiel-Wendt, Johannes (2007). «Herbert Grönemeyers Platzverweise: Über Verortung und Aneignung von Musikkultur im WM-Deutschland». In: *re/visionen: Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Hg. v. Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar. Münster: Unrast, S. 209–219.

¹⁷ Toto. *Africa*. Auf: *Toto IV*. Columbia, 1982. – Juliane Werdning. *Geister über Afrika*. Auf: *Sie weiß, was sie will*. WEA, 1992. – Phil Collins. *Tarzan*. Disney / Warner, 2002. – Herbert Grönemeyer. *Zeit, dass sich was dreht*. Sony Music, 2006. – Shakira. *Waka Waka*. Auf: *Listen UP! The Official*

Zu den Beiträgen im Einzelnen

Die Frage danach, welche Rolle Stevie Wonder in einem popmusikalischen Kanon wahrscheinlich spielen müsste, kehrt **Arne Dreske** in seinem Beitrag geradezu um. Er untersucht, wie sich Stevie Wonder selbst musikalisch und in seinen Songtexten strategisch in ein Narrativ Schwarzer Popmusikgeschichte einschreibt. Arne Dreske skizziert, dass es dem Musiker mehr oder weniger latent wichtig erscheint, sich als Nachfahre der «Blues People» (Baraka) zu platzieren. Ein sehr früher Song, noch von Little Stevie Wonder, trägt den programmatischen Titel *I Call It Pretty Music, But ... The Old People Call It The Blues*.¹⁸ Wonders Strategie zur Bezugnahme auf Schwarze Musiker*innen scheint durch die Imitation sowie durch die Wahrung exzentrischer Eigenheiten zu funktionieren.

Das Studium der Populärkultur ist nicht das Studium der großen Texte der Menschheit mit ihren transzendenten Einblicken in die *conditio humana*, sondern das Studium der ebenso großen Prozesse, durch die gesellschaftliche Beziehungen ausgelebt werden. Die Einsichten, die dieses Studium in das gesellschaftliche und nicht bloß menschliche Dasein vermittelt, sind umso wichtiger, als sie nicht transzendent sind, sondern strikt, unabdingbar und situationsgebunden.¹⁹

Diese Zeilen schreibt der Cultural-Studies-Forscher John Fiske in seiner Studie über «[o]ffizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley». Sie sind ein Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes zur Auseinandersetzung mit Stevie Wonders Musik und Kulturproduktionen. Was diese Belegstelle meinen kann, veranschaulicht der Beitrag von **Milan Cosmo Zonneveld**. Er beleuchtet vor einem philosophischen Hintergrund das Konzept der *Liebe* bei Cornel West und Stevie

2010 *FIFA World Cup Album*. Epic, 2010.

¹⁸ Little Stevie Wonder. *I Call It Pretty Music, But ... The Old People Call It The Blues*. Tamla Motown, 1962 (7" Single).

¹⁹ Fiske, John (1993). «Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley». In: *montage/av*, 2,1, 1993, S. 19–51, hier S. 51.

Wonder. Der Theologe und Philosoph West bezieht sich in seiner Forderung nach «love» auf Schwarze Musiker wie John Coltrane oder Stevie Wonder. Milan Cosmo Zonneveld hofft nun aber nicht darauf, gleichsam logisch vermittelt, transzendente Einblicke in die *Liebe* zu bekommen. Weder von dem Theoretiker und Kritiker, der sich in einem kurzen öffentlichen Statement auf Wonder bezieht, noch von dem Popmusiker beziehungsweise Dreieinhalb-Minuten-Song sind vertiefte, verbalisierte, ausführliche Erörterungen zur Welttrettung durch *Liebe* zu erwarten. Erkenntnisgewinn soll aus der Performance oder – philosophisch verstanden – aus der Rhetorik der Statements generiert werden. Es wird nicht die Frage nach dem «Was» gestellt, sondern vor allem nach dem «Wie». Welche Beziehungen werden imaginiert? Welche Atmosphären werden inszeniert und welcher Geist der *Liebe* angerufen?

Der Legitimationsdiskurs von «Stevie Wonder Studies» dürfte sich ambivalent gestalten, weil das Gewicht des Komponisten, Sängers und Multi-Instrumentalisten im Kontext von Popmusik über großen Schwankungen unterlegen ist. Rezensionen von Hits wie *I Just Called to Say I Love You*²⁰ setzen Wonders Bedeutungsschwere scheinbar beinahe auf Null. **Jasmin Osmanovic** analysiert die variablen und dynamischen Bewertungen der Schaffensphasen unter anderem anhand von Kundenrezensionen auf www.amazon.de. Es fällt auf, dass Wonder immer wieder für die frühen, analog produzierten Alben hoch gelobt wird. Die vornehmlich digitalen Produktionen ab Mitte der 1980er Jahre gelten immer wieder als «cheesy», künstlich, nicht authentisch. Die Frage, warum Stevie Wonder damit nie in die Post-Moderne, Post- oder Hyper-Soul, Cyborgs und Künstlichkeit zelebrierende Liga, auch als Gegenstand der Popmusikforschung, aufgestiegen ist, bleibt offen.

Die Bezugnahme auf «die guten alten Scheiben»- und schöngefärbten «früher war alles besser»-Haltungen ist auch in dem Beitrag von **Christoph Möller** zur «temporale[n] Organisation pop-musikalischer Zeichen» zentral. Er analysiert den Auftritt von Stevie Wonder, Pharrell Williams, Nile Rogers und Daft Punk bei der

²⁰ Stevie Wonder. *I Just Called to Say I Love You*. Auf: *Woman in Red*. Motown, 1984.

Verleihung der Grammy Awards 2014. Es verwundert kaum, dass Stevie Wonder an einer Stelle in der Show, wie es scheint wegen Monitoring-Problemen, beim gemeinsamen Singen schief intoniert: Die Überdosis an nostalgischen Zeichen in diesem Setting lässt wahrscheinlich viele Zuschauer*innen sich dem Ersticken nahe fühlen. Christoph Möller markiert die Retro-Zeichen in der Aufführung und fragt nach der Möglichkeit des unmittelbaren Affiziert-Werdens vor dem Hintergrund oder der Last eines tonnenschweren popkulturellen Gedächtnisses.

Der erste Beitrag im zweiten Teil geht das Thema «Filmische Inszenierungen, oder: «Wie auf den Leib geschrieben»» geradezu buchstäblich an. **Laurena Frey und Robin Plenio** vergleichen Auftritte und Stevie Wonders Erscheinungsbild in verschiedenen Lebensaltern des Stars. Vornehmlich untersuchen sie, wie Motown-Akteur*innen den jungen Stevie Wonder in der «Mike Douglas Show» inszenieren und was das mit Bildern und Gegenbildern von Schwarzen Musiker*innen und Weißem Publikum zu tun hat. Letztlich bietet die Betrachtung von Laurena Frey und Robin Plenio einen interessanten Ausgangspunkt zum Erkennen intersektionaler Durchkreuzungen der Kategorien Race, (Dis-)Ability und Age.

Direkt an das Thema erlebter Verschränkung von Diskriminierungserfahrung knüpft **Paulina Lorenz** an, die eine Folge der Musical-Comedy-Serie *Glee* analysiert, welche Stevie Wonders Leben und seine Musik geradewegs zur Spielanweisung für die hauptbesetzten Rollen macht. Paulina Lorenz lotet dabei aus, was das von Francesca Royster elaborierte Konzept von Queer- und Quare-Readings, das Royster auch unmittelbar auf Stevie Wonders Performance bezieht, bedeutet. Sie fragt, inwieweit diese Lesart im Zusammenhang mit der Folge «Wonder-ful» in der Serie *Glee* tragfähig ist und inwiefern Theorien kritischer Subkulturforschung diese Lesart stützen können.

Ähnlich wie in der Einleitung dieses Buches versucht wird, «Stevie Wonder Studies» zu legitimieren, wird in Musikdokumentarfilmen nach Aspekten gesucht, die ihren eigenen Wert durch den Wert ihrer Protagonist*innen beglaubigen. Für **Johanna Baschke** ist in ihrem Beitrag «Stevie Wonder über Stevie Wonder» ei-

gentlich nicht so sehr die Einmaligkeit des Stars zentral, sondern sie fokussiert Regelmäßigkeiten in den Strukturen von Musikdokumentarfilmen – gleichsam Rituale dieses Genres. Sie kategorisiert filmische Mittel, kennzeichnet typische Kameraeinstellungen und Inszenierungsstrategien in Interviews. Ein besonderer Schwenk, den ihr Text leistet und der nach allen einleitenden Begründungen für «Stevie Wonder Studies» nicht vernachlässigt werden darf, erfolgt durch die folgenden Fragen: Welche Leerstellen bedeuten diese Fokussierungen eigentlich? Was wird nicht berichtet? Alle Beiträge in diesem Buch schlagen solche Lesarten des zwar Inszenierten, aber nicht explizit Gemachten vor.



Teil I

Genealogien inszenieren oder: «Die alten Scheiben waren besser»

«Us» – Stevie Wonders musikalische Bezüge auf Andere

Stevie Wonders Musik wird seit jeher gesampelt und zitiert – das ist ein bekanntes Phänomen. Jedoch hat Stevie Wonder selbst auch immer wieder Musikstücke geschrieben, die bestimmten Personen gewidmet sind, die sich auf sie beziehen und die andere möglicherweise auch musikalisch zitieren. Wie inszeniert Wonder diese Hommagen und wie inszeniert er sich selbst in Bezug auf die Gehörten?

Als ausdrückliche Tribute an Musiker*innen sind vor allem *Sir Duke*¹ vom Album *Songs in the Key of Life* (1976) und *Master Blaster*² von *Hotter Than July* (1980) zu nennen. Bereits 1962 hat Stevie Wonder ein ganzes Album namens *Tribute to Uncle Ray*³ veröffentlicht; jedoch war er damals 12 Jahre alt und die Idee der Verbindung zu Ray Charles muss wohl auch dem Plattenlabel Motown zugeschrieben werden. Das Album (und das Tributhafte daran) besteht gänzlich aus Coverversionen von Charles' Werken. Von einer kompositorischen Eigenständigkeit Wonders ist hier nur eingeschränkt auszugehen, insbesondere da es in den 1960er Jahren bei Motown üblich war, Sänger*innen lediglich als Interpret*innen von schon bekannten oder im Hause produzierten Songs einzusetzen.

1 Stevie Wonder. *Sir Duke*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.

2 Stevie Wonder. *Master Blaster*. Auf: *Hotter Than July*. Tamla Motown, 1980.

3 Stevie Wonder. *Tribute to Uncle Ray*. Tamla Motown, 1962.

Ab dem Album *Up-Tight* (1966)⁴ lässt sich Wonders künstlerischer Einfluss durch eigene (Co-) Kompositionen stärker ausmachen; Coverversionen von Stücken Bob Dylans und anderer bezeugen Motowns Vermarktungsstrategie, die wahrscheinlich auch darauf abzielt, ein Weißes Publikum zu erreichen. Ein entscheidender Einschnitt vollzieht sich 1972 mit dem Album *Music of My Mind*,⁵ das Wonders erstes Album unter einem neuen Vertrag ist, mit dem er nun selbst sehr autonom agieren kann, für sich mehr künstlerische Freiheiten verhandelt hat und sogleich auch fast alle Instrumente selbst aufnimmt. Dieser Moment scheint ein Wendepunkt in der Karriere Wonders zu sein, ab dem davon auszugehen ist, dass intermusikalische, textuelle Bezüge und Hinweise auf andere Musiker*innen vor allem seinem eigenen Willen entspringen.

Ein Album später, immer noch 1972: *Talking Book*. Wenn ich *Maybe Your Baby*⁶ höre, fallen mir sofort das Clavinet und der slidende E-Bass auf, die ein rhythmisch wie harmonisch simples, aber eindringliches Riff spielen; darüber legt sich Wonders anklagende, raue, bluesige Stimme. Das Schlagzeug begleitet schlicht und knackig, später sägt eine schneidende verzerrte E-Gitarre durch den Song. Der Groove ist schwerfällig, fett und langsam.⁷

4 Stevie Wonder. *Up-Tight*. Tamla Motown, 1966.

5 Stevie Wonder. *Music of My Mind*. Tamla Motown, 1972.

6 Stevie Wonder. *Maybe Your Baby*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

7 Ich benutze in diesem Beitrag die farblichen Hervorhebungen für assoziative Schilderungen.

Dieser Sound verweist ziemlich deutlich auf Sly & The Family Stone, die mit ihrem Album *There's a Riot Goin' on* (1971)⁸ gerade wesentlich rauere Töne angeschlagen hatten. Es liegt nahe anzunehmen, dass sich Wonders musikalische Bezugspunkte hier also mehr an den Kanon Afro-Amerikanischer Musikgeschichtsschreibung anlehnen.⁹ Das meint keine eindeutige Trennung zwischen Schwarzer und Weißer Musik – vielmehr galten Sly & The Family Stone schon als «Rock's first integrated, multi-gender band»¹⁰, in der Musiker*innen verschiedener Hautfarbe spielten; gleichzeitig sind die musikalischen Ursprünge aber klar im Afro-Amerikanischen Funk zu finden. James E. Perone sieht musikalische Bezüge zu Sly & The Family Stone vor allem in der musikalischen Inszenierung und der Produktion der Stimme («tortured blues») und bezeichnet beispielsweise das Stück *Maybe Your Baby* vom Album *Talking Book* (1972)¹¹ als «funk workout».¹² Diese Veränderung des Sounds scheint musikalischer Ausdruck zu sein, der den wesentlich sozialkritischeren, mehr aufklärerischen Texten als noch in den 1960er Jahren die passende Stimmung verleihen sollte. Ich gehe nicht so weit, so eine stilistische Entlehnung unter Kolleg*innen als Tribut oder gar Imitation einzuordnen. Aber ich höre das Stück als Platzierungsversuch Wonders in den spezifischen (vor allem von Afro-Amerikaner*innen initiierten) Sound-Kontexten der Zeit und in einer Genealogie, die Assoziationen zu Musiker*innen sowie Schwarzen Akteur*innen anruft, die für ein erstarktes emanzipatorisches, politisch und sozialkritisch motiviertes Schwarzes Bewusstsein stehen.

Noch drei Alben später, 1976: *Songs in the Key of Life*, das Opus Magnum Stevie Wonders. Er ist mittlerweile vielfacher Grammy-Gewinner, erfolgreichster

⁸ Sly & The Family Stone. *There's a Riot Goin' on*. The Record Plant, 1971.

⁹ Siehe dazu auch die Einleitung von Johannes S. Ismaiel-Wendt in diesem Band.

¹⁰ «Sly and the Family Stone Biography». In: *Rock&Roll Hall Of Fame*, www.rockhall.com/inductees/sly-and-the-family-stone/bio/, zuletzt geprüft am 03.08.2015.

¹¹ Stevie Wonder. *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

¹² Perone, James E. (2006). *The Sound of Stevie Wonder. His Words and Music*. Westport: Praeger Publishers, S. 41.

Afro-Amerikanischer Musiker der 1970er Jahre und nun endgültig eine etablierte Größe im US-amerikanischen Musikbusiness geworden. Nachdem Wonder 1975 einmal kein Album veröffentlicht hat, kommt mit *Songs in the Key of Life* direkt ein Doppelalbum mit zusätzlicher 7-Inch-EP auf den Markt, das als erste US-amerikanische Veröffentlichung überhaupt direkt auf Platz eins der *Billboard*-Charts einsteigt. Die zweite und erfolgreichste Single dieses Albums ist *Sir Duke*: eine Hommage an den 1974 verstorbenen Jazz-Komponisten und -Pianisten Duke Ellington. In diesem Stück nennt Wonder die Namen von Count Basie, Glenn Miller, Louis Armstrong und Ella Fitzgerald – allesamt erfolgreiche Jazzmusiker*innen.

Am Erfolg gemessen funktioniert *Sir Duke* als Popsong also ganz wunderbar. Wie viel Hommage an Jazz bleibt dabei eigentlich übrig? Stevie Wonder singt vom mitreißenden Potential musikalischer Pionier*innen und von der Kraft der Musik überhaupt. Ein gewisses Erinnerungsbewusstsein mag er damit wohl zumindest bei denen wachrufen, die beim Hören auf den Text achten. In tiefergehenden Analysen, die untersuchen, inwieweit Duke Ellington auch im engeren Sinne musikalisch Tribut gezollt wird, scheiden sich jedoch die musik- und kulturwissenschaftlichen Geister.

Es ist für eine solche Analyse zu berücksichtigen, ob *Sir Duke* im Kontext des Albums gehört und gelesen wird oder nicht. Es wird beispielsweise Radiohörer*innen, die nur den einen Song hören, verborgen bleiben, dass das Stück, das auf dem Album vor *Sir Duke* gepresst ist, etwas Besonderes in Wonders Songkatalog darstellt: *Contusion*¹³ ist ein rein instrumentales Stück, unüblich genug für Wonder, das sich im musikalischen Universum der Jazz-/Rock-Fusion etwa eines Chick Corea der 1970er Jahre verorten lässt. Krumme Takte, perlende Instrumentalläufe, Progressionen statt Standardschemata – kurzum Sound und Strukturen, die in jener Zeit eher nicht unmittelbar mit Stevie Wonder in Verbindung zu bringen waren. Eine Erhebung, die untersucht, ob und wie häufig *Contusion* auch live vor *Sir Duke* gespielt wurde, wäre interessant – denn die beiden Stücke können als zwei

¹³ Stevie Wonder. *Contusion*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.

Teile einer Hommage begriffen werden. Mindestens oberflächlich betrachtet ist *Contusion* der wesentliche Verweis auf das Idiom Jazz und die emanzipatorische Kraft, die Jazz- und Schwarzen Improvisationstraditionen innewohnt.¹⁴

James E. Perone, Musikwissenschaftler und Autor eines musikbibliographischen Buches über Stevie Wonder, sieht keine Bezüge zwischen *Contusion* und *Sir Duke*. *Contusion* sei ein generisches Fusion-Stück, das er zwar schätze, dem aber (vor allem durch die Abwesenheit von Stimme und Mundharmonika) eben das Charakteristikum Wonders fehle. *Sir Duke* habe dann im Anschluss zwar oberflächlich betrachtet einen gewissen Big-Band-Sound, es lehne sich aber musikalisch noch viel eher an R'n'B und Disco an und weise keine spezifischen Bezüge zu der Musik Duke Ellingtons oder überhaupt zum Swing der 1930er und 1940er Jahre auf.¹⁵

Bei Peter Lavezzoli, dem Autoren des Buches *The King Of All, Sir Duke. Ellington And The Artistic Revolution* hingegen klingt das alles ganz anders. Für Lavezzoli antizipiert *Contusion* den Inhalt des Nachfolgestücks. Dabei bestehe Wonders Kunst darin, aus komplexen musikalischen Strukturen etwas scheinbar Einfaches, Natürliches, massentauglich Rezipierbares zu machen. Der*die Hörer*in sei so mitgerissen von den Stimmungen des Stückes, dass die Komplexität gar nicht mehr wahrgenommen würde. Eine solch kunstvolle Verwendung von Harmonien, die in der Populärmusik gar nicht üblich seien, sei auch Ellingtons Markenzeichen gewesen – darin sieht Lavezzoli das verbindende Element zwischen Ellington und Wonder. Er nennt das «experimentation and innovation with a groove».¹⁶ Und genau das finde sich bei *Sir Duke* auch wieder, und dort sogar auf textlicher Ebene. Wenn Stevie Wonder singt: «But just because a record has a groove don't make it in the groove / But you can tell right away, at letter A, when the people start to move / They can feel it all over!», dann sei das im Grunde die gleiche *message* wie Duke Ellingtons: «It don't mean a thing if it ain't got that swing».¹⁷ Also: Die

¹⁴ Vgl. Moten, Fred (2003). *In The Break. The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, S. 70.

¹⁵ Vgl. Perone, *The Sound of Stevie Wonder*, S. 65 f.

¹⁶ Lavezzoli, Peter (2001). *The King of All, Sir Duke. Ellington and the Artistic Revolution*. New York: Continuum, S. 33.

¹⁷ Lavezzoli, *The King of All, Sir Duke*, S. 34.

Kunst, die Musiksprache der Popmusik zu erweitern, indem das Publikum lernt, wie gut es funktionieren kann, sich auch zu komplexeren musikalischen Strukturen zu bewegen, wird hier sogar im Sprachlichen noch dargelegt. Damit findet Lavezzoli zumindest die Parallele zwischen Wonder und Ellington in ihrer jeweiligen Rolle, musikalische Barrieren niederzureißen.

Interessanterweise kommt er damit zu ähnlichen Schlüssen wie Kevin Gaines, der in seinem Artikel «Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the «Long Civil Rights Movement»» im Gegensatz zu Lavezzoli nahezu keine musikwissenschaftliche Analyse betreibt; für Gaines stehen vor allem sozialgeschichtliche Aspekte im Vordergrund. Umso erstaunlicher, dass die Zusammenhänge der Biographien und künstlerischen Outputs dann doch die gleichen zu sein scheinen wie die musikalische Ausführung des Ganzen. In Gaines' Worten:

Wonder knew that he stood on the shoulders of Ellington and the others who rose above the indignities of their times to create music whose beauty anticipated a more liberated future.

In praising Ellington, Wonder hinted at his own artistic ambitions. The affinities between Wonder and Ellington are many. Both offered musical figurations of cosmopolitan Afro-diasporic blackness, making indelible contributions to black cultural identity. Both demonstrated that the spirit of artistic innovation inherent in the African American cultural tradition expressed an ethical commitment to remaking the world. Black music and art were infinite in their creative possibilities and universal in their appeal. Both artists challenged stereotypical views of black music and culture by venturing into compositions with extended form. Both composed love songs centered on the lives and emotions of black people and praising the beauty of black women; for Ellington, such songs were revolutionary for their time.¹⁸

Wieder ein Zeitsprung: Das Jahr 1980, Stevie Wonder veröffentlicht *Hotter Than July*, sein kommerziell erfolgreichstes Album – das erste, das Platinstatus erreichen

¹⁸ Gaines, Kevin (2011). «Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the «Long Civil Rights Movement»». In: *The Japanese Journal of American Studies* 2011, Nr. 22, S. 16.

wird. Track sechs: *Master Blaster* – die erste Single des Albums. Sieben Wochen auf Platz eins der *Billboard*-Charts zeigen, dass auch dieses Stück kein ungehörtes Nischenprodukt war. Ein weiteres Mal gibt es einen höchst erfolgreichen Song, der eine deklarierte Hommage an einen einflussreichen Schwarzen Musiker ist. Geehrter ist in diesem Fall der zu dieser Zeit selbst in aller Welt erfolgreiche Jamaikaner Bob Marley. Im Gegensatz zu Duke Ellington, der über ein halbes Jahrhundert früher als Wonder geboren wurde, verbindet Marley und Wonder (Marley ist ca. fünf Jahre älter als Wonder) eine jahrelange Bekanntschaft.

Ich höre *Master Blaster*. Das Schlagzeug beginnt solo und etabliert einen skatypischen Rhythmus mit Bass-Drum auf den Viertel-Schlägen, viel Hi-Hat und Rimshots auf der Snare-Drum. Bass, Gitarre, und Keyboards kommen dazu und spielen unisono eine ternär geschwungene Linie in Oktaven, die einen 8-taktigen harmonischen Kreislauf ergeben. Anfangs werden gezielt Pausen eingesetzt, um den Sound nicht zu überfüllen, später pointiert eine Orgel die Offbeats dazwischen.

Stevie Wonder gelingt etwas Verblüffendes. Er evoziert Assoziationen zu mit Jamaika verbundenen Musikkulturen, die bei genauerem Hinhören nur rudimentär in der Musik stecken. Die typischen Merkmale des Reggae sind eher angedeutet vorhanden. Es gibt zwar eine Horn Section, der Bass spielt eine fundamentale Rolle und die Rhythmus-Gitarre spielt Offbeats; aber das Tempo ist viel schneller als es im Roots Reggae der Zeit üblich war – es orientiert sich eher am Ska und Rocksteady der 1960er Jahre, ohne dabei den damaligen Groove zu übernehmen. Außerdem ist die harmonische Kadenz bei Stevie Wonder wesentlich umfangreicher als beim sonst eher sparsam und minimalistisch gehaltenen Reggae eines Bob Marley.

Es gibt, deutlich hörbar, Merkmale, die erklären, warum der Song Bob Marleys Musik (Marley spielte früher auch Ska) referenziert. Etwas Besonderes liegt aber darin, dass Stevie Wonder es schafft, diese Referenz eindeutig zu produzieren und dabei dennoch einen völlig eigenen Sound kreiert oder behält. Dabei war die Tendenz, den immer populärer werdenden Sound aus Jamaika in die Popmusik zu

integrieren, keineswegs neu – zu hören ist das beispielsweise in *So Lonely*¹⁹ oder *Roxanne*²⁰ von The Police, erschienen 1978. Jedoch bleibt der musikalische Verweis dort eben auf einzelne Elemente beschränkt.

Wonder hingegen vermittelt mir ungleich mehr Atmosphäre, so als wäre nicht der Einfluss zu ihm gekommen, sondern als hätte er die Essenzen verschiedener jamaikanischer Musiken absorbiert.

Von ungefähr kommt auch das nicht – wie oben erwähnt, kannten sich Marley und Wonder schon eine Weile. 1975 fand das legendäre *Wonder Dream Concert* in Kingston, Jamaika statt, bei dem beide gemeinsam auftraten. Später dann durften Bob Marley und seine Band mit Stevie Wonder auf Tournee gehen und im Vorprogramm auftreten – ebenso wie auch Wonder bei einer Zugabe Marleys bei dessen eigenem Konzert in Philadelphia 1979 auf die Bühne kam und mitsang.²¹

Der gegenseitige Einfluss dieser erfolgreichen und sprachgewaltigen Persönlichkeiten lässt sich freilich nicht messen. Aber die Tatsache, dass Wonder in *Master Blaster* Elemente der Rastafari-Religion («Children Of Jah») und auch den Befreiungskampf der Unabhängigkeitsbewegung in Simbabwe («Peace Has Come To Zimbabwe») besingt, während Marley selbst auf der offiziellen Unabhängigkeitsfeier dort auftrat, sind doch ein deutliches Zeichen dafür, dass die beiden nicht nur musikalisch ähnlich inspiriert sind. In diesen Bezügen finden sich auch Merkmale wieder, die schon Duke Ellington und Stevie Wonder als Gemeinsamkeiten attestiert wurden, und die Afro-Amerikanischen Musiker*innen häufig angeheftet werden: die Rolle, so etwas wie eine gemeinsame Schwarze Identität zu besitzen und vereint zu sein im Kampf gegen Unterdrückung und Ungleichheit.²² Insbe-

¹⁹ The Police. *So Lonely*. Auf: *Outlandos d'Amour*. A&M Records, 1978.

²⁰ The Police. *Roxanne*. Auf: *Outlandos d'Amour*. A&M Records, 1978.

²¹ Vgl. «When Bob Marley Met Stevie Wonder». In: *Throwback Thursdays*, www.lar-geup.com/2015/01/22/throwback-thursdays-when-bob-marley-met-stevie-wonder/, zuletzt geprüft am 03.08.2015.

²² Für die *Hotter Than July*-Tournee 1980–1981 war eigentlich Bob Marley als *Supporting Act* Stevie Wonders vorgesehen. Wegen seines schlechten gesundheitlichen Zu-

sondere im Text von *Master Blaster* ergibt das eine interessante Botschaft: Dort erläutert Wonder, dass die Welt voller Probleme sei, er nun aber nicht bereit sei, dadurch in Gram zu verfallen – vielmehr solle man sich erst recht nicht davon abhalten lassen, das Leben zu feiern: «They couldn't touch us even if they tried». Die Verwendung des Reflexivpronomens «us» ist als Identifikationsstiftend zu deuten.

Bob Marley und Stevie Wonder sind zu der Zeit beide sehr erfolgreich und ihre Worte haben politisches Gewicht. Sie sind (wie auch Duke Ellington) beide Identifikationsfiguren eines sozialen Schwarzen Bewusstseins, sie funktionieren als Vehikel zum Erheben der Stimme gegen eine ungerechte Welt.²³ Auch musikalisch sind sie Erneuerer, sie unterminieren Klischees und sind in gewisser Weise Sound-Revolutionäre. Und in *Master Blaster* singt Wonder nun davon, dass Bob Marleys Musik durch die Straßen schallt – er malt sich aus, wie beide die ganze Nacht miteinander *jammen* würden. Er erschafft ein Wir-Gefühl, das die Zuhörer*innen einschließt und gleichzeitig klarmacht, dass Marley und Wonder bedeutende Akteure der friedlich-revolutionären Bewegungen sind – Protagonisten eines positiven Lebensgefühls wie auch gleichzeitig eines kritischen Bewusstseins, eines Befreiungskampfes gegen Diskriminierung und Unterdrückung.

Nun ist bei Stevie Wonder festzustellen, dass die Verweise auf andere wichtige und erfolgreiche Musiker*innen dazu beitragen, dass er selbst zu einem Teil einer Tradition wird, die die Anerkennung bedeutender Afro-Amerikanischer Musiker*innen zum Inhalt hat. Dabei scheint sich diese Genealogie vor allem aus zwei inhaltlichen Elementen zu speisen, die sich als Identifikationsangebot Afro-Amerikanischer Populärkultur lesen lassen – und es sind die Elemente, die Wonder auch in den oben analysierten Songs besingt: Gesellschaftskritik, Ungerechtigkeit und Schwarze Unterdrückungsgeschichte auf der einen Seite – Lebensfreude, Re-

standes kam stattdessen Gil Scott-Heron mit, der gleichsam als der dritte politisch direkteste Akteur in diesem Bunde gelten kann. Vgl. Scott-Heron, Gil (2012). *The Last Holiday. A Memoir*. New York: Grove Press, S. 224–226.

²³ Die Formulierung «gegen eine ungerechte Welt» bleibt so vage, weil Marley und Wonder tatsächlich selten konkret etwas anprangern. Es geht offensichtlich mehr um die Vermittlung von grundsätzlichen Einstellungen und *spirit* (siehe dazu den Beitrag von Milan Zonneveld in diesem Buch).

spekt, *love*,²⁴ Schwarze Widerständigkeit und Handlungsmacht auf der anderen Seite. Wonder transportiert der Hörer*innenschaft, dass Bob Marley, Duke Ellington und er gleichgesinnt sind in genau diesen beiden Hinsichten. In gewisser Weise absorbiert er auch musikalisch deren Haltungen; er inszeniert seine Heroen, übernimmt deren erfolgreiche Prinzipien, ihre Botschaften *und* einen Gestus der Bescheidenheit sowie ihr gewaltfreies Mittel Musik – und reiht sich damit selbst in jenes auch stark mythologisierte Heldennarrativ ein. Oder anders erzählt: Wonder schafft eine Gegengenealogie, die im Sinne Ellingtons²⁵ klar macht, dass Schwarze an kulturellen Errungenschaften nicht nur teilnehmen, sondern diese maßgeblich hervorbringen. Vielleicht ist der starke Bezug von Stevie Wonder auf andere Musiker*innen eine Erzählung von einem imaginierten Schwarzen Volk. In der intensiveren Auseinandersetzung mit dem sonischen Material wird aber auch ein nicht-naturalistisches, auf Abstammung rekurrerendes Narrativ vom Schwarz-Sein deutlich. So wird von dem Musikjournalisten und -theoretiker Kodwo Eshun formuliert:

Ich betrachte die schwarze Kultur mehr als eine Serie von Materialien, die einerseits angesammelt wurde, während es sich dabei andererseits vielleicht mehr um eine Reihe von Techniken handelt. [...] Ich neige deshalb dazu, mir die schwarze Kultur als ein Instrument oder eine Umgebung vorzustellen, die von diesen Leuten ERFUNDEN wurde.²⁶

Wonder spielt mit den musikalischen Bezugnahmen virtuos gegen eine in den USA herrschende «Apartheid des Wissens».²⁷

²⁴ Siehe auch hierzu den Beitrag von Milan Zonneveld in diesem Buch.

²⁵ In einer 1941 gehaltenen Rede proklamierte Duke Ellington: «I contend that the Negro is the creative voice of America, is creative America, and it was a happy day in America when the first unhappy slave was landed on its shores.» Ellington 1941, zitiert nach: *We, too, sing <America>*, <http://www.autodidactproject.org/quote/elling01.html>, zuletzt geprüft am 11.09.2015.

²⁶ Eshun, Kodwo (1999). *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: ID, S. A229, A230.

²⁷ Eshun, *Heller als die Sonne*, S. A230.

«Love» – Eine Betrachtung der Liebe bei Cornel West und Stevie Wonder

And who did we dish out? John Coltrane and «Love Supreme», Marvin Gaye's «What's Going On», Stevie Wonder's «Love's in need of love today» – taught the world something about love.¹

Inwieweit werden Künstler*innen im philosophischen Diskurs wahrgenommen, beachtet oder rezipiert. Kann durch Künstler*innen überhaupt eine für die Philosophie bedeutende Perspektive gewonnen werden? Um mich diesem Thema zu nähern, setze ich mich vor allem mit Cornel West und Stevie Wonder auseinander. Cornel West hielt am 6. April 2015 eine Rede anlässlich der Vorfälle in Ferguson, bei denen Weiße Polizisten erneut Afro-Amerikanische Bürger erschossen haben, was zu wochenlangen Ausschreitungen und heftigen Diskussionen über Rassismus in den USA, vor allem innerhalb der Polizei, führte. In dieser Rede fragt Cornel West sehr eindringlich: «Where is the love?»² Er betont die Relevanz von *Liebe* und nennt unter anderem John Coltrane, Marvin Gaye und Stevie Wonder als Beispiele dafür, dass trotz 400 Jahre langer Traumatisierung, Stigmatisierung und Terrorisierung der Afro-Amerikanischen Bevölkerung, *Liebe* gelehrt wird.³

¹ Carl Dix and Cornel West: *Ending Police Murder of Innocents*, <https://www.youtube.com/watch?v=kKSwwzKZbVo>, veröffentlicht am 06.04.2015, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

² Ebd.

³ Vgl. ebd.

Mir stellt sich die Frage, welchen Aspekten der Texte und Produktionen Stevie Wonders Cornel West eine besondere Relevanz beimisst. Dabei werde ich mich zunächst damit auseinandersetzen, wie Cornel West populäre Künstler*innen in seine philosophische Arbeit miteinbezieht, um im Weiteren exemplarisch zu untersuchen, wie der Begriff der *Liebe* in Stevie Wonders Track *Love's in Need of Love Today*⁴ dargestellt wird. Ich möchte herausarbeiten, wo in diesem Begriff eine für Cornel West bedeutende Perspektive liegt.

Wie bindet Cornel West Künstler*innen in seine Reden und Texte ein? Im Rahmen dieses Beitrags möchte ich vor allem die erwähnte Rede vom 6. April 2015 zur Analyse heranziehen. Sie ist zum einen eine zu diesem Zeitpunkt aktuelle Quelle, zum anderen ist sie von Interesse, weil Cornel West sich an die breite Öffentlichkeit wendet und nicht nur Stellung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses bezieht.

Cornel West geht in seiner Rede auf verschiedene Probleme der Afro-Amerikanischen Bevölkerung ein, stellt aber einen Punkt sehr deutlich heraus, nämlich: «How deep is your love for the young people?» Dies sei eine Frage, die sich abgesehen von Herkunft und Hautfarbe stelle.⁵ Hier ist die *Liebe* entscheidend und Cornel West scheint sehr viel Wert darauf zu legen, denn er führt aus: «And be-

⁴ Stevie Wonder. *Love's in Need of Love Today*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.

⁵ Vgl. ebd.

cause justice is what love looks like in public, we taught the world something about justice, too.»⁶ Zunächst nennt Cornel West Künstler wie John Coltrane, Marvin Gaye und Stevie Wonder als Beispiel, um zu verdeutlichen, was durch Afro-Amerikaner*innen über *Liebe* gesagt und gelehrt wurde. Er stellt diese Beispiele in Beziehung zu Gerechtigkeit. Gerechtigkeit sei der Ausdruck von *Liebe* in der Öffentlichkeit. Nennt er die Musik, die diese Künstler*innen gemacht haben, um damit zu verdeutlichen von welcher Art *Liebe* er spricht? Inszeniert er sich als jemanden, der die Nähe zu seinen Zuhörer*innen sucht und versucht ihnen ein verständliches Bild seiner Auffassungen darzulegen? Er übermittelt einen gewissen Stolz auf die Leistungen Afro-Amerikanischer Künstler*innen dadurch, dass er sie als Beispiel, Expert*innen und Möglichkeit zur Erläuterung für einen zwischenmenschlich so facettenreichen, aber auch gesellschaftlich komplexen Begriff der *Liebe* heranzieht. Ist Cornel Wests Umgang mit Künstler*innen eher der Versuch, ein Gefühl von Solidarität mit und bei den Zuhörer*innen zu erzeugen oder die Bekanntheit der Musik und Texte zu nutzen, um anhand von ihnen *Liebe* auf irgendeine Weise zugänglich zu machen? Nachstehend werfe ich zunächst einen kurzen Blick auf den Songtext des von West angeführten Stevie Wonder Stückes. Selbstverständlich sind damit nicht annähernd die Aussagen oder Bedeutungen, Effekte und Affekte, die ein Popsong zu vermitteln vermag, erfasst. Die Sprache dient hier als ein Einstieg in die Annäherung an das Konzept der *Liebe* bei West, beziehungsweise Wonder.

In der Analyse des Begriffs der *Liebe* im Song *Love's in Need of Love Today* von Stevie Wonder soll es zunächst nicht um eine Analyse der Musik gehen, sondern um die Ausgestaltung des *Love*-Begriffs im gesungenen Text des Songs. Ich beschäftige mich in erster Linie mit der textlichen Ebene, um danach den Song inhaltlich einordnen zu können. Obwohl ich an dieser Stelle nur die textlichen Ebene betrachte, evoziert West nur mit der Nennung des Titels bei denjenigen, die das Stück kennen, Assoziationen zu einem größeren Teil des Textes bzw. zum ganzen Song (das heißt Lyrics, Sound, Struktur und eigene Gefühle sowie Erinnerungen, die mit dem Song in Verbindung gebracht werden).

⁶ Ebd.

Good morn or evening friends
 Here's your friendly announcer
 I have serious news to pass on to everybody
 What I'm about to say
 Could mean the world's disaster
 Could change your joy and laughter to tears and pain
 It's that
 Love's in need of love today
 Don't delay
 Send yours in right away
 Hate's goin' round
 Breaking many hearts
 Stop it please
 Before it's gone too far⁷

Diese Nachricht spricht von der Abhängigkeit der *Liebe*, von der *Liebe*, die heute gelebt werde und fordert auf, die eigene *Liebe* ohne Abkürzung zu senden. Die *Liebe* generell sei von der gelebten *Liebe* abhängig, weil, wie Stevie Wonder es überbringt, der *Hass* herumgehe und viele Herzen breche. Hier überbringt Stevie Wonder den Apell und die Warnung: «Hört bitte auf, bevor es zu spät ist.» Deutlich wird, dass Stevie Wonder zu einem für ihn in der Welt existierenden Problem Stellung bezieht und versucht zu verdeutlichen, wie *Liebe* abhängig von der gelebten *Liebe* ist. Der Kampf zwischen *Liebe* und *Hass* spielt außerdem eine tragende Rolle in der Welt. Die Nachricht vermittelt die eigene Verantwortung, *Liebe* zu zeigen und zu leben. *Liebe* ist offensichtlich nicht einfach da, sondern es scheint notwendig, *Liebe* in die Welt zu tragen. *Hass* stellt hier nicht einfach nur oberflächlich den Gegenpol zu *Liebe* dar, viel mehr ist er ein gelebtes Problem, ein lebendiger Akteur. Diese Beschreibung von *Liebe* bleibt jedoch weit interpretierbar und die unmittelbare, auf Sprache fokussierte Auseinandersetzung bleibt flach. Durch die metaphorische Unkonkretheit bleibt Raum für die individuelle Interpretation der Lyrics. Die Zeit der Entstehung des Songs und des Albums werden eben in diesem

⁷ Stevie Wonder. *Love's in Need of Love Today*.

Kontext relevant und es stellt sich die Frage, ob auch in der Zeit des Albums *Songs in the Key of Life*⁸ diese Interpretationsoffenheit der Lyrics gegeben war.

Der Song ist 1976 auf dem Album *Songs in the Key of Life* erschienen, ein Album, das wie Kevin Gaines schreibt, das «long civil rights movement» reflektiert.⁹ Der Ausdruck «long civil rights movement» steht im Kontrast zu dem Narrativ eines «short civil rights movement», das 1954 begann und bis in die Mitte der 1960er Jahre reichte. Innerhalb dieser Periode wurden verschiedene Gesetze und Veränderungen geschaffen, die das Leben der People of Color in den USA verändert haben. Darunter auch die Fälle des obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten (Brown v. Board of Education), welche die Rassentrennung in US-amerikanischen Schulen offiziell beendete. Das «long civil rights movement» hingegen meint die eigentliche Auseinandersetzung innerhalb der Gesellschaft, die trotz veränderter Rechte für die Afro-Amerikaner*innen große Ressentiments gegenüber diesem Teil der Bevölkerung hegte. Der African-American Studies Forscher Kevin Gaines schreibt in Bezug auf das «long civil rights movement», dass die Worte Martin Luther Kings heute genauso von Bedeutung seien, wie sie es 1967 waren.¹⁰ Er zitiert folgende Passage:

We must rapidly begin the shift from a «thing»-oriented society to a «person»-oriented society. When machines and computers, profit motive and property rights are considered more important than people, the giant triplets of racism, materialism and militarism are incapable of being conquered. A civilization can flounder as readily in the face of moral and spiritual bankruptcy as it can through financial bankruptcy.¹¹

Nach dem, was Kevin Gaines schreibt, spiegelt Stevie Wonders *Songs in the Key of Life* eben jenes «long civil rights movement» wider. Die Folgen der langanhaltenden

Rassentrennung und die dadurch entstandenen Vorurteile, ausbeuterische wirtschaftliche und politische Interessen, sowie gesellschaftliche Trennung bleiben entscheidende Themen.¹²

Dass Stevie Wonder, Marvin Gaye und noch einige andere Musiker*innen, die in der Mitte der 1970er Jahre aktiv waren, von Cornel West genannt werden, ist für jemanden, der sich des «long civil rights movement» bewusst ist, anscheinend selbstverständlich, weil obwohl die Lyrics ihrer Songs selbst unkonkret bleiben, der Bezug zu Afro-Amerikanischen Lebenswirklichkeiten immer offenkundig war. Die Geschichtswissenschaftlerin Suzanne Smith beschreibt in ihrer Motown-Studie, dass ein Song Afro-Amerikanischer Künstler*innen unabhängig von seinem Inhalt eine politische Bedeutung bekommen kann, weil innerhalb der US-amerikanischen Bevölkerung eine Sensibilisierung stattgefunden habe.¹³ Es ist also unumgänglich, Stevie Wonders Album *Songs in the Key of Life* als politisches Statement zu verstehen, auch weil Stevie Wonder stark von Personen wie Martin Luther King oder James Baldwin beeinflusst wurde.¹⁴ Dass das Problem an dieser Stelle als ein politisches Problem verstanden wurde und nicht als ein Problem des menschlichen Zusammenlebens, scheint Ausdruck für die Probleme, die durch das «long civil rights movement» thematisiert werden.

Wenn Cornel West Künstler*innen nicht allein wegen der Aussagen heranzieht, stellt sich die Frage, wie er den Bezug zu Musiker*innen und deren Musik inszeniert und was diese Bezugnahmen für Eindrücke vermitteln sollen oder können. Deutlich wird, dass sich im Umgang mit den Lyrics populärer Songs häufig das Problem der metaphorischen und damit unkonkreten Auseinandersetzung mit Themen zeigt. Nachstehend soll die restliche Rede, ihre konkrete Situation, sowie Cornel Wests Weise, sich in dieser Rede und Situation zu präsentieren, beleuchtet werden, um nachvollziehen zu können, wie er durch die Bezugnahme auf diese populären Künstler etwas gewinnt oder vermittelt.

⁸ Stevie Wonder. *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.

⁹ Vgl. Gaines, Kevin (2011). «Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the «Long Civil Rights Movement»». In: *The Japanese Journal of American Studies* 2011, Nr. 22, S. 7.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Dyson, Michael Eric (1968). *Martin Luther King's Death and How It Changed America*. New York: Basic Civitas Books, 2008.

¹² Vgl. Gaines, *Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the «Long Civil Rights Movement»*, S.7.

¹³ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 10 ff.

Zunächst ist die Rede am 6. April 2015 innerhalb einer Veranstaltung zu verorten, die eine Reaktion auf die Morde an Afro-Amerikanischen Bürger*innen ist. Eine hervorgehobene Rolle für diese Veranstaltung spielt der Mord an Michael Brown vom 9. August 2014 in Ferguson. Als Folge dieses Mordes kam es zu heftigen, mehrere Wochen anhaltenden Protesten und Ausschreitungen zwischen Bürger*innen Fergusons und der Polizei. Die Veranstaltung bezieht sich allerdings nicht nur auf den Mord an Michael Brown, sondern richtet den Fokus auf viele durch die Polizei getötete People of Color. Die Veranstaltung ist also viel mehr Ausdruck für etwas, das auch für die heftigen Ausschreitungen verantwortlich ist, nämlich die Empfindung und Erfahrung von rassistisch motivierter ungerechter gewalttätiger Behandlung durch die Exekutive in den USA. Das Ziel der Veranstaltung ist es Menschen dazu aufzurufen, den Demonstrationen am 14. April 2015 beizuwohnen, und unter dem Namen #ShutDownA14 (*Shut Down April 14th*) dem Gefühl von ungerechter Behandlung Ausdruck zu verleihen.¹⁵ Wenn ich danach frage, wie sich Cornel West innerhalb dieser Veranstaltung situiert, beschreibe ich auch meine persönlichen Eindrücke. Es sollen eben Eindrücke und Ausdrücke fokussiert werden, denn es geht mir nicht um ein metaphysisches Konstrukt von *Liebe*. Die persönliche Beschreibung sei an dieser Stelle als eine Art Datenerhebung erlaubt, denn es ist davon auszugehen, dass andere Hörer*innen der Rede zumindest einzelne Aspekte aufgrund ähnlicher Sozialisation auch ähnlich wahrnehmen.

Cornel West schafft es, mich zu packen, mich emotional zu berühren, ohne dass es mir im Detail wichtig wäre, was er sagt. Er redet mit so viel Eifer und Variation, dass ich ihn fühle, viel mehr als dass ich ihm zuhöre. Die Eindringlichkeit erinnert mich an Aufnahmen von Menschen, die im Civil Rights Movement in den 1960er Jahren geredet haben. Deutlich wird das vor allem in der Nähe zum Duktus Martin Luther King Juniors, der auch immer wieder *Liebe* thematisiert:

I believe that unarmed truth and unconditional love will have the final word in reality. This is why right, temporarily defeated, is stronger than evil triumphant. [...] Without love, there is no reason to know anyone,

¹⁵ Vgl. Carl Dix and Cornel West: *Ending Police Murder of Innocents*.

for love will in the end connect us to our neighbors, our children and our hearts.¹⁶

Cornel West wirkt nicht starr und berechnend wie ein Politiker, der seine Stellungnahme zu einem Thema abgibt, mit dem er sich beschäftigen muss. Er zeigt nicht die Trockenheit eines Wissenschaftlers, der seine Forschungen anhand von Statistiken darstellt und nicht die Engstirnigkeit oder den dogmenbehafteten Ausdruck eines Predigers. Dieser Eifer und diese Passion zum Reden, mit seinem langsamen Einstieg, aber der dann aufbrausenden und einnehmenden Art, die Würdigung der Arbeit anderer, die Betonung ihrer Bedeutung für jede*n, schafft eine Atmosphäre, in der Solidarität und die *Liebe* zum*zur Anderen nicht durch Angst getrübt ist. Dem gegenüber kreiert er eine Atmosphäre, die sich vom Ausdruck von Ungerechtigkeit und Leid abtrennt. Cornel West springt im Reden gerade zwischen diesen beiden Atmosphären, die er schafft, umher. *Liebe* wird mit Akten der Solidarisierung verbunden, zum Beispiel durch die Würdigung einzelner Personen wie Rev. Dr. Gardner C. Taylor und Mumia Abu-Jamal, dem Ausdruck, den er Musik und Musiker*innen zuspricht, oder durch die Solidarisierung mit dem armen, bedrohten und unterdrückten Teil der Gesellschaft. Er zeigt sich in diesen Momenten als jemand, der obwohl er nur für sich und seine Erfahrung sprechen kann, das Wort für Andere ergreift und damit seinem Gefühl von Ungerechtigkeit Ausdruck verleiht. Dennoch erscheint in seiner mitreißenden Art der Moment der Inszenierung. Die Vergleiche zu Politiker*innen, Wissenschaftler*innen und Predigern sind an dieser Stelle nicht willkürlich, sondern zeigen unter anderem, welche Bühnen sonst die seinen sind. Obwohl er sich nicht wie ein Politiker gibt, ist er in seiner Inszenierung Politiker, obwohl er sich nicht wie ein Wissenschaftler gibt, ist er in seiner Inszenierung auch Wissenschaftler und er ist eben auch Prediger. Er zeigt viele verschiedene und dabei auch gegenläufige Inszenierungen. Zum einen zeigt er sich als Christ und Prediger, dem es um Glauben und die Frage des Menschseins geht, zum anderen als Pragmatisten und Wissenschaftler, der konkrete Probleme sieht, konkrete Lösungen sucht und sich auf Statistiken bezieht, die zum Beispiel die Verteilung von

¹⁶ King Jr., Martin Luther. *Nobel Prize Acceptance Speech*, 10. Dezember 1964.

Reichtümern verdeutlichen oder wie vielen Afro-Amerikanern der Zugang zur Schule erschwert wird. Er zeigt sich als Professor, als Teil einer intellektuellen Elite, als Person des öffentlichen Lebens, aber eben auch als Kapitalismuskritiker und Freund, jemand, der ein persönliches Problem versteht. In dieser Szene zeigt sich, wie Cornel West versucht, diese verschiedenen Inszenierungen zu verbinden, um jede*n in ihrer*seiner Gewohnheit, bzw. gewohnten Inszenierung abzuholen: Die*Den Gläubige*n mit der Inszenierung des Christen und Predigers, die*den Empiriker*in mit der Inszenierung des Wissenschaftlers, usw. Aber eben dadurch vermischt er auch untereinander inkompatible Diskursarten und es legitimiert ihn auf eine Weise, nicht als Wissenschaftler Kritik an der Kirche zu üben, sondern als Christ. Die Intellektuellen zu kritisieren, nicht als Christ, sondern als Intellektueller.

Wie wird die Musik von Stevie Wonder bei Cornel West in Szene gesetzt? Er stellt sie in den politischen Kontext, und durch seine Rhetorik zeigt er die Musik mal als kraftvolle Kritik, mal als Symbol für *Liebe*, mal als Reaktion, mal als Aktion, und zieht sich selbst auf die Metaphorik zurück. Das meint, dass er eben jene Möglichkeit der Interpretation von lyrischer Sprache entweder für den*die Zuschauer*in offenlässt oder deutet. Er überzeichnet Musiker*innen auch stark in ihrer Rolle. Er sagt nicht, Musiker*innen spielen nur ein paar Töne und die verhalten sich zueinander nach einem bestimmten Regelsystem. Er stellt das «Wie», die Art und Weise in den Vordergrund, indem er Songs und Künstler*innen nennt, um mehr als nur die Lyrics zu evozieren, nämlich eben die jeweils individuelle Verknüpfung zum Song. Es geht nicht nur um den Namen der Künstler*innen, sondern gerade um die Gefühle, die sie in der Lage sind zu evozieren. Er bietet in seiner Inszenierung ein mögliches Lesen dieses «Wie» der Musik an. Gleichzeitig ist die Nennung von Musiker*innen eine Inszenierung der Afro-Amerikanischen Musik, durch die sein Hintergrund an Tiefe gewinnt. Er offenbart einen Teil seiner Welt. Dadurch, dass er hauptsächlich Afro-Amerikanische Musiker*innen nennt, inszeniert er sich mit der ausgewählten Musik als (selbst-)bewussten Afro-Amerikaner. Durch die Äußerung seiner musikalischen Vorlieben, gibt West aber auch etwas Persönliches von sich Preis – er inszeniert sich immer auch als das leidenschaftlich sein könnende Individuum, Cornel West. Die von mir gefühlsmäßig geäußerte Ein-

ordnung Wests in eine Reihe charismatischer Afro-Amerikanischer Redner*innen und Schreiber*innen ist ganz und gar nicht willkürlich. West wiederholt hier eine Strategie, die beispielsweise Amiri Baraka (LeRoi Jones) schon nutzte. Baraka schreibt in *Digging. The Afro-American Soul of American Classical Music*:

The line was Black Art should 1) be identifiably a product of Black Culture and History as identifiably Black as Monk or Trane or Billie; 2) be a mass art, and go where the people are! 3) be revolutionary.¹⁷

Zusammengefasst entsteht in der Rede von Cornel West für mich so etwas wie *Spirit* – es ist etwas, das sicher passend mit *Spirit* zu benennen ist – ein Gefühl von Verbundenheit, das mich zurücklässt in meinem Wunsch nach Harmonie in der Gesellschaft. Die Genese der Verbundenheit ist stets Teil der Statements von Cornel West. Im Vorwort seines Buches *The Future of the Race* mit Co-Autor Henry Lois Gates Jr., heißt es:

Dr. King did not die so that *half* of us would «make it», *half* of us perish, forever tarnishing two centuries of struggle and agitation for our equal rights. We, the members of Du Bois's Talented Tenth, must accept our historical responsibility and live Dr. King's credo that none of us is free until each of us is free. And that all of us are brothers and sisters, in spirit – white and black, brown, red, and yellow, rich and poor black, Protestant and Catholic, Gentile, Jew and Muslim, gay and straight even if to paraphrase Du Bois we are not brothers- or sisters-in-law.¹⁸

Generiert wird dieser *Spirit* durch die vielschichtigen Inszenierungsformen, die letztlich ebenso wirksam zur Untermauerung eines ganz anderen Standpunkts oder eines anderen Topos als *Liebe* sein könnten. Cornel Wests Wirkung ist mindestens so entscheidend in der Kommunikation wie seine eigentliche Aussage: Es ist eben nur bedingt von Bedeutung, was er sagt, da die Art *wie* er es sagt, nahezu alles trägt. Gerade in diesem Raum konstituiert er *Liebe*. *Liebe* für die*den Andere*n,

¹⁷ Baraka, Imamu Amiri (2009). *Digging. The Afro-American Soul of American Classical Music*. California: University of California Press Berkley and Los Angeles, S. 256.

¹⁸ Gates, Henry/West, Cornel (1996). *The Future of the Race*. New York: Vintage Books, S. 9.

die*der die gleiche Sehnsucht nach Harmonie hat und verstanden werden möchte, in ihrer*seiner Welt mit ihren*seinen Problemen, die sich in unserem Alltag für jede*n von uns auftun. *Liebe* als Verbundenheit, *Liebe* als kollektive Erfahrung und *Liebe* als lebendige Akteurin.

Konflikte darüber, wie Philosophie betrieben werden sollte, gibt es seit dem antiken Griechenland: ist es eine Lehre oder ein Mittel zum Zweck? Ist es wertvoll, rhetorische Muster zu verwenden, um mit der Masse zu kommunizieren oder geht es um Information und Aufklärung ohne Emotionalisierung? Ist das, was gesagt wird, wichtiger für einen Diskurs, als wie es gesagt wird? Sokrates und die Sophisten, Platon und Aristoteles, analytische Philosophie und Phänomenologie, Ontologie und Ethik, Wissenschaft und Religion: Der Konflikt keimt nahezu überall auf.

Die Frage, ob durch Künstler*innen eine für die Philosophie bedeutende Perspektive gewonnen werden kann, bleibt auch eine danach, wie der philosophische Diskurs geführt werden soll und wo er sich praktisch verortet. Fragen, die für das eigene (Selbst-)Verständnis des akademisch-philosophischen Diskurses von Bedeutung sind. Die Art und Weise wie Cornel West Musiker*innen nennt, hat eine Wirkung. Wenn er sich in Bezug zu Musiker*innen setzt und dadurch seine Person zugänglicher macht, emotionalisiert er Musiker*innen und Zuhörer*innen. Auch dadurch, dass er dem «Wie», der Wirkung von Musik, eine solche Bedeutung beimisst und Musiker*innen wie Stevie Wonder, Marvin Gaye, Billie Holliday u. v. m., sowie Songs in diesen verschiedenen rhetorischen Funktionen verwendet, ist eine Möglichkeit den philosophischen Diskurs zu öffnen, gegeben. Sich zugänglicher zu machen, dadurch dass die Redner*innen und Schreiber*innen sich menschlicher zeigen und menschlicher werden, ist ein Prozess, der in der Philosophiegeschichte wenig inszeniert worden ist.

Meilensteine und Sündenfälle – Wie Musik bewertet wird

Ich kenne Stevie Wonder seit dem Musikunterricht an der Schule. Einmal im Jahr, am Tag vor den Sommerferien, wenn der Stoff des Halbjahres abgearbeitet war, kramte unser Lehrer die alten Liederbücher aus dem Schrank. Ich erinnere mich daran, dass sie völlig zerfleddert und staubig waren und dass sie mir immer ein bisschen Leid getan hatten. Der Lehrer setzte sich ans Klavier, rief eine Seitenzahl in den Raum und begann zu spielen. *Morning has Broken*¹ und *Hey Jude*² gehörten zum Standardrepertoire. So auch *I Just Called to Say I Love You*³.

Stevie Wonder. Ich wusste, dass mein Vater das hörte und immer wenn dieser Song angespielt wurde, dämmerte mir auch, warum. Ich sah ihn quasi vor mir, wie er hin und her wippte und seine Augen schloss und laut mitsang: «To fill your heart like no three words could ever do». In meinen Ohren klang der Song einfach unheimlich kitschig, die reinste Gefühlsduselei. Stevie Wonder steckte sofort in einer Schublade, die ich so schnell nicht mehr öffnen wollte.

Umso überraschter war ich, als ich Jahre später eine Band zu Stevies 60. Geburtstag einige seiner erfolgreichsten Songs spielen hörte. Sie kündigten ihn als eine «Legende der Soulmusik» an und packten eine groovy Nummer nach der anderen

1 Cat Stevens. *Morning has Broken*. Auf: *Teaser and the Firecat*. Island Records / A&M Records, 1971.

2 The Beatles. *Hey Jude*. Auf: *Hey Jude*. Apple Records, 1970.

3 Stevie Wonder. *I Just Called to Say I Love You*. Auf: *Woman in Red*. Motown, 1984.

aus. *Superstition*⁴, *Living for the City*⁵, *Higher Ground*⁶. Ich konnte kaum glauben, dass es sich um den Stevie Wonder handelte, den ich seit meiner Schulzeit nur mit dem Gesäusel von *I Just Called to Say I Love You* verbunden hatte.

Niemand kann unbegrenzt schöpferisch sein. Stevie Wonders Kraft oder zumindest der Wille, sie auszudrücken, ließ in den achtziger Jahren nach, auch wenn sein bekanntestes Lied erst noch kommen sollte: «I Just Called to Say I Love You» gilt, auf Grund der schlichten Machart, als sein Sündenfall. Das Album «In Square Circle» (1985) fiel schon durch Ideenklau [...] auf.⁷

Im Jahr 2010 veröffentlicht der Feuilletonist Edo Reents, ebenfalls anlässlich des 60. Geburtstags Stevie Wonders, einen Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, in dem er den Song als Wonders «Sündenfall» in den 1980er Jahren bezeichnet.⁸ Laut Reents habe Wonders «Kraft oder zumindest der Wille, sie auszudrücken» nachgelassen.⁹ Was genau kritisiert er aber an der Musik? Während

4 Stevie Wonder. *Superstition*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

5 Stevie Wonder. *Living for the City*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.

6 Stevie Wonder. *Higher Ground*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.

7 Reents, Edo. *Der Sonnenschein unseres Lebens*, <http://www.faz.net/stevie-wonder-wird-60-der-sonnenschein-unseres-lebens-1981583.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

8 Ebd.

9 Ebd.

sich frühere Stevie-Wonder-Hits durch ihre «Komplexität und elektronische Anmutung» auszeichnen, falle *I Just Called to Say I Love You* vor allem aufgrund seiner «schlichten Machart» aus der Reihe.¹⁰ Seine Bewertungskriterien, was für ihn «komplex» oder «schlicht» ist, macht er nicht explizit.

Auch in Stephen Frears Buchverfilmung *High Fidelity*¹¹ kommt Wonder nicht gerade gut weg. In einer Szene des Films wird der Song *I Just Called to Say I Love You* als «sentimental tacky crap»¹² abgestraft. Interessanterweise schafft es ein anderer Wonder-Song aus den 1970er Jahren auf den Soundtrack des Films – *I Believe (When I Fall in Love It Will Be Forever)*¹³ vom Album *Talking Book*¹⁴.

I Just Called to Say I Love You wird also nicht nur von mir mit einem Stirnrunzeln gehört. Mir scheint, Wonders musikalisches Schaffen in den 1970er und 1980er Jahren wird von vielen ungleich bewertet. Tatsächlich ist *I Just Called to Say I Love You* aber bis heute Wonders kommerziell erfolgreichster Song. Mit Geschmackfragen komme ich hier also nicht weiter. Interessant ist aber, auf welche Art Personen wie Reents und Frears Stevie Wonders Musik bewerten. Auf was achten sie beim Hören, was fällt ihnen auf, und nach welchen Kriterien bewerten sie letzten Endes das Gehörte? In dem vorliegenden Beitrag setze ich mich mit Konzepten der Bewertung von Musik auseinander. Explizit möchte ich herausfinden, wie Wonders Musik der 1970er Jahre im Vergleich zu seiner Musik der 1980er Jahre bewertet wird. Das Album *Talking Book* soll dabei stellvertretend für die 1970er Jahre stehen, während *The Woman in Red*¹⁵, auf dem *I Just Called to Say I Love You* erschienen ist, die 80er Jahre repräsentiert. Stevie Wonder ist mitunter bekannt für seine stilistische Unbeschränktheit.¹⁶ Auch innerhalb seiner Schaffens-

¹⁰ Ebd.

¹¹ Frears, Steven. *High Fidelity*. Kalifornien: Touchstone Pictures, 2000.

¹² Ebd.

¹³ Stevie Wonder. *I Believe (When I Fall in Love It Will Be Forever)*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

¹⁴ Stevie Wonder. *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

¹⁵ Stevie Wonder. *The Woman in Red*. Motown, 1984.

¹⁶ Vgl. Reents, *Der Sonnenschein unseres Lebens*.

phasen der 1970er und der 1980er hat er sehr unterschiedliche Songs geschrieben. Einen einzigen Song, bzw. ein Album als Repräsentanten für eine dieser Phasen auszuwählen ist sicherlich ein reduktionistisches Vorgehen.

Ich betrachte die *Amazon.de*-Kundenrezensionen zu den entsprechenden Alben *Talking Book* (1972) und *The Woman in Red* (1984), und vergleiche diese miteinander. Mit welchen Begriffen oder Kategorien werden die Alben bewertet? Gibt es Bewertungskriterien, die sich in den Rezensionen überschneiden? Was befinden Edo Reents und die Amazon-Rezensent*innen in ihrer Rolle als Kritiker*innen für «gut» und was für «schlecht»?

Ganz großes Kino und glattgebügelte Hochglanzballaden

Rob, top five musical crimes perpetuated by Stevie Wonder in the '80s and '90s. Go. Sub-question: Is it in fact unfair to criticize a formerly great artist for his latter day sins, is it better to burn out or fade away?¹⁷

Die Siebziger Jahre

Ich klicke mich durch die *Amazon*-Kundenrezensionen von *Talking Book*. Über den Bewertungstexten stehen in Fettdruck Überschriften wie «Ganz großes Kino», «Ein wahres Meisterstück» und «Soul der 1. Klasse». Der*die Kunde*in schreibt:

Was fühlt man, wenn man diese Platte hört? Zuerst gleich, dass Stevies Gegenüber wirklich <The Sunshine Of His Life> ist, aber dass einem selbst das verdammt noch mal auch passieren kann. Man chillt zu laidback-Funk in <Maybe Your Baby>, spürt <Tuesday Heartbreak> und wünscht sich wirklich auch jemand, zu dem man melancholisch sagen kann <You And I, We Can Conquer The World>, oder <This Time It Will Be Forever>. Auch <Big Brother> und <You've Got It Bad Girl> sind wirklich gut, zwar ziemlich bitter, aber auch ziemlich ehrlich und echt, und <Big Brother> ist wirklich richtig ernst. Auch <Blame It On The Sun> ist großes Kino,

¹⁷ Frears, *High Fidelity*.

und der beste Song auf dem Album, vielleicht sogar der beste Stevie-Song ever, wenn auch untypisch (vielleicht grade deswegen?), ist *«Superstition»*: Perfekte Drums, perfektes Clavi, die Lyrics und der ganze Song stimmen einfach. Zu allem muss man noch dazusagen, dass Stevie fast alle Instrumente selber eingespielt hat (Piano, Keyboards, Organ, Bass, Drums), die Songs alle so gut wie selber geschrieben und produziert hat, und das alles wirklich auf eine wegweisende Art und Weise. Dann ist da noch diese Stimme, die alles zu wissen scheint und dir das Gefühl gibt, als wärst du Stevies Seelenbruder; eine Soul-Stimme, die wie in *«You've Got It Bad»* tief murmeln kann, aber auch wie in *«You And I»* extrem hoch geht. Was will man noch mehr? Ich (18) fühl den Soul, wenn ich die Platte einschmeiße.¹⁸

Wonder wird als Künstler beschrieben, der «ehrliche» und «echte» und «wirkliche» Musik macht. Zudem scheint vor allem entscheidend zu sein, was er mit seiner Musik zu vermitteln schafft. Seine Songs und seine Stimme erwecken das Gefühl «als wärst du Stevies Seelenbruder». Eingeleitet wird die Rezension bereits mit den Worten «Was fühlt man». Gefühle spielen eine entscheidende Rolle beim Erleben von Musik, denn «viele Hörer [erwarten] von Musikern den authentischen Ausdruck ihres Gefühlslebens».¹⁹ Der*die Rezensent*in beschreibt, dass er*sie sich in die Songs von Wonder einfühlen kann und dass damit eine Verbundenheit zum Künstler entsteht. Er*sie kann sich mit dem, was Wonder in seinen Songs ausdrückt, identifizieren. Der Musikwissenschaftler Ralf von Appen schreibt, die Möglichkeit der Identifikation resultiere für Rezipient*innen aus «der wirklichkeitsgetreuen Abbildung lebensweltlicher Situationen und deren Bezugsmöglichkeit auf eigene Erfahrungen».²⁰ Der Wert des Albums wird hochgehalten, weil es komplett handgemacht ist. Wonder habe fast alle Songs selbst geschrieben, produziert und interpretiert. Der*die Rezensent*in geht auf gestalterische Merkmale des

¹⁸ *Ganz großes Kino*, <http://www.amazon.de/Talking-Book-Stevie-Wonder/dp/B00004S36A>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

¹⁹ Vgl. von Appen, Ralf (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: Transcript, S. 140.

²⁰ Ebd., S. 85.

Songs *«Superstition»* ein, den er*sie sowohl auf instrumenteller Ebene, als auch auf textlicher als perfekt bewertet. Darüber hinaus sei Stevie Wonders selbstgemachte Musik «wegweisend». Der*die Rezensent*in stellt ihn als Urheber eines bestimmten Stils dar und misst ihm damit Individualität sowie eine besondere Stellung in der Musikgeschichte bei.

Ein*e weitere*r Rezensent*in schreibt:

Jeder Musikfreund sollte diese CD besitzen. Stevie Wonder hat in der Zeit von 1972–1976 die beste Musik gemacht, die je im Bereich Soul auf Platte gepresst worden ist. Wer Wonder nur mit *«I Just Called [...]»* verbindet, sollte sofort diese CD bestellen. Enthält unsterbliche Songs wie *«Superstition»* oder *«I Believe»*. Und der Sound: Alles im Bereich Black Music hat hier abgekupfert [...].²¹

In dieser Rezension bezieht sich der*die Rezensent*in sowohl auf das Album der 1970er Jahre, als auch auf Stevie Wonders 1980er Jahre-Hit. *Talking Book* würde im Gegensatz zu *I Just Called to Say I Love You* Wonders tatsächliches musikalisches Können repräsentieren.

Die Achtziger Jahre

I Just Called to Say I Love You erscheint 1984 auf dem Album *The Woman in Red*, dem Soundtrack zur gleichnamigen Komödie von Gene Wilder. Er ist die bis heute international meistverkaufte Single des Labels Motown.

Die Bewertungstexte werden eingeleitet mit Überschriften wie «Innovation? Fehl am Platz!» und «Schwaches Wonder-Album, nicht vergleichbar mit seinen 70ern». Ein*e Rezensent*in schreibt:

1984 hatte Stevie Wonder viel von seiner musikalischen Anziehungskraft eingeübt. Ein schönes Album ist der Soundtrack zu *«Woman In Red»* sicher, sein Innovationswille scheint aber in glatt gebügelten Hochglanzballaden wie *«It's You»* oder *«Weakness»* gebrochen. Spaß und eine ernst-

²¹ Neben *«Innervisions»* bestes Wonder-Album, <http://www.amazon.de/Talking-Book-Stevie-Wonder/dp/B00004S36A>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

hafte Botschaft verbindet der Abschlusstrack *«Don't Drive Drunk»* und *«Love's Light In Flight»* ist einer von Stevies kreativsten Tracks. Insgesamt ein durchaus rundes Album; doch an die goldenen 70er reicht diese Platte bei weitem nicht ran.²²

Ähnlich wie bei Reents wird der Verlust Wonders «musikalischer Anziehungskraft» bemängelt. Die Songs wirken einfalllos und «glatt gebügelt».

Der*die Rezensent*in erwähnt ein paar ausgewählte Songs des Albums, die er*sie für gelungen hält. Insgesamt empfinde er*sie allerdings nur wenige als kreativ oder gar «ernsthaft» und nimmt immer wieder Bezug zu Stevie Wonders früherem Schaffen. In Relation zu den «goldenen 70ern» sei es nicht mehr als ein «durchaus rundes» Album.

Ähnliches beschreibt ein*e weitere*r Rezensent*in:

Mit dem 1982er *«Original Musiquarium»* endet Wonders Kette genialer Alben vorerst, denn 1984 brachte er dann die zwar kommerziell erfolgreiche, musikalisch aber vergleichsweise schwache Platte *«The Woman In Red»* heraus, einen Film-Soundtrack, auf dem einige Duette mit Dionne [W]arwick drauf sind. Schwach ist sie deswegen, weil sich Stevie entweder auf Schmalzballaden (*«It's You»*; *«Weakness»*) oder auf vom Synthesizer überladene Tracks (*«The Woman In Red»*) beschränkt. Auch das weltberühmte, schon lange überstrapazierte *«I Just Called To Say I Love You»* kann nicht helfen, weil es zwar ein netter Popsong, aber nicht mehr der gute Stevie-Wonder-Soul ist. Lohnende Ausnahmen: Der Track *«Love Light In Flight»* und das äußerst gelungene *«Don't Drive Drunk»*.²³

Auch in dieser Rezension schneidet die Platte im Vergleich zu «Wonders Kette genialer Alben» musikalisch «schwach» ab. Was der*die Rezensent*in als schwach empfindet, erläutert er*sie im Text weiter unten. Wonders Songs seien kitschig und «überladen», *I Just Called to Say I Love You* hält er*sie für «überstrapaziert».

²² *Innovation? Fehl am Platz!*, <http://www.amazon.de/The-Woman-SOUNDTRACK-Stevie-Wonder/dp/B000025TK3>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

²³ *Schwaches Wonder-Album, nicht vergleichbar mit seinen 70ern*, <http://www.amazon.de/The-Woman-SOUNDTRACK-Stevie-Wonder/dp/B000025TK3>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

Talking Book wird für «ehrlich», «echt», «individuell» und «innovativ» befunden. *The Woman in Red* beschreiben Kund*innen mit Begriffen wie «schwach», «kitschig» und «überladen». Bei der Beschreibung des Albums beziehen sie sich zudem auf Wonders Schaffensphase der 1970er Jahre. Dem Album werden bestimmte Qualitäten, die beispielsweise *Talking Book* zugeschrieben werden, abgesprochen. Es sei «nicht innovativ», «nicht kreativ» und «nicht individuell». Aus den Rezensionen und Reents Feuilletonartikel ergeben sich zwei unterschiedliche Bewertungskonzepte.

Kritiker*innen auf der Suche nach Authentizität

Dem ersten Bewertungskonzept liegt folgende Prämisse zu Grunde:

Musik ist (qualitativ) gut, wenn sie authentisch ist und den Hörenden die Möglichkeit der Identifikation bietet. Authentizität dient als Parameter für gute Musik.

Einige Rezensent*innen verwenden bestimmte Begriffe, die nicht weiter konkretisiert werden, um die Kritik gänzlich nachvollziehbar zu machen. Sie setzen sich nicht differenziert mit Stevie Wonders Musik auseinander, sondern beschreiben ihre Gefühle und Assoziationen. Sie empfinden die Songs von *Talking Book* als echten Gefühlsausdruck und bewerten das Gehörte folglich auch als «echt». Ob ein Song echt ist oder nicht, lässt sich systematisch allerdings nicht herausfinden. Genauso wenig lässt sich analytisch klären, ob ein Song etwa ehrlicher oder individueller ist als ein anderer. Diese Begriffe sind keine Kategorien, mit denen musikalische Qualität bewertet werden kann. Es sind Konzepte, die mit Authentizitätszuschreibungen zusammenhängen.²⁴

Die Zuschreibung von Authentizität scheint bei der Bewertung von Musik eine zentrale Rolle zu spielen.²⁵ Der Wert einer*s Künstlerin*s, der*die «Musik um der Musik willen» macht, wird hochgehalten, das heißt «in erster Linie habe die Liebe zur Musik zu stehen und nicht die Erzielung kommerziellen Gewinns».²⁶ In

²⁴ Vgl. Parzer, Michael (2011). *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Frankfurt/M: Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 193.

²⁵ Ebd., 180 ff.

²⁶ Ebd., S. 197.

seiner Dissertation *Der Wert der Musik* erklärt Ralf von Appen, dass die Zuschreibung von Authentizität in der Musik in hohem Maße mit Identifikationsprozessen zusammenhänge.²⁷ Eine Künstler*innenpersönlichkeit sei echt und glaubwürdig, wenn er*sie bestimmte Werte vermittele, mit denen sich eine Zuhörer*innenschaft identifizieren kann.²⁸ All diese Begriffe, die um das Konstrukt Authentizität kreisen, finden sich in den Rezensionen zu *Talking Book* wieder. Den Bewertungen zufolge schafft Stevie Wonder es darüber hinaus, Authentizität über seine Musik zu vermitteln und den Hörer*innen die Möglichkeit der Identifikation zu bieten.

In der Popkultur muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Authentizität immer auch Teil einer Inszenierungsstrategie ist. Die Echtheit der Künstler*innen kann und muss angezweifelt werden. Darüber, was «echt» ist und was etwa inszeniert, kann praktisch nichts gesagt werden. Interessant ist beispielsweise, wie sich Wonder in einem besonderen Moment, in dem seine Originalität und Glaubwürdigkeit in Frage gestellt wird, in der Öffentlichkeit darstellt.

Kurz nach der Veröffentlichung von *I Just Called to Say I Love You* wird Wonder des Plagiats beschuldigt und muss vor Gericht. Er wird freigesprochen. Bei der öffentlichen Bekanntgabe des Urteils erklärt er der Presse:

I felt hurt that someone felt I would steal a song. [...] As much as I appreciated the Oscar, the Grammy, none of this stuff means anything to me. It is far more important to have dignity, to know what you feel in here (pointing to his heart).²⁹

In dem Moment, in dem Stevie Wonder der «Ideenklau»³⁰ vorgeworfen wird, wird natürlich seine Authentizität in Frage gestellt. Er selbst präsentiert sich als «idealer»³¹ Künstler, der seinem eigenen künstlerischen Ausdruck und der Erhaltung bestimmter Werte mehr Bedeutung beimisst als kommerziellem Erfolg. Ob

²⁷ Vgl. von Appen, *Der Wert der Musik*, S. 117.

²⁸ Ebd., S. 122 f.

²⁹ Weinstein, Henry. *Wonder Wins Suit Over Song*, http://articles.latimes.com/1990-02-23/local/me-1204_1_infringement-suit, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

³⁰ Reents, *Der Sonnenschein unseres Lebens*.

³¹ Vgl. S. 6.

diese Aussage nun «echt» ist oder Teil einer Inszenierung, entscheidet letztlich jede*r für sich selbst. Genauso ist es in der Musik. Es kann nicht analytisch geklärt werden, was «authentisch» ist und was nicht. Authentisch ist, was für authentisch befunden wird. Stevie Wonders Musik der 1970er Jahre wird für authentisch und gut befunden, weil sie bestimmte Gefühle transportiert, weil sich Hörer*innen angesprochen fühlen und identifizieren können.

Kritiker*innen auf der Suche nach Komplexität

Dem zweiten Bewertungskonzept liegt folgende Prämisse zugrunde:

Musik ist (qualitativ) gut, wenn sie komplex gestaltet oder gar perfekt ist. Komplexität und Perfektion dienen als Parameter für gute Musik.

Reents arbeitet in seinem Artikel mit Begriffen wie «schlicht» und «komplex», um Stevie Wonders musikalische Schaffensphasen voneinander abzugrenzen. Diese Kriterien erwecken den Anschein, als seien sie objektiv und in erster Linie deskriptiv. Da Reents allerdings nicht konkretisiert, was er als schlicht erachtet und was als komplex, lässt sich seine Aussage als emotionale Wertung verstehen. Stevie Wonders Musik sei in den 1980er Jahren weniger komplex als in den 1970er Jahren und folglich weniger gut. Auch ein*e Rezensent*in zu Wonders *Talking Book* bezeichnet gestalterische Elemente des Songs *Superstition* als «perfekt».

Dieser Wertung liegt ein konservativer Kunst- und Virtuos*innen-Begriff zugrunde. Parameter wie Komplexität oder gar Perfektion finden sich vor allem in Diskursen zu klassischer Musik wieder. Stevie Wonders Musik nach diesen Kriterien zu bewerten, scheint fragwürdig. Popmusik verfolgt selten, außer vielleicht in puncto Soundgestaltung, den Anspruch sonderlich komplex oder perfekt zu sein. In einer der Rezensionen zu *The Woman in Red* verweist ein*e Rezensent*in darauf, die Songs seien zu «überladen». Es zeigt sich also, dass einige Hörer*innen von Popmusik gerade eben Wert auf Schlichtheit im Gegensatz zu Komplexität legen.

Die meisten Leser*innen wissen vermutlich trotzdem, was Reents mit dem Begriff «Schlichtheit» bewerten will. *I Just Called to Say I Love You* beinhaltet keine komplexen Harmoniefolgen, der Aufbau ist schlicht und folgt einem klassischen Muster: Strophe (2x) – Refrain – (Strophe 2x) – Refrain (2x).

Einen Song aufgrund seiner Schlichtheit – ohne diesen Begriff weiter zu beleuchten – schlecht zu bewerten, resultiert aus einer subjektiven Wertung und ist folglich ein Geschmacksurteil.

Über Geschmack lässt sich (nicht) streiten

Es gibt also unterschiedliche Kriterien, die erfüllt sein müssen, damit Hörer*innen eine bestimmte Musik als (qualitativ) gut oder schlecht bewerten. Der*die eine legt Wert auf Authentizität, der*die andere auf Komplexität oder Virtuosität. Was verbindet diese beiden Bewertungskonzepte miteinander? Sowohl die *Amazon*-Rezensent*innen als auch Reents fällen Geschmacksurteile. Wenngleich Edo Reents seine emotionale Wertung unter dem Deckmantel von Objektivität versteckt, so ist sie dennoch da. Die Vorliebe für «komplexe», «perfekte» oder «ehrliche» Musik kann als «distinktiver Akt einem imaginierten Mainstream gegenüber» verstanden werden.³² Folglich lässt sich über Geschmack also doch streiten. Der Musiksoziologe Michael Parzer hält fest:

Die Vorliebe für «authentische Musik» gilt als Basis eines «guten» und «aufgeklärten» Geschmacks, der sich der massenkompatiblen Kommerzkultur verweigert. [...] Dem Gefallen authentischer Musik [...] liegt die Vorstellung eines «richtigen» Umgangs mit Musik zugrunde, wodurch mitunter moralische Überlegenheit zum Ausdruck gebracht werden kann.³³

Dieser Vorstellung liegt die Prämisse zugrunde, dass es innerhalb populärer Kultur eine Unterscheidung gibt zwischen authentischer Musik, im Gegensatz zu rein wirtschaftlich orientierter, für den Mainstream konzipierter Musik. Dass Kommerz als Gegenstück zu Authentizität in der Musik begriffen werden kann, ist jedoch fraglich. Ralf von Appen zufolge scheint es sich um eine Generationenfrage zu handeln. Zu beobachten ist, dass im Umgang mit heute sehr erfolgreichen Künstler*innen Authentizitätsfragen gar keine Rolle mehr spielen:

³² Von Appen, Ralf. *Echtheit im Pop*, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-11/interview-appen-pop-authentizitaet>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.

³³ Parzer, *Der gute Musikgeschmack*, S. 189.

Nehmen wir Katy Perry, die Black Eyed Peas, David Guetta, Kesha als Beispiele für viele, die sich gerade seit längerer Zeit in den Top Ten halten: Da wird gar keine Frage nach Authentizität gestellt. Diese Künstler machen kein Identifizierungsangebot, sie sagen nicht, für welche Szene sie stehen. Es sind einfach Popstars, denen es nur um Entertainment geht.³⁴

Vor allem die Generation der über 50-Jährigen halte jedoch an dem Wunsch nach Echtheit fest:

Viele Soziologen sagen, dass es um Identitätsstiftung geht. Sobald die Familie, der Beruf, die Lebensverläufe nicht mehr sicher sind, die Mobilitätserwartungen der Wirtschaft so hoch sind, gibt es für uns im persönlichen Leben so viele Umbrüche und Auflösungserscheinungen – über irgendetwas muss man sich ja noch definieren.³⁵

Die Erwartungshaltung an Musik ist folglich eine ganz andere. Der*die eine Hörer*in erhofft sich von der Musik, die er*sie hört, Sicherheit. Der*die andere will unterhalten werden.

³⁴ Von Appen, *Echtheit im Pop*.

³⁵ Ebd.

Lost futures – Temporale Organisation pop-musikalischer Zeichen

Der Auftritt von Daft Punk und Stevie Wonder bei den Grammy Awards 2014

«Here's something you don't see everyday», sagt Moderator Neil Patrick Harris vor dem Auftritt von Daft Punk bei der Grammy-Verleihung 2014.¹ «RECORDING» erscheint in roter Leuchtschrift scheinbar verloren im schwarzen Raum. Nile Rodgers, Pharrell Williams und Stevie Wonder erscheinen im Spotlight, die Leuchtschrift prangt als scheinbar authentifizierender Moment über den Musikern. Es ist ein Moment, der wie das «action» beim Filmdreh sagt: Jetzt oder nichts. Die Nachstellung einer Aufnahmesituation als Ur-Erzählung der phonografischen Epoche und damit der Pop-Musik.² «What keeps the planet spinning»³, singt Pharrell Williams passenderweise. Natürlich: «The force from the beginning». Der Ur-Knall der Pop-Musik, sagen diese Zeilen, hier, heute Abend, soll

¹ *Get Lucky. Daft Punk, Pharrell Williams & Stevie Wonder. The Grammy's 2014*, <https://vimeo.com/85201299>, zuletzt geprüft am 28.06.2015.

² Vgl. Diederichsen bei Walter, Klaus. *Was ist Musik. «Über Pop-Musik»*. ByteFM, 09.03.2014, 19 Uhr, <https://byte.fm/sendungen/was-ist-musik/2014-03-09/uber-pop-musik/?page=9>, zuletzt geprüft am 28.06.2015. Diederichsen will in seinem Buch *Über Pop-Musik* einen Gegenstand entwerfen, der weder Pop noch Musik ist, sondern «eine Konstellation [...] aus verschiedenen künstlerischen, kulturellen und sozialen Praktiken, die aber von den Rezipientinnen zusammengesetzt werden müssen, also die keine Einheit ergeben». Der Bindestrich zwischen Pop und Musik sei wie die Verbindung eines Moleküls anzusehen. Der Gegenstand, der in dieser Arbeit untersucht wird, eine Hör- und Auftrittssituation während einer Preisverleihung, ist ebenfalls ein Konglomerat verschiedenster kultureller Praktiken. Daher scheint es angebracht, auch im weiteren Verlauf nicht von Popmusik, sondern von Pop-Musik zu sprechen.

³ Daft Punk. *Get Lucky*. Auf: *Random Access Memories*. Columbia Records, 2013.

er zelebriert werden. Das Bühnenlicht geht an, die Band erscheint in einem quasi-realen Aufnahmestudio. Ein Raum im Raum entsteht. Das Publikum bleibt eine Leerstelle, ist zu Beginn der Performance nicht zu sehen, und zunächst nur als Hintergrundgeräusch und -rauschen hörbar. Das Licht leuchtet in schummrigen bräunlichen Tönen. Die Wände der Bühne sind mit Holz vertäfelt, in die Wand eingelassene Platten in Steinoptik erzeugen eine geerdete gemütliche Atmosphäre in einem Keller-Studio. In der Mitte der Bühne ist ein Regieraum aufgebaut, der noch unbeleuchtet ist.

Pharrell Williams, der bislang hauptsächlich gesungen hat, gibt ab an Stevie Wonder: «C'mon Steve!» Stevie Wonder setzt ein mit der Zeile «the present has no ribbon». Die Zeile ist doppeldeutig. Zum einen geht es darum, dass das besungene Geschenk (vermutlich Liebe oder Sex) keine Schleife hat, unverschlossen ist, also eine ständige Verfügbarkeit offeriert. Andererseits ist «present» auch das englische Wort für Gegenwart, die in diesem Fall potenziell unverschlossen und unabgeschlossen ist. Hier wird suggeriert, die Gegenwart sei nicht mit einer schönen Schleife versehen, und es werde besser vorwärts gedacht, in die Zukunft, anstatt sich auf den eigenen Lorbeeren auszuruhen. Es geht darum, noch einen drauf zu setzen («so let's raise the bar»), allerdings in einem Setting, das vor allen Dingen der Vergangenheit zugewandt ist.

Bei Minute 3:16 quillt das Zeichensystem über. Ein schwarzer Vorhang, der die Scheibe des Regieraums ersetzt hat, fällt herunter, Daft Punk erscheinen als Aufnahmeleiter in unschuldig weißen futuristischen Roboter-Kostümen. Eine Over-the-shoulder-Aufnahme zeigt eine Art Maschinenraum mit metallischen Sequen-

zern, Samplern und Controllern, die eher nach Raumschiff-Schaltzentrale als nach Musikinstrumenten aussehen. Der Gesang wird durch einen Vocoder entfremdet: «We're up all night to get lucky» wiederholt sich wie ein Mantra. Nur um sogleich von *Le Freak*⁴ von Chic unterbrochen zu werden: «Ah, freak out!»

Die im Original-Song *Le Freak* gesungene Aufforderung «Come on down to the 54» (in Bezug auf den damals populären New Yorker Nachtclub *Studio 54*) wird zwar nicht verbalisiert, dafür aber sogleich visualisiert. Die Konturen des Bühnenbilds leuchten in hellen Neonfarben und wechseln von weiß zu gelb, blau, grün, rot. In das Song-Mashup bahnt sich *Harder, Better, Faster, Stronger*⁵ von Daft Punk, das Publikum wird gezeigt, Katy Perry tanzt verhalten, Paul McCartney schnippt mit den Fingern, Jay-Z und Beyoncé inszenieren einen Gruppentanz, Sean Lennon steht peinlich berührt neben seiner Mutter Yoko Ono, die so etwas versucht wie tanzen.⁶ Alles wirkt schablonenhaft. Das quasi metaphysische Reservoir an Verweismaterial (Beatles, Tod von John Lennon, Milliardär/Tidal-Initiator Jay-Z, etc.) füllt und füllt sich. Jetzt steigt Stevie Wonder mit *Another Star*⁷ in das Vergangenheits-Medley ein, Daft Punk schieben eine Zeile aus *Around the World*⁸ dazwischen. Und fast wäre vergessen worden, dass bei Minute 3:29 *Lose Yourself to Dance*⁹ vom aktuellen Daft Punk Album zu hören war.

4 Chic. *Le Freak*. Auf: *C'est Chic*. Atlantic, 1978.

5 Daft Punk. *Harder, Better, Faster, Stronger*. Auf: *Discovery*. Virgin, 2001.

6 Die Irritation über die Pop-Musik-Verweise ist auch exemplarisch an den Kommentaren zum YouTube-Video ablesbar. Ereignisse, die vermeintlich fest im kulturellen Gedächtnis verankert sind, geraten ins Wanken (ist John Lennon wirklich tot?). «Was that Yoko Ono at 3:40? She's still ALIVE?!?!?!?!?!?»; «Er, isn't that John Lennon next to Yoko? Did I dream the last 30 years?»; «Is that KC from KC and the Sunshine Band on the keyboards?»; *Daft Punk Pharrell Williams ft. Stevie Wonder 2014 Grammys High Quality*, <https://www.youtube.com/watch?v=3FY4MRdQOdE>, zuletzt geprüft am 28.06.2015.

7 Stevie Wonder. *Another Star*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.

8 Daft Punk. *Around the World*. Auf: *Homework*. Virgin, 1997.

9 Daft Punk. *Lose Yourself to Dance*. Auf: *Random Access Memories*. Columbia Records, 2013.

Der Umgang mit alltäglicher Nostalgie

Der *Grammy Awards*-Auftritt von Daft Punk, Stevie Wonder, Pharrell Williams und Nile Rodgers¹⁰ kann gelesen werden als Höhepunkt einer Pop-Musik, die sich im Taumel befindet. Der extreme Überfluss an Reizen («endless digital now»¹¹, konvergente Medien-Rezeption, prekäre Arbeitsbedingungen) scheint dazu geführt zu haben, dass sich die Pop-Musik quasi zurückwendet an und gegen ihre eigene Vergangenheit, um die vermeintliche Verlorenheit der Zukunft vielleicht doch irgendwie vergessen zu können.¹² Die Diagnose, Pop-Musik drehe sich in immer schnellerer Folge in Retro-Schleifen («the present has no ribbon») und bewege sich in einem kontinuierlichen loopartigen Rückschau-Modus, ist im Diskurs um Pop-Musik vor allen durch Simon Reynolds Zeitanalyse-Buch *Retromania*¹³ verankert worden.

Es besteht kaum ein Zweifel: Wir befinden uns im Zeitalter des «re-»: Re-issues, re-unions, re-makes. Die Ausgabe der Zeitschrift *Spex*, die den 35. Geburtstag des Hefts feiert, und der ein Nachdruck der ersten *Spex*-Ausgabe aus dem Jahr 1980 beiliegt, sträubt sich mühsam gegen jegliche Nostalgie.¹⁴ Und versammelt doch nostalgisch Erinnerungen an eine vergangene Ära, als der Heft-Slogan noch «Musik zur Zeit» war, und nicht wie heute ohne auskommt.

10 Im weiteren Verlauf des Beitrags wird zur Erleichterung der Lesbarkeit die Abkürzung «Grammy-Auftritt» gebraucht.

11 Wappler, Margaret. *Book review: «Distrust That Particular Flavor» by William Gibson*. Los Angeles Times, <http://articles.latimes.com/2012/feb/12/entertainment/la-ca-william-gibson-20120212>, zuletzt geprüft am 28.06.2015.

12 Fisher, Mark (2015). *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*. Unter Mitarbeit von Thomas Atzert. Berlin: edition TIAMAT.

13 Reynolds, Simon (2012). *Retromania. Wenn der Popkultur die Vergangenheit ausgeht*. Mainz: Ventil Verlag.

14 Groß, Torsten (2015). «Wir wollen uns hier gar nicht mit einer Selbstdarstellung aufhalten! 35 Jahre. Dichter Denker Dissidenten: Spex heads von 1980 bis heute nehmen das Heft in die Hand». In: *Spex*. Hg. von Alexander Lacher (N° 362). München: piranha media GmbH, S. 3. «Die Motivation für diese besondere Beilage [...] verdankt sich indes nicht dem Wunsch nach nostalgischer Rückbetrachtung, ganz im Gegenteil.»

Aber was macht (eine) «Musik zur Zeit» aus? Wie lässt sich der Grammy-Auftritt interpretieren, unter der Behauptung, «die Kultur des 21. Jahrhunderts [sei] durch einen die Zeit suspendierenden Stillstand [...] gekennzeichnet»¹⁵, und an der Pop-Musik sei dies besonders gut ablesbar? Wie wird Zeitlichkeit im Kontext pop-musikalischer Zeichen beim Grammy-Auftritt inszeniert?¹⁶

Das nostalgische Punctum der Pop-Musik

Diedrich Diederichsen erkennt in der Pop-Musik zwei wesentliche Zeichen: «ein kurzes, punktuelles und ein langes, das wie eine Färbung des ganzen Musikobjekts funktioniert.»¹⁷ Diese Soundzeichen treten in unterschiedlichen Modi auf und bewirken beispielsweise, dass der*die Hörer*in Fetischismen zur Musik entwickelt, oder das Soundzeichen als Totem markiert, anhand dessen ein «subkultureller Stamm» seine Musik erkennt, und das ein Gefühl von Zugehörigkeit impliziert. Diederichsen spricht auch von «Logo-Sounds», deren wichtigste Funktion es sei, «als Fetisch begehrt zu werden.»¹⁸

Entscheidend ist für diese Eigenschaft die tatsächliche oder simulierte Indexikalität des Soundzeichens: dass es erkennbar von etwas verursacht wurde, das außerhalb des nur symbolischen, fiktiven und künstlerischen Universums der Musik angesiedelt ist: von Realität.¹⁹

Diederichsen entwickelt die Idee der Soundzeichen in *Über Pop-Musik* in gewisser Weise weiter und verknüpft sie mit dem von Roland Barthes entwickelten Konstrukt des «Punctum[s]».²⁰

¹⁵ Fisher, *Gespenster meines Lebens*, S. 15.

¹⁶ Vgl. Diederichsen, Diedrich (2008). «Drei Typen von Klangzeichen». In: *Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate: eine Einführung*. Hg. von Holger Schulze. Bielefeld: Transcript, S. 109–123.

¹⁷ Ebd., S. 109.

¹⁸ Ebd., S. 113.

¹⁹ Ebd., S. 114.

²⁰ Um den Begriff als Konstrukt zu kennzeichnen, halte ich es für sinnvoll, hier nicht Barthes «*punctum*»-Schreibweise zu folgen, sondern Diederichsens «Punctum».

Das Punctum ist aber ein Rezeptionsphänomen, es gibt kein objektives Punctum, sondern nur mögliche Puncta. [...] Das Punctum ist eine quasi metaphysische Zone der reinen Medialität der Fotografie und auch der Phonographie. Die Konzentration auf unwillkürliche Effekte (der Stimme, des Sounds etc.) ist zentral für die Ästhetik der Pop-Musik. So wie sie das soziologisch Unmögliche für sich beansprucht – eine Verbindung eines Außen der Gesellschaft mit einem Innen –, so versucht sie etwas, das nach Barthes eigentlich unmöglich ist, nämlich eine *Beherrschung* des Punctums.²¹

Diese Einordnung ist zunächst insofern problematisch, als dass nicht ganz klar wird, wie eine Beherrschung eines nach Barthes zufälligen und individuellen Affekts möglich sein soll.²² Doch nach der Argumentation Diederichsens bezeichnet die Beherrschung des Punctums vor allem die unter den Bedingungen einer Studioproduktion hergestellte phonographische Aufnahme als Ausgangspunkt einer Vielzahl von Pop-Spezifika (Konzerte, Cover, Fotos etc.).²³

Wenn wir bei der Analyse von Pop-Musik davon ausgehen, dass sie nicht nur ein organisiertes Schallerlebnis ist, sondern ein Raum, in dem Bedeutung erzeugt wird, können wir ihre Struktur als Text verstehen.²⁴ Diederichsens Sound-Logo-Ansät-

²¹ Diederichsen, Diedrich (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. XX.

²² Vgl. Barthes, Roland (1989). *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 1642), S. 35.

²³ Diederichsen beschreibt Pop-Musik demnach auch als «indexikalische Kunst». Vgl. Diederichsen, *Über Pop-Musik*, XIX ff.

²⁴ Die Linguistin Susanne Göpferich beschreibt Text folgendermaßen: «Ein Text ist ein thematisch und/oder funktional orientierter, kohärenter sprachlicher oder sprachlich-figürlicher Komplex, der mit einer bestimmten [...] Kommunikationsabsicht [...] geschaffen wurde, eine erkennbare kommunikative Funktion [...] erfüllt und eine inhaltlich und funktional abgeschlossene Einheit bildet.» Göpferich, Susanne (1995). *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie, Kontrastierung, Translation*. Tübingen: Narr, S. 56. Auch Ole Petras regt an, Pop-Musik als Text zu verstehen, um «Phänomene der Rezeption auf ihre zeichenhafte Gestalt» zu reduzieren, also zu verengen, einer besseren Analyse zugute. Vgl. Petras, Ole (2011). *Wie*

ze und die Punctum-Theorie ließen sich dann einfach auf das Rezeptionserlebnis eines Konzertes übertragen. Der Grammy-Auftritt kann dann analysiert werden²⁵ als eine Ansammlung von Sound-Logos und möglichen Puncta-Rezeptionen, die bei näherer Betrachtung eine temporale Komponente beinhalten können, und womöglich auf den unter anderem von Reynolds ausgerufenen exaltierten Nostalgie-Modus hinweisen.

Bevor ich die Sound-Logos untersuche, möchte ich ein seltsames Gefühl der Ohnmacht gegenüber meinem Gegenstand beschreiben. Mir scheint, als überspitze der Grammy-Auftritt die Beherrschung des Punctums ins Absurde. Das Reservoir an verhandelten Zeichen, die eigenen sozialen Umstände, die der*die Rezipient*in mitdenkt, die in die Musik potenziell eingeschrieben sind (in meinem Fall: zum ersten Mal *Around The World* hören auf der Anlage in meinem Elternhaus, *Le Freak* in einer alten Plattensammlung entdecken und auf meinen Plattenspieler legen, *Harder, Better, Faster, Stronger* als Soundtrack meiner kurzen Karriere als Computerspieler, und so weiter), sind so groß und überhöht, dass ich davor nur kapitulieren kann.²⁶ Die Unendlichkeit scheint spürbar, obwohl es doch vielleicht gar keine Unendlichkeit, vielleicht gar keine Zeit mehr gibt.

Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung. Bielefeld: Transcript, S. 15 f.

- 25 Es sei angemerkt, dass sich das «punctum» nach Roland Barthes allerdings einer Analyse entzieht. Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 52.
- 26 Ich bin der Meinung, auf Grund der Popularität der auf der Bühne stehenden Musiker und der gespielten, ebenso populären Musikstücke, hier weitergehend – zumindest für bestimmte pop-sozialisierte Gruppen der Gesellschaft – eine Allgemeingültigkeit ablesen zu können. Die Performance bewirkt zwar zunächst nur einen «durchschnittlichen Affekt», das «studium» eine Art allgemeines Gefallen. Vgl. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35. Die die Performance organisierenden signifizierenden Einheiten lösen dann jedoch eine Rezeptionswirkung aus, die durch Barthes Terminus des «punctum[s]», «welches das Studium aus dem Gleichgewicht bringt», «das mich besticht», treffend beschrieben ist. Vgl. Petras, *Wie Popmusik bedeutet*, S. 17–19 und Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

Verlorene Zukunft

In seinem Buch *Gespenster meines Lebens* schreibt der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher, Kunst und Kultur hätten die Fähigkeit verloren, Gegenwart zu fassen und zu artikulieren.²⁷ Und er geht noch weiter: Die Gegenwart sei auf außergewöhnliche Weise auf die Vergangenheit ausgerichtet und vielleicht als Zeitintervall gar nicht mehr vorhanden. Besonders deutlich sei das Verschwinden der Zukunft in pop-musikalischen Formen zu erkennen. Als Beispiel führt Fisher moderne Studioproduktionen an (das Studio ist auch beim Grammy-Auftritt das alles in sich aufnehmende Symbol), die «historisch» klingen sollen.

Sie klingen «historisch» genug, um die Performance beim ersten Hören als einer nachgemachten Vergangenheit zugehörig durchgehen zu lassen, doch gleichzeitig stimmt irgendwas nicht. Diskrepanzen in der Textur [...] verweisen darauf, dass sie weder der Gegenwart noch der Vergangenheit angehören, sondern einer vermeintlich «zeitlosen» Epoche, ewigen Sechzigern oder ewigen Achtzigern.²⁸

Auch der Grammy-Auftritt wirkt wie ein Abbild einer zeitlosen Epoche. Spielt da eine Disco-Band aus den 1970er Jahren, eine Soul-Band aus den 1960er Jahren oder eine Roboter-Kombo aus dem Jahr 2156? Zeitwahrnehmung, zeigt sich hier, ist ein kulturell tradiertes Phänomen, dessen Wahrnehmung veränderbar ist. Hinzu kommt, dass sich die Epochen manifestiert haben in den Musikern, die auf der Bühne stehen. Es entsteht ein Gravitationskollaps, in dem sich die Musiker und ihre Temporalitätszugehörigkeiten voneinander abstoßen, beim Versuch, einander anzuziehen.

Fisher verortet den Beginn der «gegenwärtige[n] Krise kultureller Zeitlichkeit»²⁹ in den späten 1970er Jahren und den frühen 1980er Jahren, als neoliberale postfordistische Wirtschaftsformen ihren Siegeszug angetreten haben.³⁰ Das hohe Maß an

27 Vgl. Fisher, *Gespenster meines Lebens*, S. 18.

28 Ebd., S. 21.

29 Ebd., S. 25.

30 Diese Entwicklungen vollziehen sich genau zu der Zeit, als Stevie Wonder seine «gol-

Flexibilität, prekäre Arbeitsbedingungen, die Möglichkeiten digitaler Kommunikation etc., hätten die Kultur «deerotisiert». Die Folge: Um unterhalten zu werden, suchen wir nach schneller Abhilfe und schauen retroaktiv in die Vergangenheit.

Retro verspricht – wie Pornographie [...] – eine solche schnelle und bequeme Lösung, durch die nur minimale Variation schon vertrauter Befriedigung.³¹

Eben diese nur minimale Variation schon vertrauter Befriedigung findet sich auch im Grammy-Auftritt. Der Auftritt ist ein Medley aus Sound-Zeichen aus der Vergangenheit. Stars, die ihre Hochzeit (vermeintlich) hinter sich hatten oder haben, Rhythmen, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart (sofern es sie denn noch gibt) transferiert werden. Die Pop-Vergangenheit scheint sich selbst umzukrempeln. Alles ist Nostalgie. Simon Reynolds beschreibt, dass sich nicht nur die Pop-Musik in der Bezüglichkeit zu ihrer eigenen Vergangenheit gewandelt hat, sondern dass auch der Begriff Nostalgie seine Bedeutung geändert hat. Von einer Krankheit (Heimweh) hin zu einer kollektiven Sehnsucht.

Es handelte sich [...] um ein sehnsüchtiges Schmachten nach einer verlorenen, glücklichen Zeit. Seit sie nicht mehr pathologisiert wurde, begriff man Nostalgie nicht nur als individuellen Gemütszustand, sondern auch als kollektive Sehnsucht, nach einer glücklicheren, einfacheren und unschuldigeren Epoche. Ursprünglich war Nostalgie eine nachvollziehbare Emotion, insofern, als es dafür auch Abhilfe gab. [...] Nostalgie im modernen Sinne ist eine unmögliche Emotion oder zumindest eine unheilbare: Das einzige Mittel dagegen wäre eine Zeitreise.³²

Was bei Heidi noch eine Krankheit war («das Kind [wird] vom Heimweh verzehrt»³³) und nur mit heimatlicher Bergluft geheilt werden konnte, kann heute

den era» erlebt und Chic auf dem Höhepunkt ihres Erfolges waren. Vielleicht ist es Schicksal, dass sie bei den Grammy Awards vereint auf der Bühne stehen.

³¹ Fisher, *Gespenster meines Lebens*, S. 26.

³² Reynolds, *Retromania*, S. 31.

³³ Spyri, Johanna (2015). «Heidis Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und

nur durch eine Zeitreise geheilt werden. Aber was ist der Grammy-Auftritt, wenn nicht der unmögliche Versuch einer pop-musikalischen Zeitreise?

Bei der Betrachtung der Performance ist festzustellen, dass ihr – abgesehen von der authentifizierenden Jahreszahl «2014» im Titel des Videos³⁴ – tatsächlich jegliche Form einer Verortung in der Gegenwart fehlt. Selbst die vermeintlich in die Zukunft weisende Inszenierung von Daft Punk als anonyme Roboter wirkt wie ein veraltetes Narrativ aus einer abgenutzten Science-Fiction-Novelle. Während gesagt werden kann, dass die Inszenierung von Technologie beispielsweise noch bei Kraftwerk nahezu paradigmatisch neue Formen herstellte³⁵ (in der Rezeption wie in der Musikästhetik), wirken Daft Punk auf der Bühne der Grammy Awards kostümhaft verloren in ihrer glatten Roboter-Plexiglas-Montur. Hier dient «der Einsatz von Technologie im Nostalgiemodus lediglich dem Zweck, das Alte aufzupolieren. Das Ziel lautet, das Verschwinden der Zukunft als ihr Gegenteil zu maskieren.»³⁶

Dass Daft Punk auf ihrem vierten Album *Random Access Memories* im Vergleich zu ihren Vorgängeralben fast komplett auf Samples verzichteten, scheint zunächst mal eine Abkehr vom Zugriff auf das omniprésente pop-musikalische Archiv zu sein. Tatsächlich bekommt der Umgang mit ästhetischen Mitteln auf *Random Access Memories* aber wieder eine starke nostalgische Drift, da die vermeintliche Öffnung zu einer handgemachten Musikproduktion keine eigentliche Öffnung ist, sondern eine «Abdichtung des klanglich-musikalischen Erlebnisses gegen eine Außenwelt».³⁷

auch für Solche, welche die Kinder lieb haben». In: *Das Buch als Magazin*. Hg. von Peter Wagner (N° 1/2015). München: Malus Verlag, S. 7–77.

³⁴ *Get Lucky*. Daft Punk, Pharrell Williams & Stevie Wonder. *The Grammy's 2014*.

³⁵ Hier muss differenziert ergänzt werden, dass Kraftwerk abermals paradigmatisch die Musealisierung von Pop-Musik vorantreiben, und etwa 2012 im *Museum of Modern Art* in New York in der *Retrospective 1 2 3 4 5 6 7 8* große Teile ihres Repertoires aufgeführt haben, und also auch den Sud ihrer eigenen Vergangenheit re-inszenieren und re-modellieren.

³⁶ Fisher, *Gespenster meines Lebens*, S. 24.

³⁷ Diederichsen, *Drei Typen von Klangzeichen*, S. 119.

Indem Daft Punk vergangene Sound-Zeichen nicht mehr nur als Samples in ihre Produktion integrieren, sondern die Heroen der von ihnen geliebten (und kopierten) Musik als Akteure mit auf die Platte und auf die Bühne bringen (und mit ihnen mehrdimensionale Symbole und Verweise), vermitteln sie gerade ein besonders rückwärtsgewandtes Bild von ihrem Umgang mit Pop-Musik («mit dem Rücken zur Zukunft»³⁸). Diederich Diederichsen erkennt eine generelle Entwicklung vom Index zum Ikon. Das Indexikale (also die Punctum-Rezeption), vermeintlich interpretationsoffene Sound-Zeichen «wird beherrscht und zum Ausdrucksmittel».³⁹

Streng genommen sampeln⁴⁰ Daft Punk also weiter. Nicht im ursprünglichen Sinne, dem Herauslösen einer auf einem Tonträger konservierten musikalischen Gestalt (und auch eines Erkennungszeichens, dem Zugehörigkeitsgefühl zu einer Szene, eines Lebensstils etc.), sondern indem sie die Wirkung des Samples als spezifisches Sound-Logo anthropologisieren und eine aufgezeichnete Stimme aus der Vergangenheit in die Gegenwart ihrer Tracks holen. Der Retrofetischismus von Daft Punk ist also ein ganz menschlicher.

Genau das gleiche lässt sich auf der Bühne der Grammy-Verleihung beobachten. Wenn mit Daft Punk, Nile Rodgers und Stevie Wonder auf die Bühne geholt werden, sind da nicht nur zwei Musiker, sondern auch eine schier unüberschaubare Masse an Symbolen, Verweisen und Historizität, unter deren Last die Sound-Gestalt nahezu zusammenbricht, bis nur noch Verweise und Bezüge im Kopf herumhuschen, «der Moment wird zum Monument».⁴¹ Das besondere Indexikale entwickelt sich zu einem benennbaren Ikon.

³⁸ Reynolds, *Retromania*, S. 15.

³⁹ Diederichsen, *Drei Typen von Klangzeichen*, S. 115.

⁴⁰ Sampling bedeutet auf Deutsch auch Stichprobe und entwickelt dadurch eine interessante Analogie zu Barthes «*punctum*» als etwas, das bestechen soll. Das Sample wird ebenfalls benutzt, um einer Erinnerung aus der Vergangenheit nach-zu-hören, sich von ihr bestechen zu lassen. Das Sample ist also so etwas wie die rudimentärste Form der Beherrschung des Punctums.

⁴¹ Reynolds, *Retromania*, S. 40. Reynolds bezieht sich hier streng genommen auf die permanente Verfügbarkeit von Momenten, z. B. besonderen Ereignissen, und nicht auf die Monumenthaftigkeit alternder Musiker auf einer Bühne.

Doch darf man aus diesen Beschreibungen nicht [...] ableiten, dass der Weg eines Pop-Zeichens vom Index zum Ikon immer einer des Niederganges [...] wäre [...]. Man kann allerdings sagen, dass das Zeichenschicksal – vom Index zum Ikon – sich in eine größere historische Tendenz, wenn nicht so etwas wie eine Thermodynamik der Pop-Musik eintragen ließe. Der abrupte indexikale und der jeweiligen Form gegenüber externe Soundeffekt wird beherrscht und zum Ausdrucksmittel. Dieses wird er, indem er gestaltet wird.⁴²

Genau diese Gestaltung scheint mir beim Grammy-Auftritt zu beobachten zu sein. Externe Soundeffekte (die in *Get Lucky* integrierten anthropologisierten Samples aus der Vergangenheit bzw. alle inszenatorischen Elemente) werden gestaltet, um als Trigger für eine indexikale Punctum-Rezeption zu dienen, die allerdings nicht mehr unendlich ist – also selbst Zukunft imaginieren kann –, sondern die beherrscht und formatiert wird. Dem*der Rezipient*in wird das individuelle Erleben eines Punctums oder mehrerer Puncta gestohlen. An die Stelle der individuellen Punctum-Rezeption scheint eine allgemeine, kollektive Punctum-Rezeption zu treten, die auf einem durch das kulturelle Gedächtnis geprägten Querschnitt zu beruhen scheint.

Zu beobachten ist eine «Abdichtung des klanglich-musikalischen Erlebnisses gegen eine Außenwelt, nicht Öffnung zu derselben hin».⁴³

Pop-Musik als Einfallstor zur Vergangenheit

Walter Benjamin schreibt in seinem Aufsatz «Über den Begriff der Geschichte»:

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen <wie es denn eigentlich gewesen ist>. Es heißt,

⁴² Diederichsen, *Drei Typen von Klangzeichen*, S. 115.

⁴³ Ebd., S. 119.

sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.⁴⁴

Was Benjamin hier 1940 beschreibt, ist im Grunde genommen ein Vorgriff auf die Punctum-Rezeption der Pop-Musik, wie von Diederichsen vorgeschlagen, und lässt sich auf den Grammy-Auftritt anwenden. Sich der Vergangenheit bemächtigen, bedeutet nach Benjamin, sich «Erinnerung bemächtigen, wie sie [...] aufblitzt», und nicht etwas reproduzieren, das eine wahre Allgemeingültigkeit postuliert. Die Punctum-Rezeption hat allerdings in ihrem Wesen auch immer etwas Antiquiertes, da sie etwas Persönliches impliziert, «das *mich besticht*»⁴⁵, das immer in die Erfahrungen der Vergangenheit gerichtet ist. Wenn Barthes vom Punctum spricht, dann knüpft er daran immer persönliche Erfahrungen.⁴⁶ Das Ich spielt eine große Rolle, und das ist eben geprägt durch kulturelle und soziale Auseinandersetzungsprozesse. «Um das *punctum* wahrzunehmen, wäre mir daher keine Analyse dienlich (vielleicht aber, man wird sehen, bisweilen die Erinnerung).»⁴⁷

Es könnte dieser individuelle Aufbereitungsmodus der Rezeption kultureller Artefakte (Fotografie, Musik, Film) sein, der den Grammy-Auftritt faserig erscheinen lässt: Die aufblitzenden Momente der Vergangenheit sind durchlässig und widersetzen sich einer näheren Analyse. Zudem scheint tatsächlich ein Overload an individuellen Pop-Musik-Zeichen vorzuherrschen, die im Begriff sind, ihre Indexikalität einer ikonografischen Lesart zu opfern. Ist hier der Umschwung der Pop-Musik zu beobachten, die sich dreht und in ständige Flashbacks verfällt?

Mit Blick auf Benjamins Thesen in «Über den Begriff der Geschichte» lässt sich eine weitere verblüffende Parallele zum gegenwärtigen Pop-Musik-Diskurs erkennen. Benjamin beschreibt ein Bild von Paul Klee, *Angelus Novus*.

⁴⁴ Benjamin, Walter/Schweppenhäuser, Hermann/Tiedemann, Rolf (1991). *Gesammelte Schriften*. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931), S. 695.

⁴⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36.

⁴⁶ Ebd., S. 50–55.

⁴⁷ Ebd., S. 52.

Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind gespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Er möchte wohl verweilen [...]. Aber ein Sturm weht [...], der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.⁴⁸

Wenn der Engel der Geschichte genauso aussehen muss, dann kann auch behauptet werden, der Engel der Pop-Musik sehe genau so aus, mit der Besonderheit, dass er wohl seine Flügel nicht aufgeschlagen hätte, sondern sie eng am Körper anlegen würde, um dem Sturm, den «wir den Fortschritt nennen», möglichst zu entgehen. Die Frage, im Sinne der Argumentation Mark Fishers, wäre sicherlich, ob es diesen Sturm überhaupt noch gibt, oder ob unsere Zeit nicht eher von einer allgemeinen kulturellen und zeitlichen Stagnation geprägt ist.

Die Rezeption von Pop-Musik scheint also allgemeinen Mechanismen der Vergangenheit und der Erinnerung zu folgen. Die Frage, warum dies gerade in den letzten Jahren im Diskurs um Pop-Musik so eine große Rolle spielt und ihr häufig als Vorwurf ausgelegt wird, ist damit nur unzureichend oder gar nicht geklärt.

Totale Dyschronie

Mark Fisher vertritt die Meinung, «das allmähliche Aufkündigen der Zukunft ist von einer Deflation der Erwartung begleitet».⁴⁹ Ich glaube, dass sich diese Beobachtung im Grammy-Auftritt widerspiegelt. Das ist zunächst mal eine kontraintuitive Annahme. Es kann gesagt werden, die Erwartung sei doch riesengroß. Große Player der Pop-Musik-Industrie stehen gemeinsam auf einer Bühne, wie Kompliz*en. Tatsächlich scheint das Immer-Mehr, das der*die Rezipient*in offenbar braucht und erwartet, um sich seiner eigenen Konstitution zu versichern, keine Angst zu haben vor Megalomanie.

⁴⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, S. 697–698.

⁴⁹ Fisher, *Gespenster meines Lebens*, S. 17.

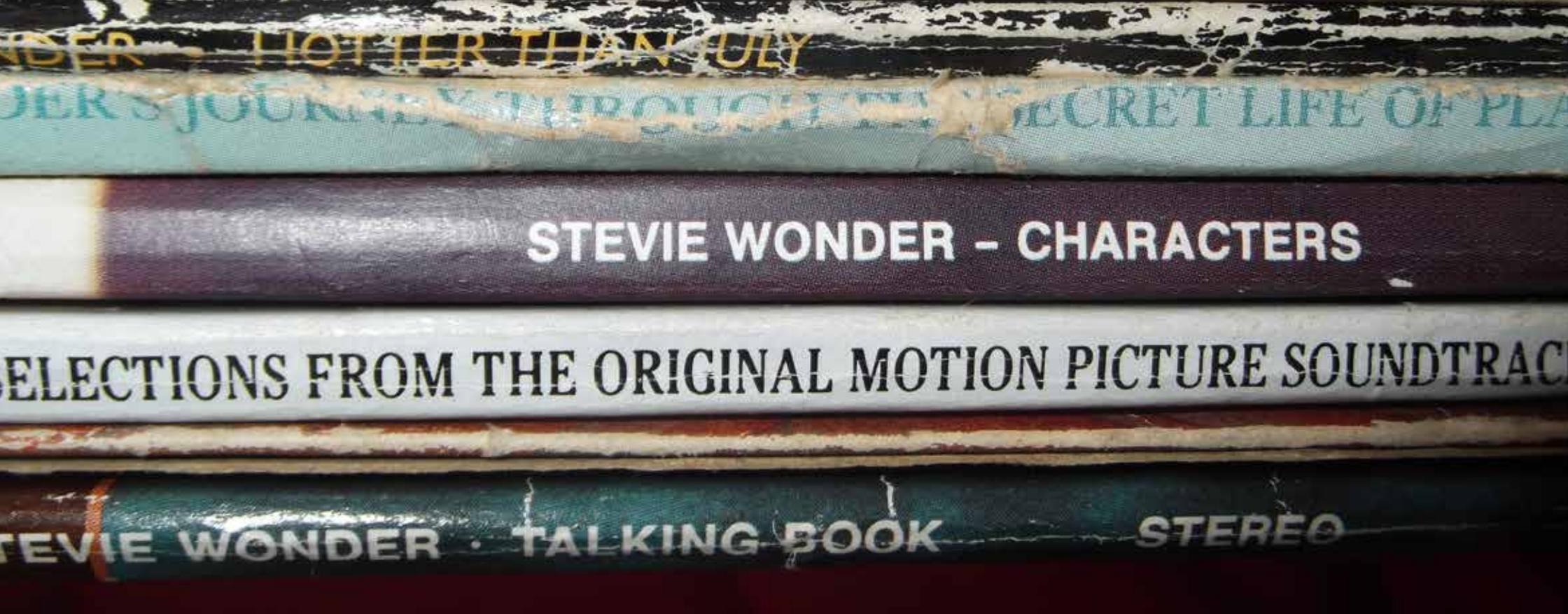
Der Grammy-Auftritt ist irritierend, eben weil die verhandelten Pop-Zeichen, seien es die Bühnen-Dekoration, die von mir paraphrasierten anthropologisierten Samples, Stevie Wonders «blindisms»⁵⁰, der Kameraschwenk über das Publikum, im Überfluss vorhanden sind, und ihre Besonderheit derart zur Schau stellen, dass ihre Kraft verpufft. Tatsächlich scheint keine Ur-Erzählung der Pop-Musik auf der Grammy-Bühne stattzufinden, wie das «RECORDING» proklamiert. Sondern der Abgesang auf die Pop-Musik in ihrer Form als Ausdruck einer *nowness*, einer «Musik zur Zeit», wie der *Spex*-Titel bis wenige Monate nach dem Mauerfall lautete (auch hier erscheint die Gegenwart oder «Future» als Paradigma der Popmusik [...], das sich ironischerweise ab dem Zeitpunkt verflüchtigte, als das «No Future»-Setting des Kalten Kriegs [...] in sich zusammenfiel»⁵¹).

Die Thermodynamik der Pop-Musik, die sich vom Index zum Ikon bewegt, scheint mir plausibel. Der Grammy-Auftritt versucht der Pop-Rezeption seine Erotik zu nehmen, in dem das Punctum zur Schau gestellt wird. Er kann auf der Ebene einer Pop-Rezeption, die Verwertungsmechanismen wie die Grammy-Verleihung mit einbezieht, nur als eine Inszenierung von Vergangenheit gelesen werden, als Pop-Spektakel mit dem Rücken zur Zukunft. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass Musik unabhängig von ihrer Inszenierung sich ohnehin auch den gängigen Zugriffsformen verschließt, und gerade dann interessant ist, wenn etwas aus den Fugen gerät. Ein Sound zuckt, eine Melodie kratzt, eine Textzeile beunruhigt. Musik als auditive Organisationsform wabert als eine Schallwelle durch den Raum und ist ohne Abstrahierung der Analyse unfassbar. Deshalb ist die Diskussion um Retromanien auch eine, die häufig vergisst, dass Sound keine Zeit und keinen Ort hat, außer eben jene Zeit, die ihr in der Rezeption gegeben wird, und jenen Ort, an dem sie das wird, was sie ist: Musik. Um jedoch zu diesem «Soundeffekt»⁵² vorzudringen, müssten wohl Augen und Hörerfahrung gleichermaßen zugehalten werden können.

⁵⁰ Royster, Francesca T. (2013). *Sounding like a no-no: Queer sounds and eccentric acts in the post-soul era*. Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 74.

⁵¹ Reynolds, *Retromania*, S. 9 f.

⁵² Vgl. Diederichsen, *Drei Typen von Klangzeichen*, S. 121 f.



Teil II Filmisch inszenieren oder: «Wie auf den Leib geschrieben»

Was machte das Musiklabel Motown Record Company, L. P. und viele seiner Musiker*innen weltbekannt? Und wie schaffte es das Label in den 1960er Jahren ein so auffällig großes Weißes Publikum für seine größtenteils Schwarzen Künstler*innen zu erreichen? In dem vorliegenden Beitrag setzen wir uns mit der Frage auseinander, wie eine Inszenierung Stevie Wonders zur Zeit seines ersten Vertrages mit Motown in der Öffentlichkeit stattfand. Hierfür tragen wir am Beispiel von Wonders Auftritt in der «Mike Douglas Show» (1966) Inszenierungsmittel zusammen und analysieren diese.

Ausgehend von eigenen Beobachtungen und Assoziationen zu auf YouTube zu findenden Aufnahmen von Stevie Wonders Auftritt in der «Mike Douglas Show» versuchen wir herauszufinden, welche Elemente des Auftritts uns zu unseren Empfindungen bewegen. Daneben dienen uns Beschreibungen von im Label involvierten Personen als Quellen. So schildern beispielsweise Sharon Davis in ihrer Biographie von Stevie Wonder sowie Berry Gordy Jr. in seiner Autobiographie interne Abläufe des Musiklabels Motown.

Angesichts des breitenwirksamen Erfolgs der «Mike Douglas Show» ist leicht nachzuvollziehen, warum es für Motown von besonderer Bedeutung war, Stevie Wonder in dieser Sendereihe zu positionieren. Neben Wonder traten auch andere Motown-Künstler*innen wie *The Miracles* in der Show auf. Mit seiner markanten Art sowie seinen Gesangseinlagen, aber auch ernsthaft geführten Diskussionen, scheint Douglas der Prototyp eines US-amerikanischen Latenight-Moderators zu sein. Wir sehen ihn als Vorgänger zu Moderatoren wie Jimmy Kimmel oder David Letterman.

Die «Mike Douglas Show» wurde von 1961 bis 1981 ausgestrahlt und erreichte bis ins Jahr 1967 etwa sechs Millionen Zuschauer*innen täglich.¹ Allein die Reichweite der Sendung dürfte Berry Gordy Jr., Musikproduzent und Gründer der Motown Record Corporation, dazu veranlasst haben, die bei ihm unter Vertrag stehenden Künstler*innen dort zu platzieren.

One ad announces in heavy type over a photograph of Mike Douglas, the talk show host: WOMEN 18–49: MIKE’S GOT YOUR NUMBER! The Mike Douglas Show today delivers more women in its audience 18–49 [...] a higher percentage of women 18–49 in its audience than the John Davidson Show.²

Die Show hatte einen ungewöhnlich hohen Anteil an weiblichen Zuschauerinnen. Insbesondere Hausfrauen sahen sich die «Mike Douglas Show» regelmäßig an. Douglas bietet durch ein breit gefächertes Konzept seiner Show, im Sinne eines Hybrids aus Musik, Talk, Comedy und prominenten Co-Hosts, aber auch Auftritten von fiktiven Charakteren wie den Muppets, eine Plattform, die viele Leute erreicht. Talkshows im Stil von Mike Douglas sind bekannt dafür, dass sie den Startpunkt von Karrieren bilden können. So trat zum Beispiel Aretha Franklin im Jahr ihres ersten Top-10-Hits (1967) in der «Mike Douglas Show» auf und Barbra Streisand wurde hier im Jahre 1963 Co-Host.

¹ Vgl. *Show Summary: The Mike Douglas Show*, <http://www.tv.com/shows/the-mike-douglas-show/>, zuletzt geprüft am 30.07.2015.

² Hovland, Roxanne/Wolburg, Joyce M./Haley, Eric E. (2007). *Readings in Advertising, Society, and Consumer Culture*. London: Routledge, S. 100.

Stevie Wonder in der «Mike Douglas Show» (1966)

Motown in Detroit befand sich im Besitz von Schwarzen, war [...] streng hierarchisch organisiert und konzentrierte sich voll auf weiße Käufer.³

Um die Schwarzen Künstler*innen für ein Weißes Publikum attraktiv zu machen, bediente sich Motown verschiedener Strategien, die sich exemplarisch an Stevie Wonders Auftritt in der «Mike Douglas Show» von 1966 gut nachvollziehen lassen. Die Plattenfirma lässt Stevie Wonder insgesamt dreimal in der «Mike Douglas Show» auftreten. Er war bereits mit vierzehn Jahren in der Sendung, seinen zweiten Auftritt hat Wonder 1966 mit 16 Jahren und mit 19 tritt er nochmals in der Show auf. Im Jahr 1977 führt Mike Douglas noch einmal ein Interview mit dem Musiker, das als Video in der Show übertragen wird. Beim Auftritt im Jahr 1966 performt er die Songs *Uptight (Everything's Alright)*⁴ und *A Place in the Sun*⁵, in derselben Sendung findet ein Interview mit Wonder statt, auf das im Folgenden genauer eingegangen wird.

Stevie Wonder tritt in einem eleganten Dreiteiler-Anzug mit Krawatte auf. Möglicherweise ist dies Teil von Berry Gordys Bestrebung, ein Weißes und finanziell gut gestelltes Publikum für seine Künstler*innen zu gewinnen. Die amerikanische Sozialforscherin Avital Bloch und die Historikerin Lauri Umansky schreiben:

Motown's attempt to counter class-based racial stereotypes by grooming its artists into upper-class performers could be interpreted as catering to a white sensibility, resulting in a style of elegance that was defined by white terms. [...] [T]here was a limit to how much «blackness» [Motown's Berry, Anm. d. Verf.] Gordy would allow.⁶

³ George, Nelson (2002). *R&B. Die Geschichte der schwarzen Musik*. Freiburg: orange-press, S. 125. Deutsche Neuübersetzung von Patrick Schnur.

⁴ Stevie Wonder. *Uptight (Everything's Alright)*. Auf: *Up-Tight*. Tamla Motown, 1966.

⁵ Stevie Wonder. *A Place in the Sun*. Auf: *Down to Earth*. Tamla Motown, 1966.

⁶ Bloch, Avital/Umansky, Lauri (2005). *Impossible to Hold: Women and Culture in the 1960's*. New York: New York University Press, S. 156.

Was die Bedürfnisse eines Weißen Publikums eigentlich sein konnten, musste Motown erst einmal sondieren. Die Inszenierung der Künstler*innen basiert vor allem auf Vorstellungen Weißer Bedürfnisse des Labels. Um seine Performer*innen an diese selbstentworfenen Konstrukte heranzuführen und sie zu «upper-class performers» zu machen, überließ Gordy die Entscheidung über Kleidung, Benehmen, Körpersprache und Mimik nicht den Performer*innen selbst, sondern ließ sie durch eine Art Benimmlehrerin namens Maxine Powell ausbilden. Die New York Times berichtet über Powell:

[S]he had been a stage actress, model and manicurist; a charm-school director; and the founder of the [sic!] what is widely described as Detroit's first modeling agency for African-Americans. [...] Among her other pupils were the Supremes, Stevie Wonder, Marvin Gaye and Smokey Robinson. [...] At Motown, singers were required to take instruction from Mrs. Powell for two hours a day whenever they were in Detroit.⁷

Nach Berry Gordy Jr. galt Motowns «Kniggetraining» innerhalb der Musikwirtschaft und dessen Auswirkungen als einmalig.⁸ Powells Unterricht fand von 1964 bis 1969 für jede*n Künstler*in mehrmals in der Woche statt. Demnach ist es wahrscheinlich, dass Stevie Wonder auch für die «Mike Douglas Show» 1966 von Maxine Powell vorbereitet wurde.

Mit dunklem Anzug, dunkler Weste und Krawatte, weißem Hemd, schwarzen Lackschuhen und schwarzer Sonnenbrille erscheint Wonder in der Show stilvoll, ordentlich und ungewöhnlich erwachsen. Genauso reif wirken auch die Bewegungen des Musikers, die er zwar nicht steif, aber sehr zurückhaltend ausführt. Sein ganzer Körper bewegt sich leicht im Takt der Musik, Wonder macht jedoch niemals einen Schritt im Raum, sondern steht auf einer Stelle. Dabei wippt er mit

⁷ Fox, Margalit. *Maxine Powell, Motown's Maven of Style, Dies at 98*, http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/music/maxine-powell-motowns-maven-of-style-dies-at-98.html?_r=0, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

⁸ Vgl. ebd.

einem Fuß, klatscht ab und zu in seine Hände und lächelt stetig. Es könnte vermutet werden, dass er sich aufgrund seiner Blindheit nicht im Raum bewegen kann. Diese Vermutung muss aber nach einer vergleichenden Betrachtung mit anderen Auftritten verworfen werden, denn beispielsweise beim Auftritt in der «Ed Sullivan Show» zwei Jahre zuvor ist Wonder sehr agil auf der Bühne. Er wirft die Arme hoch, hüpfert zur Musik, dreht sich dabei leicht seitlich und führt verschiedene Tanzfiguren mit seinen Armen durch.⁹ Wonder ist also in der Lage, ausschweifende Bewegungen oder Tänze auf der Bühne auszuführen. Dass er dies in der «Mike Douglas Show» nicht tut, legt die Vermutung nahe, die Intensität seiner Bewegungen seien im Vorhinein abgesprochen und eingeschränkt worden. Zu seinem stetigen Lächeln ermutigte ihn, sowie auch andere Künstler*innen, Maxine Powell, die anderen Sänger*innen denselben Ratschlag gab: «Powell ordered Diana Ross not to grimace when she sang, but to smile and otherwise keep her face still.»¹⁰

Nicht nur Wonders Kleidung und Körpersprache, sondern auch die Soundgestaltung wirkt perfektioniert. Der Musikjournalist Tom Schnabel beschreibt sie so: «Unlike the earlier genre known as «race records», which featured edgier, more dangerous characters [...], Motown had a more manicured sound. It was consistent because [...] there was Maxine Powell.»¹¹ Auch nach Avital Bloch und Lauri Umansky war dieser reibungsfreiere Sound Teil der Inszenierung, da er ebenfalls für ein Weißes Publikum angepasst war:

Gordy's sensitivity to white sensibilities was not only shown by the grooming of the Motown artists but also by his «sweetening» of the music

⁹Vgl. *Little Stevie Wonder – Fingertips*, <https://www.youtube.com/watch?v=7GfeEUX3KFE>, zuletzt geprüft am 07.07.2015 zeigt eine Aufnahme Wonders in der «Ed Sullivan Show» vom 3.5.1964, Staffel 16, Folge 30. Insbesondere ab Minute 2:35 ist Stevie Wonders Agilität deutlich zu erkennen.

¹⁰ Williams, Richard. *Maxine Powell obituary*, <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/22/maxine-powell>, zuletzt geprüft am 10.07.2015.

¹¹ Schnabel, Tom. *RIP Maxine Powell: Miss Manners of Motown Records*, <http://blogs.kcrw.com/rhythmplanet/rip-maxine-powell-miss-manners-of-motown-records/>, zuletzt geprüft am 25.06.2015.

(turning R&B into pop) and his discouragement of politically controversial songs to avoid disturbing white audiences.¹²

Bereits beim Schreiben und Auswählen neuer Songs innerhalb des Motown-Labels konzentrierte man sich laut Berry Gordy Jr. darauf, ob sich die Songs speziell an ein Weißes Publikum verkaufen ließen. Das verdeutlicht exemplarisch die Nacherzählung eines Auswertungsgesprächs zu einem neuen Song bei Motown von 1963. Die Hitfähigkeit von Marvin Gayes *Can I Get a Witness*¹³ wird daran gemessen, wie Weiße Hörer*innen auf den Song reagieren:

Many voting for it called it their favourite Marvin record, while Phil Jones [Verkaufsdirektor bei Motown, Anm. d. Verf.] piped up: «Number one all the way.» «What makes you think so?» I asked. «I took it home last night and my kids could dance to it. White kids.»¹⁴

Motowns angestrebtes Image verfestigt sich nicht nur in Wonders äußerer Erscheinung, sondern auch in seinen Aussagen im Interview. Es ist auffällig, wie konsequent strebsam, erwachsen und reif er sich im Interview gibt. Seine Antworten wirken sehr reflektiert und durchdacht. Mike Douglas fragt Wonder nach seinem Alter und als dieser antwortet, dass er 16 sei, applaudiert das Publikum und Douglas mimt Erstaunen. Die Intention ist klar: Wonders Antworten in den Kontext seines jungen Alters zu stellen und ihn so noch reifer für sein Alter wirken zu lassen.

Der Moderator Mike Douglas geht im Interview auf Wonders Blindheit ein und fragt ihn, wie es ihm gelinge, Menschen zu beurteilen, ohne ihr Äußeres zu kennen. Wonder antwortet: «Sometimes you might judge a person because of the way they look and that's not very good [...] you have to look at their personality.»¹⁵

¹² Bloch/Umansky, *Impossible to Hold*, S. 156.

¹³ Marvin Gaye. *Can I Get a Witness*. Auf: *Greatest Hits*. Tamla Motown, 1964.

¹⁴ Gordy, Berry (1994). *To Be Loved: The music, the magic, the memories of Motown*. London: Warner Books, S. 179.

¹⁵ Stevie Wonder «Uptight»/«Place In the Sun» from Mike Douglas, <https://www.you->

Der Fokus wird unmittelbar auf seine Behinderung gelegt, und seine Antwort verklärt die Behinderung als Vorteil in der Beurteilung anderer Personen. Er wirkt aufgeschlossen und unvoreingenommen auf die Zuschauenden: «Beeing blind, it helps.»¹⁶

Mit diesem Dialog wird latent auch eine Color-Blindness inszeniert. Rassistisch motivierte Diskriminierungserfahrungen anderer Schwarzer Künstler*innen wurden in der «Mike Douglas Show» durchaus thematisiert,¹⁷ hier lässt der Moderator jedoch eine Leerstelle. Die fast nicht mehr als suggestiv zu bezeichnende Frage an Stevie Wonder, wie er denn nun Menschen beurteile ohne sie sehen zu können, ist auch als Perspektivverlagerung im Umgang mit den Zuschauenden zu interpretieren: Präsentiert wird doch Stevie Wonder und das Publikum schaut auf ihn, beurteilt also seine Erscheinung. Von Wonder wird dann ein Vorschlag eingebracht, wie eine bessere (nicht stereotype) Wahrnehmung von Menschen sein sollte – eben nicht auf das Äußere zu schauen.

Im weiteren Verlauf des Interviews geht es um Stevie Wonders Ausbildung und seine Pläne nach der Schule. So erzählt er, dass er zur Zeit die *Michigan School for the Blind* besuche, jedoch nach dem Abschluss anstrebe, auf ein College zu gehen. Es sind ehrgeizige Ziele, die durch Wonder aber so normal und alltäglich vorgebracht werden, als wären sie selbstverständlich und ihre Verwirklichung in den USA für jede*n möglich. Falls es hierzu klischeebehaftete Vorstellungen bei den Zuschauer*innen gibt, dann ist diese Szene auch als Gegenbild zu lesen. Wonder erreicht damit eine sehr positive, offene und intelligente Art der Darstellung seiner selbst. Dieses geistreiche, gelehrige Bild manifestiert sich auch in weiteren Aussagen, wie zum Beispiel:

If you want to be something, I don't care if you are crippled, if you can't hear, if you can't see, you gotta try to make it anyway.¹⁸

[tube.com/watch?v=_4Ry87pz-tg](https://www.youtube.com/watch?v=_4Ry87pz-tg), Minute 03:23, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

¹⁶ Ebd. Minute 03:14.

¹⁷ Vgl. *Mike Douglas Show w/Sly Stone & Muhammad Ali 1974 (Part 4 of 4)*, https://www.youtube.com/watch?v=J6ESuUB7_zA, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

¹⁸ Stevie Wonder «Uptight»/«Place In the Sun» from Mike Douglas, Minute 03:58.

Seine Antworten sind stets moralisch, reif und dennoch humorvoll pointiert, wodurch er in Kombination mit seiner äußeren Erscheinung ein Bild vermittelt, welches den oft reproduzierten Klischees eines Schwarzen Jugendlichen widerspricht. Nachdem auf den Erfolg seiner neuen Single hingewiesen wird, macht Wonder Werbung für sein Album *Down to Earth*¹⁹ und Douglas kommentiert dies mit: «And you are down to earth, I mean it sincerely.»²⁰ Der Moderator formuliert den Eindruck, den die Zuschauenden vermittelt bekommen sollten, also nun noch einmal selbst.

Vergleich zum Interview in der «Mike Douglas Show» 1977

Stevie Wonder steht seit seinem elften Lebensjahr beim Label Motown unter Vertrag. Zu Beginn seiner Karriere coverte er nur Songs, beziehungsweise sang er Songs, die für ihn geschrieben wurden. Im Laufe der Jahre schaffte er es, mehr Freiheiten innerhalb der Plattenfirma zu gewinnen. Der hier besprochene Auftritt in der «Mike Douglas Show» 1966 markiert einen wichtigen Punkt in seiner frühen Karriere, da der Song *Uptight* die erste Single ist, die Wonder selbst mitgeschrieben und mitkomponiert hat. Mit Beginn seines 21. Lebensjahres und der Möglichkeit zu eigenständigen Entscheidungen hat er sich die nahezu volle kreative Kontrolle über sein Schaffen und Handeln bei Motown erkämpft und ist nicht mehr den strengen Richtlinien von Berry Gordy untergeordnet.²¹ Ab diesem Zeitpunkt ist Stevie Wonder als ein viel eigenständiger agierender Künstler anzusehen.

Durch einen Vergleich mit einem Interview, welches er am 13.02.1977 ebenfalls für die «Mike Douglas Show» gegeben hat, wird sichtbar und hörbar, inwiefern Motown Einfluss auf die Inszenierung des jungen Stevie Wonder hatte. Es gibt mehrere Auffälligkeiten im Unterschied zu seinem Interview in der «Mike Douglas Show» von 1966.

¹⁹ Stevie Wonder. *Down to Earth*. Tamla Motown, 1966.

²⁰ Ebd. Minute 05:02.

²¹ Vgl. *Stevie Wonder Biography*, <http://www.biography.com/people/stevie-wonder-9536078>, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

Stevie Wonder befindet sich nicht im TV Studio. Das Interview wurde vorher aufgezeichnet und in der Show eingeblendet. Das Setting ist ebenfalls überraschend, da das Interview augenscheinlich in einem Garten mit einem Pool stattfindet, in dem Douglas und Wonder auch teilweise ihr Gespräch führen. Die beiden sitzen in Gartenstühlen und im letzten Teil des Interviews am Pool-Rand. Wonder trägt eine blaue Hose, ein blaues Hemd, braune Schuhe mit Absatz, eine auffällige orange-farbene Kappe und eine große eckige Sonnenbrille. Die Wahl der Kleidung wirkt hier, vor allem im Vergleich zum vorher besprochenen Interview, extrem auffällig und individuell. Im Laufe des Interviews geht es um die Visualisierung von Farben und wie Wonder diese wahrnimmt: «Well I know that red is an exciting colour, it's fire and you think of fire.»²²

Wonder sagt zwar, dass Farben ihn nicht körperlich beeinflussen, aber er verfügt dennoch über das Wissen darüber, was es heißt, eine bestimmte «aufregende» Farbe zu tragen: «When you tell that it is, and you know that it is and you say <hey this is it> and you got that on your head, baby.»²³

Eine Veränderung im Sprachgebrauch ist bemerkbar. So hätte Wonder 1966 in der «Mike Douglas Show» wahrscheinlich nicht das Wort «Baby» benutzt. Kleidung, Haltung und Wortwahl zeigen einen deutlichen Image-Wechsel von Wonder im Unterschied zum Interview von 1966. Interessant sind weitere Videos, die ihn nach seinem 21. Geburtstag zeigen.²⁴ Es ist ein regelrechter Bruch in seiner äußeren Erscheinung zu erkennen, unter anderem ab dem Moment, in dem sein Label ihm mehr Freiheiten zuspricht, beziehungsweise zusprechen muss. Ein Vergleich von Aufzeichnungen Wonders vor 1971 und danach macht besonders deutlich, dass sein 21. Geburtstag einen Wendepunkt darstellte.²⁵

²² Stevie Wonder Interview 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=XFyHWep5nek>, Minute 04:03, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

²³ Stevie Wonder Interview 1977, Minute 04:33.

²⁴ Vgl. *stevie wonder singing papa was a rolling stone*, https://www.youtube.com/watch?v=ImH_HdCqGIY, zuletzt geprüft am 21.07.2015. Siehe auch: *Stevie Wonder, Sesame Street. 1972*, https://www.youtube.com/watch?v=NN_Cln7Z8rk, zuletzt geprüft am 21.07.2015.

²⁵ Vgl. *SUPERSTITION/STEVIEWONDER*, <https://www.youtube.com/watch?v=AjsVWSHw5fQ>,

Die Narration einer Entwicklung vom abhängigen Kind hin zu einem selbstschöpfenden Musiker hat zentral mit den Inszenierungsstrategien von Motown zu tun. Unter anderem bei Michael Jackson lässt sich eine ähnliche Entwicklung nachvollziehen. Auch Jackson stand als Kind bei Motown unter Vertrag und löste sich später von diesem Musiklabel. Sein Aussehen und Verhalten vor und nach seiner Zeit bei Motown variieren stark voneinander, sodass von einem deutlichen Einfluss des Labels ausgegangen werden muss. Die Leitfragen dieses Essays, wie Motown ab den 1960er Jahren Künstler*innen wie den jungen Stevie Wonder in der «Mike Douglas Show» (1966) inszenierte, und was das mit Bildern und Gegenbildern von Schwarzen Musiker*innen und Weißem Publikum zu tun hat, sind im Kontext US-amerikanischer Segregation sicher auf einige sogenannte Crossover-Artists übertragbar.

Auftritt in der Sendung «Soul Train» aus dem Jahr 1972. Veränderungen in der Kleidung und der Show sind hier besonders markant, zuletzt geprüft am 04.08.2015. Siehe auch: *Stevie Wonder – All in love is fair (Live Gala Du Midem 1974 in HD)*, <https://www.youtube.com/watch?v=TQc247rrKl8>, Auftritt in Cannes auf der «Gala du Midem» im Jahr 1974. Auch hier ist besonders die veränderte Kleidung auffällig, zuletzt geprüft am 04.08.2015.

Glee performs Stevie Wonder – A Quare Reading of a Popular Tribute

It's Stevie Wonder week

In the *Glee: Behind the Scenes* YouTube clip that was uploaded to FOX's YouTube channel Harry Shum Jr. proclaims that when you hear Stevie Wonder's songs, you «just wanna dance». He talks about the «vibe of Stevie», that is «bounciness» and «happy», while Darren Criss explains that the episode revolves around the «dreams and passions» of the characters. The short sneak peek video ends with Harry Shum Jr. looking into the camera, directly addressing the viewers, saying «stay tuned for the colorful *Glee* episode *Wonder-ful*». As the first bars of *For Once in My Life*¹ are played in the back, Darren Criss apparently cannot control himself anymore. He turns away from the camera and approaches the stage, breaking into a little half-dance while walking away.²

As a teenager, *Glee* really caught me. I enjoyed discovering more music through all the tributes, and I developed a strong identification with the main protagonist Rachel, who also felt misunderstood by the other students and teachers for her ambition and passion, and I followed her story every week.

In making the supposed «High School underdogs» the main characters *Glee* claims subversive powers and seems to offer empowerment of marginalized subjectivi-

¹ Stevie Wonder. *For Once in My Life*. Auf: *For Once in My Life*. Tamla Motown, 1968.

² *Glee Behind The Scenes «Wonder-ful» 4x21*, <https://www.youtube.com/watch?v=AptLPLmOi3I>, zuletzt geprüft am 01.11.2015.

ties and identifications, and especially non-normative sexual identities. How does *Glee* use the possibility to show the «odd» and non-normative through the music of Stevie Wonder?

This is a search to find the subversive and empowering potential in this popular tribute to Stevie Wonder, an artist that Francesca Royster calls a «performer of eccentric blackness».³ I want to test out the limits of a *quare*⁴ reading of the way his music is performed and remembered by the characters on the FOX TV show. Is there an appropriation and recontextualization of Stevie Wonder's work and music that is open to productions of oppositional meanings, a resignificational excess that may be destabilizing and denaturalizing for normative ideology?⁵

As GLEE-actor Matthew Morrison declares «Stevie Wonder Tribute Week» in the High School choir room, the moral and musical lesson of the week is presented by the choir director: To rid oneself of inhibitions, not to fear what is coming and to embrace one's talents. This introduction of Stevie Wonder and his «admirable

³ Royster, Francesca T. (2012). *Sounding Like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, S. 10.

⁴ Johnson, E. Patrick (2001). ««Quare» Studies, or (Almost) Everything I Know About Queer Studies I Learned From My Grandmother». In: *Text And Performance Quarterly*, Vol. 21, No. 1. New York: Routledge, S. 1–25. And then used in Francesca Royster's reading of Stevie Wonder in: Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 63–74.

⁵ Siehe Brill, Dunja (2009). «Queer Theory und kritische Subkulturforchung – ein überfälliger Brückenschlag». In: *Diskurs_Feld Queer: Interdependenzen, Normierungen und (Sub)kultur*. Hg. v. Dunja Brill, Jähner. Bulletin Texte, Vol. 36. Berlin: ZtG, S. 104–125.

optimism» goes in line with what Francesca Royster calls the notion of «familiar Stevie»⁶, the «Stevie of the Groove»⁷. But instead of pointing out the «uplifting, bouncy, optimistic»⁸ quality of his performances she desires to read them as «strange, unfamiliar»⁹.

With her «intervention on black queerness»¹⁰ Royster places Stevie Wonder in a history of post-soul pop performances of *eccentric blackness*, acknowledging that post-soul pop performers are speaking to a «triple consciousness»¹¹ when reclaiming eccentricity through *strange* black embodiment.¹²

Royster draws on the *quare* concept as originated by E. Patrick Johnson to read *black eccentricity*. Johnson recalls the term *quare* to denote something or someone who is odd, irregular, strange¹³, but also points to *quare* as a concept of *excess*:

«Quare» denotes «excess incapable of being contained within conventional categories of being».¹⁴

He goes on to specify this excess as one of discursive and epistemological meanings that are materially grounded in African-American cultural rituals and lived experience¹⁵ and thus generate knowledge from a «culture-specific positionality».¹⁶

6 Mark Anthony Neal interviewt Francesca Royster in: Left of Black with Francesca Royster, <https://www.youtube.com/watch?v=Z11tMpXq55A>, zuletzt geprüft am 27.09.2015. «I wanted to take the familiar Stevie, the Stevie of the Groove, kind of open, earnest, powerful spokesperson for black culture, always such a political edge as well as an innovator of sound. And make it strange, unfamiliar, because Stevie is such a beloved artist, people, fans know his music deeply.»

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 7.

13 Johnson, «Quare» *Studies*, S. 2.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

For Royster this excess of meanings, and the consequential *ambiguity* that embraces strangeness is the basis for black eccentricity that results in «eruptions of funk»¹⁷, while in the Critical Subculture Studies that Dunja Brill presents this *ambiguity* and excess of meanings is also the basis for subversive readings through resignification.¹⁸

Superstition

For the first tribute of the Glee-week the group of High School students comes together to perform *Superstition*¹⁹ in the auditorium. They are standing in a circle on the stage, and that they are facing each other so intimately is very unusual for the weekly group performances, which are typically directed towards a supposed audience section. Before the performance Mercedes, an ex-Glee club member who has come back to help mentor the *Stevie Wonder tribute week*, asks everyone to shake out their fears and their nerves. And now everyone is visibly shaking it out, letting loose, clapping their hands and waving their arms. The group around the lead singers increasingly begins to move their hips, lift their arms and engage in thrusting moves.

As Blaine Anderson comes in to sing the second verse of the song he is introduced by a detail shot of his black leather shoes, sliding into the middle of the circle. The iconographic pointed black shoe on the theatre floor is reminiscent of Michael Jackson's (James Brown inspired) dance style, and this is further played upon as he performs some tap-referring moves, stretches out his fingers in a *jazz hand* fashion and wiggles his head. Marley, who was being shown how to breathe properly and instructed to «hit it all with the high notes» by Mercedes before the performance, now belts them out confidently and impresses everyone with her vocal runs and shouts, accompanied by spontaneous hand movements.

Without naming them *Stevie Wonder performance specifics* they seem to be following what Royster calls «Wonder's lessons in groove»²⁰ as they become bodily

17 *Left of Black with Francesca Royster*.

18 Brill, *Queer Theory und kritische Subkulturforchung*, S. 104.

19 Stevie Wonder. *Superstition*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.

20 Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 63.

involved and caught up in the sound. There is a «shared atmosphere of musical pleasure, spontaneity, and freedom»²¹ and their experimentation with their voices and discovering their vocal ranges displays an openness and expressiveness of feeling both physically and vocally.²²

I can see some of the characters moving and dancing a little bit more *strangely*, but this happens mostly along the lines of sexualized pelvis-thrusting, and not actually through an embodying performance in the likes of what Royster might call the «state of being in music»²³ that she reads from Stevie Wonder's bodily performances. Still it brings one YouTube user to comment on the *Superstition* performance: «Why is Marley suddenly spazzing in this performance?»²⁴ The character Marley can be seen moving a little bit «off» or *strange*, but she is one of the few ones, while the others are rather doing very slick and «sexy» dance moves.

So where Francesca Royster reads Wonder's musical performances as «protests against [...] the forgetting of the particularities of one's body, its strengths, its place in time and history»²⁵, I cannot see the same potential in *GLEE*'s performance of *Superstition*. This performance only manages to convey the part of «getting lost in music» and also the social, collaborative nature of the «performance of musical pleasure»²⁶ as everyone comes together in the circle.

With this limited aspect of *quare embodiment* I would rather read *Superstition* as an imitation of some vague notion of «groovyness» and thus a normative reproduction of the *aesthetics of soul* that Royster sees the black eccentric artist decisively transcend into «where blackness might not only uplift us».²⁷ Quite different from

²¹ Ebd., S. 72.

²² Ebd., S. 74.

²³ Ebd., S. 63.

²⁴ *GLEE – Superstition (Full Performance) (Official Music Video) HD*, <https://www.youtube.com/watch?v=9Ss6yJC6ueo>, zuletzt geprüft am 27.09.2015.

²⁵ Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 63.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 10.

an «eruption of funk»²⁸ as imagined by Toni Morrison or by Eshunic dreams of the *futurhythmaschine* that makes sound become palpable in lateral and spatial ways,²⁹ it is rather a conventional and tacky depiction of an «ecstatic» musical experience that is being moved and embodied by (groovy) sound.

Through the rather shallow imitation of the *Stevie vibe*, «groove» and a partial recreation of his powerful physical presence it is difficult to actually read what Royster calls a *theatre* that even «challenges hierarchies of the body and its movement».³⁰ A notion that could become very productive for *GLEE*'s supposed empowering potential in telling stories of underrepresented subjectivities especially connected to Artie's insecurities about his disability that is one of the story arcs in *Wonder-ful*.

Higher Ground

High School graduate Mercedes Jones not only comes back to McKinley High School to help mentor *Wonder Week*, but also to deal with her personal struggle as an upcoming female recording artist in L. A.: Her producer wants to sexualize her image of a curvy African-American woman and unless she is willing to show a lot of skin on the cover of her first album, he would rather use only her vocals, but another woman's picture. The solo performance of *Higher Ground*³¹ in the choir room follows her decision to pursue a recording career without her old manager and it is a very confident, but also vulnerable performance.

This performance struck me the most and after watching it again and again I seem to discover more potential for *strangeness*, *excess* and *eccentricity*. There is no explicit choreography, but Mercedes performs very bodily, as she moves freely through the room. She moves her hips, and snaps her fingers, reminding me of the gestural language of «soul divas» when she tosses back her hair, and takes off the

²⁸ *Left of Black with Francesca Royster*.

²⁹ Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 65.

³⁰ Ebd.

³¹ Stevie Wonder. *Higher Ground*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.

iconic silver disco jacket she is wearing over her small black dress – accompanied by cheering and applause from the other teenagers in the choir room who seem fascinated and overwhelmed. In this performance I can clearly see moments of «looking back»³² on the history of «soul divas» in the sense that Royster understands *black eccentricity* as connecting yourself to a history of other artists.³³ But towards the end of the performance Mercedes is also jumping up and down, shaking her head, and several times she spreads her arms to perform wide claps, and exposes her body, reminiscent of Royster's description of Wonder's performance of *Kiss Me Baby*³⁴ (1965) in the TV show *Ready, Steady, Go!*:

Stevie's wide claps leave his body open to our scrutiny, as if he's opening up his heart and lungs and stomach to us, or as if he's about to fly.³⁵

Mercedes offering her body shows a great vulnerability that subverts the *femme divahood* style just as much as her uncontained, child-like jumps. Through the *affective excess* of unchoreographed movement she is talking through the body, and the performance becomes one of bodily «openness»³⁶ and «embodied pleasure»³⁷ that offers empowerment, as Mercedes celebrates her decision to remain true to herself. In this performance, for the first time on Glee, she is «working on and against»³⁸ the dominant aesthetic of (black) female «sassiness» and diva-ness and performs a *risky* ambivalence.

There is an *excess of meaning* through the appropriation of the song for black female empowerment and the resignification of the lyrics («Gonna keep on tryin' / Till I reach my highest ground / No one's gonna bring me down / Oh no»). The perfor-

32 *Left of Black with Francesca Royster.*

33 Ebd.

34 Stevie Wonder. *Kiss Me Baby*. Tamla Motown, 1965.

35 Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 70.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Johnson, «*Quare*» *Studies*, S. 12.

mance is part of a collective tribute, but also a very personal empowerment, where Mercedes is «performing imaginative freedom»,³⁹ reclaiming eccentricity for herself and thus also the liberty to «pull from the best and worst from the past».⁴⁰

So *Higher Ground* is also a «performance of the flesh»⁴¹, where discourse and flesh conjoin in performance, as the musical performance is historically and culturally situated, and narratively rooted in the material effects of race and gender in a white, male dominated society.⁴² Through this foundation in materiality, as well as a clear articulation of identity, the performance becomes productive for politics of resistance. Mercedes speaks from a specific social and cultural *positionality* as a young African-American woman. *Quare* theory strengthens this need for identification and the strength behind performing identity and eccentricity, with the performer looking back and forward through turning, bending or reflecting back upon themselves in what Turner calls «performative cultural reflexivity».⁴³

It is also a performance of self for the self in a moment of self-reflexivity that has the potential to transform one's view of self in relation to the world. People have a need to exercise control over the production of their images so that they feel empowered.⁴⁴

Through this transgressive *performance of self* Mercedes articulates a clear identity, race-based ways of knowing are accessed for empowerment,⁴⁵ and she quite literally decides to «exercise control over production of their images». This follows José Esteban Muñoz' conception of an ambivalence with which minority subjects *disidentify* «on and against» dominant culture.⁴⁶ The performance draws upon an

39 *Left of Black with Francesca Royster.*

40 Ebd.

41 Johnson, «*Quare*» *Studies*, S. 16.

42 Ebd., S. 9.

43 Ebd., S. 11.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 9.

46 Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 24.

«iconic dominant meaning system»⁴⁷ through references to the «sassy soul diva», but also subverts and contests this dominant meaning system through *talking back*.

For Once in My Life

As Artie accepts that he must embrace and overcome his fears about leaving his wheelchair-friendly house and living independently in a new city after high school, he takes the lead on the last tribute song of the episode that is often used to wrap up the «message» of the episode and to reconcile the members of the Glee club. *For Once in My Life* is staged very conventionally and in a typical manner for the show. The performers are dressed preppily in bright colors, mostly yellow and orange and are wearing all-American smiles against a sunshine-colored patterned backdrop. The number has a very musical style and it is choreographed thoroughly, with almost tacky dance moves that are performed by each member with their own microphone stand in front of them.

In both *Superstition* and *For Once in My Life* a certain sense of *embodiment* and «being taken over by the sound» is portrayed. But although in the latter Artie is the main vocalist, it is missed out on the chance to present through a *performance of identity* a perspective on «disabled embodiment»⁴⁸ through Artie's eyes. The performance fails to speak to the material truth of ongoing struggles for sexual freedom and full citizenship for disabled people by showing a performance of bodily openness.⁴⁹ Artie seemingly attempts to do the same choreographed moves as his fellow Glee club members, but with a certain sense of confinement and limit, as he can only hint at some of the tacky moves he is not «able to do» due to his being in a wheelchair, rather than developing his own, «liberating» physicality. Beyond musical performances like this Artie's character as a Glee club member and musical performer stays very hetero-normative and even caters to the «Alpha male trope».⁵⁰

47 Johnson, «Quare» *Studies*, S. 11.

48 Royster, *Sounding Like a No-No*, S. 68.

49 Ebd., S. 23 & 71.

50 *Top 5 Problems with Glee: Race, Gender and Sexuality in the Season 2 Premiere*, <http://feministfrequency.com/2010/09/23/top-5-problems-with-glee-season-two-premiere/>, dort datiert 23.09.2010, zuletzt geprüft am 27.09.2015.

This is especially disappointing to fans, as the show has until today managed to dismiss completely the idea of the sexuality of the disabled body, while making Artie's wheelchair an iconographic part of the series.⁵¹ This leads David Kociemba to react in his article «This isn't something I can fake»:

Artie is a crip drag performance of a stereotype written by people who erase the arts, cultures, and histories of people with impairments. *Glee* does not increase the visibility of the disability rights cause or effectively convey the experiences of disability-based oppression. If viewers find this character empowering, that says more about their desperation to find an authentic character amid a sea of disability stereotypes than it does about the merits of the character.⁵²

The colorful performance full of *affective energy* probably connects the most to common popular listening and viewing habits of American teenagers through celebrating *familiar Stevie* and thus provides the most common ground for an identification and fascination with Stevie Wonder's «optimism» that is presented to be the moral or ideal of the episode.

So as the week is over the Stevie Wonder tribute finds an end with this easy-to-digest performance. Since the «oppression» storylines related to Mercedes and Artie find closure within the episode, Stevie Wonder stays very shallow as the «blind but optimistic soul singer». Through the mediation by the All-American teenage club what stays is the universal desire for fulfilling dreams and passions. This is something that a lot of people can relate to, as opposed to rather unwieldy notions of real and actual resistance against sexism, racism or a normativity of able-ness.

51 In diesem Zusammenhang stieß immer wieder der Fakt auf Kritik, dass der Artie darstellende Schauspieler selbst keine Behinderung hat. Siehe Anna, *And if this keeps us, there won't be any*, <http://disabledfeminists.com/2009/11/05/and-if-this-keeps-up-there-wont-be-any/>, dort datiert 05.11.2009, zuletzt geprüft am 27.09.2015.

52 Kociemba, David (2010). ««This isn't something I can fake»: Reactions to Glee's representations of disability». In: *Transformative Works and Cultures*, No. 5, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/225/185>, zuletzt geprüft am 27.09.2015.

Especially with this last performance I have great trouble in finding the *strange*, the «off», the non-normative in *Wonder-ful*. The resolving of the episodal story arcs at the end of each episode already undermines the possibility of ambiguity, especially when this resolving happens in the form of a colorful reconciliation through the group number in the auditorium at the end. The number tightly wraps up the «message» or moral of the episode, and simply functions as a symbolic and imaginative dissolving of oppressive structures in the sense of a «ritual».⁵³ *For Once in My Life* is a prime example for this, as the performance drips with optimism and hopefulness and is mostly very conventionally staged with matching costumes, and a very conventional choreography and arrangement of the song.

Not only the final, but most of the musical performances are rarely ambiguous or prone to resignification, because they are rooted in the storylines and clearly defined in space and time. This is particularly a loss of opportunities for the production of oppositional meanings and pleasures that might make a subversive, *quare* reading of Glee possible. There is a strong narrative drive to make all readings towards the episodal closure as clear as possible in order to come to that point within forty minutes, so that it is very difficult to read any level of *excess* at all.

When this comes together with Glee's focus on the supposed «oppressed», it means that there is a quick narrative resolving of the «minority storylines»: Mercedes' experience as a young black female in the music industry or Artie's fears about leaving the safe environment of his house are superficially resolved and the potential to produce an *excess* of meanings and pleasures rooted in and pointing to material truths is denied.

As the Glee club is shown as a strong *subcultural* group that works together efficiently, a dualism of «the normal and the excluded»⁵⁴ is reinvoked and the choir room becomes the safe place for the «underdog» against an undifferentiated «realm of uniform normativity»⁵⁵, that is unfortunately not defined more clearly. The club, and especially the final performances, work as a bright unifying umbrella that in

⁵³ Brill, *Queer Theory und kritische Subkulturforschung*, S. 39.

⁵⁴ Ebd., S. 108.

⁵⁵ Ebd., S. 110.

the end actually erases differences within the group. As a proposed «homeplace»⁵⁶ it ignores axes of social differences other than those directly addressed in the storylines, and loses the possibility of accommodating *real homeplaces* of culture- or race-based knowledge, as is very important in Johnson's notion of *quareness*.

I find that the «Stevie Wonder narrative» as well as the «minority storylines» are imagined in a very unambiguous and definite way, and except for Mercedes' eccentric moment in the choir room, *familiar Stevie*, *Stevie of the Groove* is not subverted and the *quare* potential of the character is not used. Although the format of a tribute itself could be tried to be read as a form of *performative cultural reflexivity* that at least *looks back*, it is not done in a transgressive way, as it does not generally allow for ambiguity, or *moving against and reflecting back upon itself*. But for *Higher Ground* I really do read an empowering *disidentificatory* performance of identity, one that is relevant and can be considered a resistant popular performance due to its reappropriation and resignification to challenge the notion of an inferior black female.

And a failure to read a popular TV show in a *quare* way does not necessarily mean that *GLEE* does not empower. Through taking its storylines and songs literally, and performing them in a very unambiguous way, they also seem to be very sincere about the colorful optimism that *can* be found in Stevie Wonder's lyrics, the call upon everyone's right to pursue their dreams and passions and to love – another American Dream.

⁵⁶ Johnson, «*Quare*» *Studies*, S. 19.

Stevie Wonder über Stevie Wonder – Musikdokumentarfilme in der Analyse

Ein weißhaariger Mann sitzt an einem Mischpult. Man hört Stevie Wonder singen, als würde der Song gerade aufgezeichnet: «Families buying dog food now.» Der Mann wird im Porträt gezeigt, die Situation wird zu einer klassischen Interviewsituation. «But that's reality», sagt er und die Kamera zoomt näher an sein Gesicht. «It's a reality today in ghettos. Some things haven't changed.» Der Mann stützt sich auf das Mischpult. Man hört den Song wieder lauter. Mit Überblendungen werden Aufnahmen aus US-amerikanischen Ghettos aneinander gereiht – ein alter Mann bettelt, ein Kind blickt traurig in die Kamera, überall Dreck und offensichtliche Armut. Dazu hört man Stevie Wonder getragen sprechen: «Tell me, would you be happy, in 1996, 7, 8, 9, 2000?» Es folgt eine Interviewsituation mit dem Gründer des Labels Motown Records, Berry Gordy: «I like great songs, stuff that is different, unique.» Er sitzt in einem Korbstuhl in einem riesigen Garten, im Hintergrund eine Villa. Die Sonne scheint, ein Springbrunnen plätschert. Er lächelt breit und sagt: «Stevie had a sub message, as well as the obvious, which makes a great artist.» Wieder ein Schnitt, diesmal zu dem Musiker Herbie Hancock, wieder eine klassische Interviewsituation. Im Hintergrund sieht man Bildschirme und ein Studio-Mischpult, er sitzt frontal zur Kamera, trägt ein schwarzes Hemd und Brille. «Everything has this special Stevie Wonder touch», sagt er und schüttelt dabei den Kopf, nachdenklich, bewundernd. Er gestikuliert untermalend. «This is why he is one of the great geniuses of our time.» Er schaut ernst in die Kamera und nickt.

Das sind Szenen aus der Dokumentation *Songs in the Key of Life* (1996)¹ von David Heffernan über Stevie Wonder. Was diese Sequenz sagen will, ist eindeutig: Stevie Wonder ist ein guter Mann, ein politischer Mann, ein engagierter Mann und noch dazu ein musikalisches Genie. Davon erzählen nicht nur die Interviews, sondern auch der Schnittrhythmus, die Kameraeinstellungen, und die Inszenierung der Szenen. Stevie Wonders Song, mit den Schnittbildern aus dem so bezeichneten «Ghetto» untermalt, soll Anteilnahme bei den Zuschauenden erzeugen. Der Eindruck, den diese Szenen in mir erwecken: «Der Mann hat Recht, er hat die Welt verstanden.» Das Experteninterview danach untermauert diesen Eindruck. Nicht nur das Publikum versteht die «sub message» Wonders, auch der Gründer der Motown Records hat seine Genialität erkannt. Man soll den Eindruck bekommen, dass Stevie Wonder eben deswegen so berühmt ist, weil er auf die Leiden der Welt aufmerksam macht. Und es erscheint umso erstaunlicher, dass Stevie Wonder trotz seiner Blindheit diese Leiden genauer zu erkennen vermag als viele Menschen, die mit ihren Augen sehen können.

Im Folgenden soll exemplarisch untersucht werden, wie Musiker*innen in Dokumentationen präsentiert werden. Welche filmischen Mittel werden in Dokumentationen über Musiker*innen genutzt, um deren Starstatus zu legitimieren und ihnen eine bestimmte Persönlichkeit zuzuschreiben? Wie agiert die Kamera, um dem*der Musiker*in eine bestimmte Bedeutung zukommen zu lassen? Wie wer-

¹ Heffernan, David. *Songs in the Key of Life*. Daniel Television, 1996.

den Interviews inszeniert, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen? Welche Szenen lassen sich in vielen Musikdokumentationen finden? Was wird zur Leerstelle? Untersucht wird dies am Beispiel der Dokumentationen *Hotter than July* (1988)² von Ted Clisby und *Songs in the Key of Life*.

Filmische Mittel

Struktur und Plot

Stevie Wonder wird in *Hotter than July* bei seinem Tour-Alltag begleitet. Dabei wird stets schnell von einem Ort zum anderen geschnitten und es gibt keine Namens- oder Ortsinsertierungen. Es wird auf fünf formellen Ebenen erzählt. Zum einen werden einzelne Konzertauftritte gezeigt. Außerdem gibt es die Situationen vor oder nach Konzerten, bei denen man Stevie Wonder mit seinen Freund*innen und Kolleg*innen sieht, wie sie von einem Ort zum anderen fahren oder in einem Backstage-Raum sitzen. Drittens sieht man manchmal Stevie Wonder alleine in einem Raum sitzen und Musik machen. Relativ selten gibt es Interviewsituationen, häufiger Gesprächssituationen. Die fünfte Ebene sind Aufnahmen von Häusern, Straßen und Menschenansammlungen, über die Songs von Stevie Wonder gelegt werden. Aus der Verknüpfung dieser fünf formellen Elemente ergibt sich der Eindruck, ein vermeintlich vielseitiges Bild von Stevie Wonder dargelegt zu bekommen.

Auch inhaltlich gibt es fünf Elemente, die ich unter folgende Bilder fassen möchte: *Stevie der Clown*, *Stevie der Politische*, *Stevie der Lebenskünstler*, *Stevie der Musiker* und *Stevie der Charmeur*. Stevie der Clown ist in vielen Situationen zu sehen. Ein Beispiel ist das erste Konzert der Dokumentation, bei dem er kindisch und scherzend zur Begrüßung viele Male «Hello» ins Mikrofon quiekt.³ In einer der letzten Szenen des Filmes performt Stevie für Freund*innen im Backstage einen Song – «You are the apple of my eye» singt er und alle um ihn herum lachen. Die Aufmerksamkeit ist komplett auf ihn gerichtet, und er macht eine lustige One-

² Clisby, Ted. *Hotter than July*. British Broadcasting Corporation, 1981.

³ Ebd., Minute 4.

Man-Show. Die Dokumentation möchte dem Publikum offensichtlich vermitteln, dass man mit Wonder Spaß haben kann, dass er das Leben nicht immer zu ernst nimmt.

Das Konzept des *social actors*⁴ kommt in dieser Filmszene besonders gut hervor. Wonder scheint sich selbst zu spielen und zu inszenieren, für seine Freunde und für die Kamera.

Ganz im Kontrast zu Stevie dem Clown steht der politische und nachdenkliche Wonder. Nicht nur, dass die Dokumentation immer wieder zu Ausschnitten aus den Feierlichkeiten von Martin Luther Kings Geburtstag bei der *Washington D.C. Rally* schneidet, es werden auch mehrmals Ausschnitte von Ansprachen bei Konzerten gewählt, bei denen Stevie Wonder zu politischem Handeln aufruft: «I am Stevie Wonder, the artist, yes, but I am even more a man, a citizen of this country. [...] I want to ask you to be silent and to think.»⁵ Er ruft zu einer Schweigeminute für Martin Luther King auf, er singt *Happy Birthday*⁶ zu dessen Geburtstagsfeierlichkeiten und in einem Interview wird klar, dass er sich dafür einsetzt, dass der Geburtstag des Bürgerrechtlers zum Feiertag wird:

In the first two years after the assassination [of Martin Luther King] there was a movement to make his birthday a national holiday. But since then, this movement is slackened off. But you have picked it up again. And it's almost like a one man piece.⁷

⁴ Den Begriff des «social actors» prägte Bill Nichols: «Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory.» Nichols, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press, S. 14.

⁵ Clisby, *Hotter than July*, Minute 25.

⁶ Stevie Wonder. *Happy Birthday*. Auf: *Hotter Than July*. Tamla Motown, 1980.

⁷ Clisby, *Hotter than July*, Minute 12.

In einigen Szenen wird gezeigt, mit welchen Hilfsmitteln Stevie Wonder umgeht, um sich als blinder Mensch den Alltag zu erleichtern. In zwei Szenen sitzt er vor einer Art Vorlesemaschine. Hier sieht das Publikum Stevie den Lebenskünstler. In einem Interview sagt er: «It is fact, [dass ich blind bin, Anm. d. Verf.] but it's not important to me. Because I have never known the difference.»⁸ Das Interview, wie auch die vielen Szenen, in denen gezeigt wird, wie er mit seiner Blindheit umgeht, zeigen dem Publikum, dass Stevie Wonder sein Leben meistern kann. Seiner Person wird durch die bildliche Betonung seiner Blindheit und seine sprachliche Distanzierung davon besonderer Respekt gezollt.

Selbstverständlich wird Wonder auch als Musiker dargestellt. Vor allem wird er als Mensch dargestellt, der die Musik liebt, immer und überall. Im Auto hört er Musik und in den Backstage-Räumen singt er. In einer Interviewsituation am Ende der Dokumentation sagt er:

I love music. [...] If we should ever wake up in the morning and not hear the sound of the birds singing, [...] as it being a new day, how insecure so many of us would feel?⁹

Dem Publikum wird hier klar gemacht, warum dieser Mann ein berühmter Musiker ist, denn er lebt und fühlt die Musik von morgens bis abends.

In einigen Situationen wird auch die Seite des charmanten Stevie Wonders gezeigt. In vielen Szenen flirtet er mit Frauen, wird sehr körperlich und witzelt mit ihnen herum. In einer Szene nach einem Konzert kommen immer wieder Frauen zu ihm und beglückwünschen ihn zu seinem Konzert: «You were fabulous!», sagt eine Frau und er küsst sie auf die Wange. Eine andere Frau kneift er zärtlich in die Nase.¹⁰

In der Dokumentation *Songs in the Key of Life* tauchen viele dieser Elemente ebenfalls auf, auch wenn der Film grundsätzlich einer anderen Struktur folgt. Dieser Film strukturiert sich anhand vieler Interviews. Die Dokumentation erzählt vordergründig von der Entstehung des Albums *Songs in the Key of Life*, im Großen

⁸ Ebd., Minute 11.

⁹ Ebd., Minute 53.

¹⁰ Ebd., Minute 46.

und Ganzen singt sie ein Loblied auf Stevie Wonder und versucht eine sehr positive Charakterisierung des Künstlers. Vordergründig spricht dieser Film in einer *formal voice*. Er versucht dem Publikum Teile der Welt zu erklären und arbeitet mit Textelementen. *Songs in the Key of Life* folgt einer Frage-Antwort-Struktur, nämlich der Frage, wie dieses Album entstanden ist und wie es zu diesem enormen Erfolg gekommen ist. Versteckt hinter diesem formellen Erzählen ist eine *open voice* Erzählweise. Die *open voice* verfolgt keine klare Fragestellung und ist eher charakter- als inhaltsgerichtet.¹¹ Die gesamte Dokumentation ist auf Stevie Wonder als Person gerichtet und arbeitet somit charakterzentriert. Es geht weniger um das Album und die Musik als um Stevie Wonder selbst.

Die formellen Elemente, die dafür genutzt werden, sind Interviews mit Stevie Wonder, dem Gründer von Motown Records, eine *Voice of God* Stimme von Stevie, älteres Bild- und Videomaterial, Zeitungsartikel, Aufnahmen vom Zusammentreffen der am Album *Songs in the Key of Life* (1976)¹² beteiligten Musiker*innen, die sich zwanzig Jahre nicht gesehen haben, sowie Aufnahmen von Stevie Wonder, die zeigen wie er alte Songs noch einmal spielt. Einige der Lieder werden musikalisch und inhaltlich auseinandergenommen und mit Anekdoten gefüllt. Anhand dieser Songs wird Stevie Wonder charakterisiert. So zum Beispiel in der Szene, als der Texter Gary Byrd davon berichtet, wie die Lyrics von *Village Ghetto Land*¹³ entstanden sind. Er erzählt:

So Stevie said: «Man that's fantastic, that's exactly what I wanted. Give it to my secretary.» [...] The phone rings 15 minutes later and he says: «Oh, I forgot to tell you, I added another verse to the arrangement. So write the other verse and call me back in ten minutes. I am recording it now.» And it took me three months, you know, to write all of it, but he wanted this verse in ten minutes.¹⁴

¹¹ Vgl. Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 109.

¹² Stevie Wonder. *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.

¹³ Stevie Wonder. *Village Ghetto Land*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.

¹⁴ Heffernan, *Songs in the Key of Life*, ab Minute 41.

Gary Byrd lacht während er diese Anekdote erzählt. Stevie Wonders Forderung wird hier nicht als etwas Negatives dargestellt, sondern als eine positive Charaktereigenschaft Stevies – seine Begeisterungsfähigkeit.

Auch in dieser Dokumentation bekommt das Publikum wieder einen politischen, einen lebenskünstlerischen, einen musikalischen und einen lustigen Stevie Wonder präsentiert. Der humorvolle Stevie Wonder wird vor allem über seine Bandkolleg*innen vorgestellt. Sie stehen zusammen und erzählen Geschichten über Stevie. Ab Minute 36 sitzt Stevie Wonder zusammen mit seinem Bandkollegen Mike Sembello am Keyboard. Dieser mittelblonde Gitarrist erzählt, dass er auch solche Cornrows haben wollte wie Stevie, sein Kopf aber dadurch anschwellt wie eine Melone. Dann befühlt Stevie Wonder die Frisur des Mitmusikers, die beiden scherzen und Stevie spricht in einer Fantasie-Sprache.¹⁵

Stevie Wonders politische Ader wird an seinem Song *Village Ghetto Land* gezeigt. Stevie Wonder sagt zu diesem: «We still have people starving, and we still have people that have enough to give.» Seine politische Motivation zu dem Song wird untermalt durch Aufnahmen amerikanischer Viertel, die Armut und Leid zeigen. Einer seiner Bandkollegen sagt über ihn: «He had become a master of how to express these social ideas.»¹⁶

Auch der lebenskünstlerische Stevie Wonder ist wieder vertreten: «He never felt sorry because he was blind.»¹⁷ Von dem amerikanischen Rapper Coolio wird in recht naiver Weise etwas Positives aus Stevie Wonders Blindheit herausgefiltert:

I don't think that he ever felt limited in his life, because he can't see. It gave him an advantage over a lot of people. Because color really didn't mean a shit to him, because he never saw the color of anybody.¹⁸

Doch in dieser Dokumentation steht der musikalische Stevie Wonder im Vordergrund und es kommen noch zwei weitere Eigenschaften hinzu: Zum einen der

¹⁵ Ebd., ab Minute 36.

¹⁶ Ebd., Minute 53.

¹⁷ Ebd., Minute 51.

¹⁸ Ebd., ab Minute 50.

gläubige Stevie Wonder und der technisch begabte Stevie Wonder. Seine Frömmigkeit wird durch ein Zitat Wonders in Minute 55 deutlich: «I hope I will have done enough good things, to be in this good place.» Während er über Spiritualität spricht, werden Moods von Ritualen unterschiedlicher Religionen gezeigt. Der technisch begabte Stevie steht in Verbindung mit dem musikalischen Stevie. «This was one of these devices I was given to experiment with. People would always come with devices and say, check this out.»¹⁹ Seine musikalische und auch seine technische Begabung werden hervorgehoben, zum einen durch die Interviews mit den Tontechniker*innen, die *Songs in the Key of Life* aufnahmen und mit Wonder mixten, zum anderen durch Szenen im Studio. Er sitzt auf einer Bühne, fängt an einen Song zu spielen und durch Überblendungen wird er, während der Song weiter spielt, an verschiedenen Instrumenten und Studioequipment gezeigt.²⁰

Kamera und Schnitt

Die Kameraperspektive in *Hotter than July* ist beobachtend. Die meisten Szenen wurden mit einer Handkamera gefilmt und sind unruhig. Die Kamera und somit auch der Eindruck des Publikums sind meist nah an Stevie Wonder. Durch die vielen Close-Ups entsteht ein Gefühl von Intimität und durch die wackelige Handkamera ein Gefühl von Realitätsnähe. In diesem Punkt ist die Dokumentation der *observational mode* zuzuordnen. Die Kamera selbst kommentiert nur wenig. Der beobachtende Dokumentarfilm (*observational mode*), in Abgrenzung zum erklärenden Dokumentarfilm (*expository mode*), bedient sich keiner *Voice of God*, sondern beobachtet Dinge, wie sie geschehen. Dabei stehen historische Fakten hinten an.²¹ So auch bei *Hotter than July*. Da es keine zeitlichen oder räumlichen Verortungen gibt, treten diese Fakten in den Hintergrund und lassen dem Publikum Raum zum Beobachten.

¹⁹ Ebd., ab Minute 57.

²⁰ Ebd., ab 01:07:28.

²¹ Vgl. Nichols, Bill (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana: Indiana University Press, S. 32.

In einer Szene, in der sich Wonder von seiner Vorlesemaschine die «I have a dream»-Rede von Martin Luther King vorlesen lässt, wurden aufwändigere Mittel der Kameraarbeit genutzt. Diese Szene ist aufgelöst in viele einzelne Einstellungen und arbeitet in der Montage von innen nach außen. Die Kamera startet mit einem Close-Up der Maschine. Dann schwenkt sie von der Maschine auf Stevies Gesicht. Die Vorlesestimme sagt: «We are equal» und Stevies Gesicht beginnt zu lächeln. Es wird sofort klar, dass die Stimme aus dieser Maschine kommt. Der Schwenk zu Stevie Wonder zeigt, dass er zuhört und sein Lächeln verdeutlicht, wie sehr er mit King übereinstimmt. Aus dem Close-Up und der Halbtotale wechselt das Bild in eine Totale des gesamten Raumes.²² Durch die nahen Aufnahmen ist alles darauf angelegt, dass dem Publikum nichts entgeht. So wird den Zuschauenden erst durch die Totale am Ende der Szene eine Möglichkeit der Verortung in einem Raum gegeben.

Die Kamera- und Schnitarbeit in der Dokumentation *Songs in the Key of Life* ist aufwändiger. Es gibt einige Kamerafahrten durch das Studio und sehr viele Stativaufnahmen der Interviews. Eine der Anfangsszenen, als die Musiker*innen sich zum ersten Mal seit langer Zeit wieder sehen, wird in Zeitlupe gezeigt. Als musikalische Untermalung dienen Song-Schnipsel des Albums *Songs in the Key of Life* und Wonders O-Ton-Kommentar: «We come together [...] to recall some good times with old friends, check it out.»²³

Inszenierung und Interviews

Die meisten Szenen bei *Hotter than July* scheinen wenig inszeniert. Die Kamera folgt Stevie auf Schritt und Tritt, sie ist stets sehr nah bei ihm. Lediglich die Interview- und Gesprächsszenen, sowie die Sequenzen, in denen er alleine in einem Raum Musik macht, sind offensichtlich gesetzt. Die Kamera steht auf einem Stativ und die Lichtsituation ist durchdacht. Abgesehen von diesen Szenen hat die Dokumentation eine *open voice*. Der Dokumentarfilmer folgt Stevie und erkundet seinen Tour-Alltag, ohne dabei einer bestimmten Fragestellung nachzugehen.

²² Clisby, *Hotter than July*, Minute 23.

²³ Heffernan, *Songs in the Key of Life*, Minute 2.

Der Regisseur Ted Clisby ist dennoch nicht nur in der Rolle des *Observers*.²⁴ Die Szenen, die er auswählt, vermitteln ein durchweg positives Bild Wonders. Es gibt keine Szenen, in denen Streit oder ein Scheitern Wonders, sei es auch noch so klein, thematisiert oder gezeigt werden. Da keinerlei Konfliktsituationen erzählt werden, dem Publikum diese Leerstellen aber trotz allem klar sein können, agiert Ted Clisby nicht nur als *Observer*, sondern auch als *Promoter* – er verkauft das Produkt Stevie Wonder.

Im Gegensatz zu *Hotter than July* gibt es in *Songs in the Key of Life* viele Interviewsituationen, die stark inszeniert sind. Stevie selbst sitzt bei den Interviews auf der Bühne oder zusammen mit den Tontechniker*innen am Mischpult. Der Gründer von Motown Records hingegen sitzt, genauso wie der berühmte Produzent Quincy Jones, meist im Anzug, in Büroräumen mit Trophäen im Hintergrund oder im Garten eines großen Anwesens bei strahlendem Sonnenschein. Auch die Bebilderung ist explizit. Es werden keine Bild-Text-Scheren zugelassen. Als Stevie Wonder den Song *Isn't She Lovely*²⁵ spielt, werden plakativ Bilder von ihm mit einer Frau in Zeitlupe eingeblendet. Darauf folgen Fotos der beiden mit und ohne Kind. Im Hintergrund zu seinem Interview hört man Babygeschrei.²⁶

Die Interviews geben jedoch insgesamt nicht viele Fakten preis, sondern verlieren sich eher in lobenden Sätzen über Stevie Wonder: «There was nothing like this

²⁴ Der Begriff des «Observers» wurde von Erik Barnouw geprägt und lässt sich am stärksten abgrenzen vom Begriff des «Promoters». Barnouw definiert mit diesen Begriffen verschiedene Kategorien Dokumentarfilmender und ihre unterschiedlichen Vorgehens- und Herangehensweisen. Hinter den Dokumentarfilmenden in der Rolle des «Promoters» stehen häufig Firmen, für deren Produkte direkt oder indirekt geworben wird. Der «Observer» ist in der beobachtenden Position und versucht sich selbst und die eigenen Interessen weitestgehend aus dem Spiel zu halten. Vgl. Barnouw, Erik (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, S. 213 & 231.

²⁵ Stevie Wonder. *Isn't She Lovely*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1967.

²⁶ Heffernan, *Songs in the Key of Life*, ab Minute 8.

before»²⁷, «I really have to thank Stevie»²⁸, «He made a mark in music that popular music can be art, too»²⁹, «Not only that he expresses it, he did it in a rhythm that was so unique»³⁰, «He is a profound creative person and a profound human being, too. He is such a giving person»³¹, «Everything has this special Stevie Wonder touch»³² und «He is an example of the best of what a human being can be.»³³

Der Dokumentarfilmer David Heffernan (*Songs in the Key of Life*) ist zwar auch *Chronicler*, da er zum Beispiel durch die Insertierungen seine Grundstruktur auf Fakten stützt, vor allem aber ist er *Promoter*. Die Interviews mit Kommentaren über Stevie Wonder sind durchweg positiv. Auch die Szenen, in denen Stevie selbst auftaucht, sind solche, die ihn sympathisch wirken lassen. Häufig lobt er seine Teammitglieder oder bedauert die Leiden der Welt. *Songs in The Key of Life* ist ein Dokumentarfilm im *expository mode*. Die Narration entsteht allein durch Kommentare und Interviews, und die Positivdarstellung Stevie Wonders wirkt stark moralisch aufgeladen.

Die Wirkung

Starstatus

Der Starstatus findet Legitimation in den oben genannten filmischen Mitteln. Bei *Songs in The Key of Life* ist es sehr eindeutig. Die Interviews mit der Führungsrige bei Motown Records und berühmten Musiker*innen heben hervor, wie besonders Stevie Wonder ist, was für ein nicht nur musikalisches, sondern auch zwischenmenschliches Talent er hat. Viele der Interviewten sitzen vor Mischpulten, Monitoren oder Pokalen, was ihnen eine Expert*innenrolle und Urteilskraft zuschreiben soll.

²⁷ Ebd., Minute 1:30.

²⁸ Ebd., Minute 6.

²⁹ Ebd., Minute 7.

³⁰ Ebd., Minute 16.

³¹ Ebd., Minute 27.

³² Ebd., Minute 44.

³³ Ebd., ab 01:11:30.

Des Weiteren wird mit den Jubelschreien der Fans, wie zum Beispiel in *Hotter than July* beim ersten gezeigten Konzert, dargelegt, welche Verehrung der Musiker erfährt. Mit seiner menschlich-freundlichen Reaktion auf diese, wie in *Hotter than July* das Gespräch mit der Anhängerin Wonders vor der Bühne, wird begründet, warum er diese Verehrung verdient hat.

Einer der wichtigsten Gründe für eine Musikdokumentation ist zum einen die Legitimation des Starstatus, also ein Erheben des*der Musiker*in auf die Genieebene, gleichzeitig jedoch eine Vermenschlichung des-*derselben. In *Songs in the Key of Life* zum Beispiel lacht Stevie Wonder am Mischpult zusammen mit den zwei Technikern über die kleinen Fehler, die man wohl in der Aufnahme bemerkt, wenn man nur ganz genau zuhört. Das sind natürlich keine Fehler, die sein musikalisches Talent minimieren könnten, aber es sind Fehler, die ein jeder Mensch machen kann. Bill Nichols schreibt in *Representing Reality*: «In fiction, realism serves to make a plausible world seem real, in documentary realism serves to make an argument about the historical world persuasive.»³⁴ Im Falle der Musikdokumentationen ist das Argument, das überzeugend sein soll, die Genialität und gleichzeitig die Menschlichkeit des Musikers, die seinen Starstatus legitimieren.

Leerstellen

Die Leerstellen, die bleiben, tun aber eben dieser Menschlichkeit Abbruch. Sie fallen bei *Songs in the Key of Life* eher ins Auge als bei *Hotter than July*, da diese Dokumentation häufig nicht so explizit kommentierend ist.

Songs in the Key of Life, to me that is a challenge. I am actually doing an album relating to life. In the same time it is impossible to cover with the songs all what life is about.³⁵

Die Dokumentation zu *Songs in the Key of Life* beginnt mit einem Interview von Stevie Wonder 1977. Mit einer Überblendung wechselt das Bild zu Stevie Wonder 1996.

³⁴ Nichols, *Representing Reality*, S. 165.

³⁵ Heffernan, *Songs in the Key of Life*, Minute 1.

As much as Motown wanted the album to be finished, to be done, to be released, I mean, I wanted it to be done as well, but I didn't want it to be finished as much as I wanted it to be a representation of how and what I was feeling at that time.³⁶

Wieder wechseln Bild und Schauplatz. Berry Gordy von Motown Records sitzt in einem Korbstuhl: «He took his life experiences and he put them all into the *Songs in the Key of Life*. And it worked.»³⁷ Zur Zeit der Veröffentlichung von *Songs in the Key of Life* scheint es Probleme zwischen Stevie Wonder und Motown Records gegeben zu haben. Davon ist in der Dokumentation aber nur latent etwas zu spüren. Es gibt in der siebzigminütigen Dokumentation nur einen Moment, in dem Motown Records Chef Berry Gordy durchblicken lässt, dass die Produktion des Albums eine schwierige Zeit war. Stevie sagt: «I didn't think about how much it was gonna cost.» Berry Gordy wird kurz in Stevies Monolog zwischengeschnitten: «I was shaking in my boots.»³⁸ Während er diesen Satz sagt, lacht er. Dem Publikum wird eine durch die Gegenwart verklärte Leichtigkeit erzählt.

Along with the more specific matters of perspective and commentary, personal style and rhetoric, realism is the set of conventions and norms for visual representation which virtually every documentary text addresses, be it through adoption, modification, or contestation.³⁹

So schreibt Bill Nichols in *Representing Reality*. Diese Subjektivität, diese Perspektive, die Nichols hier anspricht, werden in den Dokumentationen nicht miterzählt. Weder bei *Hotter than July* noch bei *Songs in the Key of Life* beziehen sich die Regisseure mit in die Dokumentation ein. Außer ihrer Namen weiß das Publikum zunächst nichts über die Personen, die ihnen diese Dokumentation liefern. Man weiß nicht, in welchem Verhältnis sie zu Stevie Wonder stehen, ob sie mit ihm befreundet sind oder ihn vorher noch gar nicht kannten, ob sie Fans sind,

³⁶ Ebd., Minute 1.

³⁷ Ebd., Minute 1.

³⁸ Ebd., Minute 15.

³⁹ Nichols, *Representing Reality*, S. 165.

oder seiner Musik eher abgeneigt gegenüberstehen. Und wenn man sich bewusst macht, dass Stevie Wonder und der Gründer von Motown Records bei der Dokumentation *Songs in the Key of Life* die Produzenten sind, verändert sich der Blick auf die Dokumentation sehr schnell. Natürlich ist die Vermutung naheliegend, dass die Darstellung Stevies und auch die des Verhältnisses zwischen ihm und der Führungsriege von Motown Records allein aus Selbstdarstellungs- und Vermarktungszwecken positiv ausfällt.

Kritische Betrachtung

Manipulation der Wirklichkeit

Nach dieser Analyse filmischer Mittel und ihrer Wirkung wird wieder offenbar, dass Dokumentarfilme nicht die eine Wahrheit haben. Klaus Arriens geht in seinem Buch *Wahrheit und Wirklichkeit im Film, Philosophie des Dokumentarfilms* auf eine Theorie von André Bazin ein. Demnach wird «die Wirklichkeit im [...] Film wiederholt».⁴⁰ Klaus Arriens kritisiert an dieser Theorie, dass Bazin die filmische Darstellung ganz auf die physische Präsenz des Objektes im Bild reduziert. Bazin klammere aus, dass Objektive, Kameras, Film und Projektoren von Menschen gemacht und bedient werden und dass das Publikum das Gesehene mit der eigenen Lebenswelt verknüpft. Bazins Theorie des *fotografischen Realismus* müsse aber als Manifest für das zu seiner Zeit noch junge Medium gesehen werden. Seine Theorie stütze sich auf die Annahme, dass der Wirklichkeitsbezug des Mediums an der *Objektivität* der Darstellung hängt. Demnach können *Objektivität* und *Intentionalität* nicht gleichzeitig existieren.⁴¹ Es muss aber immer eine regieführende Person oder zumindest Kameraperson geben. Und diese haben, sobald sie eine Kamera in die Hand nehmen, eine Intention und sei es nur, das Geschehen für die Zukunft festzuhalten. Auch dass ein Dokumentarfilm keine reine *Reproduktion der Wirklichkeit* sein kann, ist klar, wenn man bedenkt, durch wie viele Schritte

⁴⁰ Arriens, Klaus (1999). *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 51.

⁴¹ Ebd.

das Material bearbeitet wird. Eine allumfassende Reproduktion der Wirklichkeit im Dokumentarfilm ist nach dieser Definition unmöglich.

So betrachtet ist der Dokumentarfilm nicht zu dem in der Lage, was ihm im Alltag zugesprochen wird: Eine Abbildung der Wirklichkeit. Klaus Arriens sieht den Wert eines Dokumentarfilms in dessen Wahrheitsanspruch:

Erst als Dokumentarfilm ist der Film eine Repräsentation der Wirklichkeit. In seiner Bestimmung als Dokument übernimmt er zweierlei Funktionen: referentiell nimmt er auf die Welt Bezug, und als Sinngebilde im Wahrheitsanspruch hat er selbst einen Wahrheitswert.⁴²

Arriens spricht hier von einem *Wirklichkeitsanspruch*. Die wichtigere Frage als die, ob Dokumentarfilme eine Wahrheit abbilden können, ist also die, ob und inwiefern sie die Wahrheit manipulieren. Es gibt natürlich die intendierte Manipulation, bei der Filmschaffende Fakten verdrehen oder Unwahrheiten als wahr hinstellen. Es gibt aber auch eine viel kleinere, unbemerkbarere Manipulation der Wirklichkeit im Dokumentarfilm. Wir können nicht beurteilen, wie sehr die Anwesenheit der Kamera die *social actors* beeinflusst. Die Arbeit der regieführenden Person bzw. des Filmteams kann sehr aufdringlich und offensiv oder sehr zurückhaltend sein.⁴³ Bei *Hotter than July* gibt es eine Szene, in der man sieht, dass sich die *social actors* der Anwesenheit der Kamera bewusst sind. Stevie Wonder sitzt mit Freund*innen in einem Zugabteil. Als er eine Frau von einem Candybar abbeißen lässt, sagt diese «Cut that part out!»⁴⁴ Es ist also sicher, dass sich die Gefilmten der Anwesenheit der Kamera bewusst sind.

⁴² Arriens, *Wahrheit und Wirklichkeit im Film*, S. 105.

⁴³ Für die zwei Extrema dieser Arbeit gibt es Bezeichnungen, die der *Fly on the Wall* und die der *1000lb Gorilla*.

⁴⁴ Clisby, *Hotter than July*, Minute 44.

Subjektivität der Filmschaffenden und Einfluss auf die Zuschauernden

Bill Nichols vertritt die Meinung, dass Dokumentarfilmende eine gewisse Verantwortung haben. Er schreibt in *Introduction to Documentary* über die ethischen Fragen, die sich Dokumentarfilmende stellen müssen: «What to do with people?»⁴⁵ Zunächst einmal müssen die Positionen klar sein – ist es «I speak about them to you», «It speaks about them (or it) to us» oder «I (or we) speak about us to you».⁴⁶ Bei *Hotter than July* ist es eindeutig: «It speaks about them to us.» Bei *Songs in the Key of Life* ist es vordergründig die gleiche Perspektive. Bedenkt man jedoch, dass Stevie Wonder selbst Co-Produzent der Dokumentation ist, schwankt die Perspektive hin zu «We speak about us to you». Dadurch, dass das aber nicht offensichtlich ist, gehen die Filmrezipierenden von einer neutraleren Position aus.

Der Medienwissenschaftler Carl Plantinga analysiert zwei Arten der Beweiskraft bei Dokumentarfilmen. Eine davon nennt er *built-in evidence*. Damit meint er, dass einige Informationen durch zum Beispiel Montage erst entstehen. So auch bei der Montage des Wiedersehens der Musiker*innen in *Songs in the Key of Life*. Die Szene ist in Slow Motion montiert, eine Umarmung wird hinter die andere geschnitten und genau beim Lachen aller Musiker*innen wird die Musik ausgefadet und die Atmo wieder eingefadet. Die Montage in dieser Szene gibt dem*der Zuschauer*in vermeintliche Beweise, wie glücklich und zufriedenstellend dieses Wiedersehen der Musiker*innen ist. Die Intentionalität ist ein wichtiges Stichwort beim Dokumentarfilm, da sich die Filmrezipierenden immer fragen müssen, ob Dokumentarfilmende eine Intention mit ihrem Film verfolgen und wenn ja, welche das ist. Die Intention der Musikdokumentarfilme ist relativ offensichtlich: Es geht zunächst um eine Vermarktung des Musikers.

Die *visual evidence* ist etwas Einzigartiges, weil es so einfach ist, Fotos oder Bewegtbildern Glauben zu schenken («human tendency to accept what we see»). Eben deshalb können vor allem Dokumentarfilme nach Meinung Carl Plantingas irreführend sein.⁴⁷ Edgar Morin sagt dazu:

⁴⁵ Nichols, *Introduction to documentary*, S. 45.

⁴⁶ Ebd., S. 59.

⁴⁷ Vgl. Plantinga, Carl R. (2013). «I'll believe it when I trust the source». In: *The documen-*

Now we should know, that fiction film is in principle much less illusory, much less of a lie than <documentary>, because author and spectator know that it is fiction.⁴⁸

Die oben analysierten Dokumentarfilme sind als Dokumentarfilme gelabelt. Die Filmrezipierenden gehen also mit einer bestimmten Erwartungshaltung an diese Filme heran, sie erwarten, dass sie etwas Wahres über die Musiker erfahren. Klaus Arriens sieht dieses Für-Wahr-Halten sogar als Grundvoraussetzung für einen Dokumentarfilm (wenn man der Meinung ist, dass Dokumentarfilme einen Wahrheitsgehalt haben müssen).⁴⁹

Die beiden Dokumentarfilmer Clisby und Heffernan nehmen ganz klar die Rolle der *Promoter* ein und die dahinter stehende Firma als Auftraggeberin, lässt mich die Unbefangenheit des Regisseurs anzweifeln. Vor allem aus diesem Grund ist *Songs in the Key of Life* auch als Werbefilm zu bezeichnen, zum einen wegen des moralisierenden *expository styles*, also den durchweg positiven Interviews und der wenig beobachtenden Haltung der Kamera, zum anderen wegen der Produzenten, die hinter dieser Dokumentation stehen.

Doch die von Plantinga und Nichols gefundenen Kategorien, also die *modes* und *voices*, sagen nichts über den Wahrheitsgehalt eines Dokumentarfilms an sich aus. Ein Film im *expository mode* muss nicht weniger Realitätsbezüge haben als einer im *observational mode*, aber die Wirkung auf die Zuschauenden verändert sich. Die Interviews in *Songs in the Key of Life* zum Beispiel sind Interviews, die tatsächlich so stattgefunden haben, die Aussagen, die die Interviewten treffen, sind Aussagen, die sie im Moment des Interviews tatsächlich trafen. Es kommt nur darauf an, wie ich diese Aussagen auffasse. Mir selbst ist bewusst, dass *Songs in the Key of Life* von Motown Records produziert wurde und deswegen gehe ich davon aus, dass nur die positiven Aspekte der Albumproduktion gezeigt werden. Wenn

tary Filmbook. Hg. v. Brian Winston. Palgrave: British Film Institute, S. 32.

⁴⁸ Morin, Edgar (1980). *Cinema du Réel*. Rede des 2. Internationalen festival du film ethnographique, Centre Georges Pompidou, Paris, www.elanfilms.com/?page_id=82, zuletzt geprüft am 16.09.2015.

⁴⁹ Arriens, *Wahrheit und Wirklichkeit im Film*, S. 84.

ich das weiß, dann finde ich die Dokumentation weniger interessant, aber es ist noch kein Grund, ihr den Dokumentarcharakter abzusprechen.

Carl Plantinga vertritt die Meinung, dass Filmrezipierende Dokumentarfilme als Beweis nehmen können, wenn sie zum einen den Filmemacher*innen trauen, den Gebrauch der Bilder im Kontext verstehen und die Art der Beweiskraft abwägen können.⁵⁰ Dabei ist aber wichtig zu beachten, ob der*die Filmrezipient*in schon vorher einer Meinung mit den Filmschaffenden war, oder erst überzeugt werden musste. In Dokumentarfilmen wird nicht die Wirklichkeit gezeigt, es werden Behauptungen über die Wirklichkeit aufgestellt, und es kommt lediglich darauf an, ob ihnen Glauben geschenkt wird oder nicht. Die meisten Menschen sehen Dokumentarfilme mit einem bestimmten Grad an Selbstinteresse. Bei einem politischen Thema beispielsweise will ich als Zuschauer*in meine Meinung bestärkt sehen. Oder ich schaue mir mit Absicht einen Film an, von dem ich erwarte, dass er nicht meine Meinung vertritt, um ihn während der Rezeption zu prüfen. Ich versuche Stellen zu finden, an denen Argumentationsketten nicht stichhaltig sind oder Quellen nicht sicher. Bei Musikdokumentarfilmen verhält es sich ähnlich, allerdings richten sie sich primär an Menschen oder werden primär von Menschen gesehen, die diese Musik und die Musiker*innen mögen. Die meisten Zuschauenden müssen nicht mehr von Stevie Wonders Genialität überzeugt werden, sie sind es schon. Die Dokumentation dient lediglich einer Bestätigung dessen, was sich der*die Zuschauer*in der Musikdokumentation schon gedacht hat.

Dokumentarfilme müssen sich stets drei kritischen Betrachtungen stellen: Der Manipulation der Wirklichkeit, der Subjektivität der Filmschaffenden und der Einflussnahme auf die Zuschauenden.

Bei *Hotter than July* folgt die Kameraarbeit eher dem *Fly on the Wall* Prinzip und der Regisseur interagiert wenig mit den *social actors*. Bei *Songs in the Key of Life* hingegen steht die Interaktion stark im Vordergrund, auch wenn der Regisseur und der Fragensteller der Interviewsituationen nicht miterzählt werden. In beiden Fällen wird die Wirklichkeit manipuliert, bei *Songs in the Key of Life* jedoch we-

⁵⁰ Vgl. Plantinga, *I'll believe it when I trust the source*, S. 15.

sentlich stärker. Bei *Hotter than July* ist es vor allem die Anwesenheit der Kamera, eine Manipulation der Wirklichkeit, die so gut wie gar nicht verhindert werden kann. Auch durch den Schnitt wird die Wirklichkeit in dieser Dokumentation manipuliert. Nun liegt es an dem*der Betrachter*in, welchen Teilen er*sie Glauben schenkt und welche Leerstellen er*sie mitdenkt. Einen (Dokumentar-)Film als Dokumentarfilm zu labeln, führt zu einer Erwartungshaltung, vor allem dann, wenn man Zuschauenden die Fähigkeit zur Reflexion abspricht. Aber auch nach einer intensiven Analyse der beiden Musikdokumentarfilme ist es unmöglich zu sagen, was nun die Wahrheit über die Entstehung des Albums *Songs in the Key of Life* ist, oder welche Charaktereigenschaften Stevie Wonder tatsächlich hat und welche ihm nur zugeschrieben oder überspitzt dargestellt werden.

Um die Manipulation der Zuschauenden zu vermeiden, gibt es verschiedene Ansätze. Einer ist der Michael Moores, der sehr stark den Dokumentarfilm in der *interactive/participatory mode* vertritt. Er verfolgt eine ironische, provokative und extrem subjektive Erzähltechnik. Dadurch wird die Meinung der Zuschauenden stark gelenkt, aber es wird gleichzeitig offen gelegt, dass dies passiert und dass dies von einem Individuum ausgeht. Einen anderen Ansatz verfolgt die *reflexive* Musikdokumentation, indem die regieführenden Personen ihre Arbeit offen legen und somit ihre Position und ihr Verhältnis zum Gezeigten klar machen.

Eine weitere Möglichkeit des Transparentmachens von Subjektivität in Dokumentarfilmen wäre das Mittel des autobiografischen Musikdokumentarfilms. Stellen wir uns eine Musikdokumentation vor, in der immer wieder offengelegt wird, dass sie eine Produktion von Stevie Wonder über Stevie Wonder ist.

Quellenverzeichnis

- Anna, *And if this keeps us, there won't be any*, <http://disabledfeminists.com/2009/11/05/and-if-this-keeps-up-there-wont-be-any/>, dort datiert 05.11.2009, zuletzt geprüft am 27.09.2015.
- Arriens, Klaus (1999). *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Baraka, Imamu Amiri (2009). *Digging. The Afro-American Soul of American Classical Music*. California: University of California Press Berkley and Los Angeles.
- Barnouw, Erik (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1989). *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 1642).
- Benjamin, Walter/Schweppenhäuser, Hermann/Tiedemann, Rolf (1991). *Gesammelte Schriften*. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 931).
- Bloch, Avital/Umansky, Lauri (2005). *Impossible to Hold: Women and Culture in the 1960's*. New York: New York University Press.
- Brill, Dunja (2009). «Queer Theory und kritische Subkulturforschung – ein überfälliger Brückenschlag». In: *Diskurs_Feld Queer: Interdependenzen, Normierungen und (Sub)kultur*. Hg. v. Dunja Brill, Jähnert. Bulletin Texte, Vol. 36. Berlin: ZtG.
- Carl Dix and Cornel West: *Ending Police Murder of Innocents*, <https://www.youtube.com/watch?v=kKSwwzKZbVo>, veröffentlicht am 06.04.2015, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Cat Stevens. *Morning has Broken*. Auf: *Teaser and the Firecat*. Island Records / A&M Records, 1971.
- Chic. *Le Freak*. Auf: *C'est Chic*. Atlantic, 1978.
- Clisby, Ted. *Hotter than July*. British Broadcasting Corporation, 1981.
- Daft Punk. *Around the World*. Auf: *Homework*. Virgin, 1997.
- Daft Punk. *Get Lucky*. Auf: *Random Access Memories*. Columbia Records, 2013.
- Daft Punk. *Harder, Better, Faster, Stronger*. Auf: *Discovery*. Virgin, 2001.
- Daft Punk. *Lose Yourself to Dance*. Auf: *Random Access Memories*. Columbia Records, 2013.
- Daft Punk Pharrell Williams ft. Stevie Wonder 2014 Grammys High Quality, <https://www.youtube.com/watch?v=3FY4MRdQOdE>, zuletzt geprüft am 20.06.2015.
- Davis, Sharon (2006). *Stevie Wonder - Rhythms of Wonder*. London: Robson Books.
- Diederichsen, Diedrich (2008). «Drei Typen von Klangzeichen». In: *Sound studies. Traditionen - Methoden - Desiderate: eine Einführung*. Hg. v. Holger Schulze. Bielefeld: Transcript.
- Diederichsen, Diedrich (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dietze, Gabriele (2011). «Against Type-Casting. Migration – Formen emotionaler Beheimatung». In: *Intersektionalität und Kulturindustrie: Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*. Hg. v. Rainer Fretschner, Katharina Knüttel und Martin Seeliger. Bielefeld: Transcript 2011.
- Disability-Awareness-Forum, <http://www.mydiversability.com>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.

- Dyson, Michael Eric (1968). *Martin Luther King's Death and How It Changed America*. New York: Basic Civitas Books, 2008.
- Eshun, Kodwo (1999). *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: ID.
- Fisher, Mark (2015). *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*. Unter Mitarbeit von Thomas Atzert. neue Ausg. Berlin: edition TIAMAT.
- Fiske, John (1993). «Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley». In: *montage/av*, 2,1, 1993.
- Fox, Margalit. *Maxine Powell, Motown's Maven of Style, Dies at 98*, http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/music/maxine-powell-motowns-maven-of-style-dies-at-98.html?_r=0, zuletzt geprüft am 19.10.2015.
- Frears, Steven. *High Fidelity*. Kalifornien: Touchstone Pictures, 2000.
- Gaines, Kevin (2011). «Stevie Wonder's Songs in the Key of Life and the «Long Civil Rights Movement»». In: *The Japanese Journal of American Studies* 2011, No. 22.
- Ganz großes Kino*, <http://www.amazon.de/Talking-Book-Stevie-Wonder/dp/B00004S36A>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.
- Gates, Henry/West, Cornel (1996). *The Future of the Race*. New York: Vintage Books.
- George, Nelson (2002). *R&B. Die Geschichte der schwarzen Musik*. Freiburg: orange-press.
- Get Lucky. Daft Punk, Pharrell Williams & Stevie Wonder. The Grammy's 2014*, <https://vimeo.com/85201299>, zuletzt geprüft am 20.06.2015.
- Glee Behind The Scenes «Wonder-ful» 4x21*, <https://www.youtube.com/watch?v=AptLPLmOi3I>, zuletzt geprüft am 01.11.2015.
- GLEE – Superstition (Full Performance) (Official Music Video) HD*, <https://www.youtube.com/watch?v=9Ss6yJC6ueo>, zuletzt geprüft am 27.09.2015.
- Gordy, Berry (1994). *To Be Loved: The music, the magic, the memories of Motown*. London: Warner Books.
- Göpferich, Susanne (1995). *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie, Kontrastierung, Translation*. Tübingen: Narr (Forum für Fachsprachen-Forschung, 27).
- Groß, Torsten (2015). «Wir wollen uns hier gar nicht mit einer Selbstdarstellung aufhalten!». In: *Spex*. Hg. v. Alexander Lacher (N° 362). München: piranha media GmbH.
- Heffernan, David. *Songs in the Key of Life*. Daniel Television, 1996.
- Herbert Grönemeyer. *Zeit, dass sich was dreht*. Sony Music, 2006.
- Hovland, Roxanne/Wolburg, Joyce M./Haley, Eric E. (2007). *Readings in Advertising, Society, and Consumer Culture*. London: Routledge.
- Innovation? Fehl am Platz!*, <http://www.amazon.de/The-Woman-SOUNDTRACK-Stevie-Wonder/dp/B000025TK3>, zuletzt geprüft am 15.07.15.
- Ismail-Wendt, Johannes (2007). «Herbert Grönemeyers Platzverweise: Über Verortung und Aneignung von Musikkultur im WM-Deutschland». In: *re/visionen: Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Hg. v. Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar. Münster: Unrast.
- Johnson, E. Patrick (2001). ««Quare» Studies, or (Almost) Everything I Know About Queer Studies I Learned From My Grandmother». In: *Text And Performance Quarterly*, Vol. 21, No. 1. New York: Routledge.
- Juliane Werding. *Geister über Afrika*. Auf: *Sie weiß was sie will*. WEA, 1992.
- Justman, Paul. *The Funk Brothers. Standing in the Shadows of Motown*. Constantin Film, 2002.
- King Jr., Martin Luther. *Nobel Prize Acceptance Speech*, December 10, 1964.
- Kociemba, David (2010). ««This isn't something I can fake»: Reactions to Glee's representations of disability». In: *Transformative Works and Cultures*, No. 5, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/225/185>, zuletzt geprüft am 27.09.2015.
- Lavezzoli, Peter (2001). *The King of All, Sir Duke. Ellington and the Artistic Revolution*. New York: Continuum.
- Left of Black with Francesca Royster*, <https://www.youtube.com/watch?v=Z11tMpXq55A>, zuletzt geprüft am 27.09.2015.
- Little Stevie Wonder – Fingertips*, <https://www.youtube.com/watch?v=7GfeEUX3KFE>, zuletzt geprüft am 07.07.2015.
- Little Stevie Wonder. *I Call It Pretty Music, But ... The Old People Call It The Blues*. Tamla Motown, 1962 (7" Single).

- Marvin Gaye. *Can I Get a Witness*. Auf: *Greatest Hits*. Tamla Motown, 1964.
- Mike Douglas Show w/Sly Stone & Muhammad Ali 1974 (Part 4 of 4), https://www.youtube.com/watch?v=J6ESuUB7_zA, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Morin, Edgar (1980). *Cinema du Réel*. Rede des 2. Internationalen festival du film ethnographique, Centre Georges Pompidou, Paris, www.elanfilms.com/?page_id=82, zuletzt geprüft am 16.09.2015.
- Moten, Fred (2003). *In The Break. The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- neben «Innervisions» bestes Wonder-Album, <http://www.amazon.de/Talking-Book-Stevie-Wonder/dp/B00004S36A>, zuletzt geprüft am 15.07.15.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Parliament. *Chocolate City*. Auf: *Chocolate City*. Casablanca, 1975.
- Parzer, Michael (2011). *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Frankfurt/M: Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Perone, James E. (2006). *The Sound of Stevie Wonder. His Words and Music*. Westport: Praeger Publishers.
- Petras, Ole (2011). *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. 1. Aufl. Bielefeld: Transcript (Studien zur Populärmusik).
- Phil Collins. *Tarzan*. Disney / Warner, 2002.
- Plantinga, Carl R. (2013). «I'll believe it when I trust the source». In: *The documentary Filmbook*. Hg. v. Brian Winston. Palgrave: British Film Institute.
- Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prince. *Musicology*. Auf: *Musicology*. Columbia, 2004.
- Reents, Edo. *Der Sonnenschein unseres Lebens*, <http://www.faz.net/stevie-wonder-wird-60-der-sonnenschein-unseres-lebens-1981583.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2015.
- Reynolds, Simon (2012). *Retromania. Wenn der Popkultur die Vergangenheit ausgeht*. Mainz: Ventil Verlag.
- Rowden, Terry (2009). *The Songs of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Royster, Francesca T. (2012). *Sounding Like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Schnabel, Tom. *RIP Maxine Powell: Miss Manners of Motown Records*, <http://blogs.kcrw.com/rhythmplenet/rip-maxine-powell-miss-manners-of-motown-records/>, zuletzt geprüft am 25.06.2015.
- Schwaches Wonder-Album, nicht vergleichbar mit seinen 70ern*, <http://www.amazon.de/The-Woman-SOUNDTRACK-Stevie-Wonder/dp/B000025TK3>, zuletzt geprüft am 15.07.15.
- Scott-Heron, Gil (2012). *The last Holiday. A Memoir*. New York: Grove Press.
- Shakira. *Waka Waka*. Auf: *Listen UP! The Official 2010 FIFA World Cup Album*. Epic, 2010.
- Show Summary: The Mike Douglas Show*, <http://www.tv.com/shows/the-mike-douglas-show/>, zuletzt geprüft am 30.07.2015.
- «Sly and the Family Stone Biography». In: *Rock&Roll Hall Of Fame*, www.rockhall.com/inductees/sly-and-the-family-stone/bio/, zuletzt geprüft am 03.08.2015.
- Sly & The Family Stone. *There's a Riot Goin' on*. The Record Plant, 1971.
- Spyri, Johanna (2015). «Heidis Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben». In: *Das Buch als Magazin*. Hg. v. Peter Wagner (N° 1/2015). München: Malus Verlag.
- Stevie Wonder - All in love is fair (Live Gala Du Midem 1974 in HD)*, <https://www.youtube.com/watch?v=TQc247rrK18>, zuletzt geprüft am 04.08.2015.
- Stevie Wonder. *Another Star*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *A Place in the Sun*. Auf: *Down to Earth*. Tamla Motown, 1966.
- Stevie Wonder Biography*, <http://www.biography.com/people/stevie-wonder-9536078>, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Stevie Wonder. *Contusion*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *Conversation Peace*. Motown, 1995.
- Stevie Wonder. *Down to Earth*. Tamla Motown, 1966.
- Stevie Wonder. *For Once in My Life*. Auf: *For Once in My Life*. Tamla Motown, 1968.
- Stevie Wonder. *Going Back to Saturn*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.

- Stevie Wonder. *Happy Birthday*. Auf: *Hotter Than July*. Tamla Motown, 1980.
- Stevie Wonder. *Higher Ground*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.
- Stevie Wonder. *Hotter Than July*. Tamla Motown, 1980.
- Stevie Wonder. *I Just Called to Say I Love You*. Auf: *Woman in Red*. Motown, 1984.
- Stevie Wonder Interview 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=XFyHWep5nek>, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Stevie Wonder. *Isn't She Lovely*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *It's Wrong*. Auf: *In Square Circle*. Tamla Motown, 1985.
- Stevie Wonder. *Kiss Me Baby*. Tamla Motown, 1965.
- Stevie Wonder. *Living for the City*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.
- «Stevie Wonder lobbies UN over audiobooks for the visually impaired». In: *The Guardian*, 21. September 2010, <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/21/stevie-wonder-lobbies-un-audiobooks>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.
- Stevie Wonder. *Love's in Need of Love Today*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Tamla Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *Master Blaster*. Auf: *Hotter Than July*. Tamla Motown, 1980.
- Stevie Wonder. *Maybe Your Baby*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.
- Stevie Wonder. *Music of My Mind*. Tamla Motown, 1972.
- Stevie Wonder, *Sesame Street*. 72, https://www.youtube.com/watch?v=NN_CIn7Z8rk, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- stevie wonder singing papa was a rolling stone, https://www.youtube.com/watch?v=ImH_HdCqGIY, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Stevie Wonder. *Sir Duke*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *Superstition*. Auf: *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.
- Stevie Wonder. *Talking Book*. Tamla Motown, 1972.
- Stevie Wonder. *The Woman in Red*. Motown, 1984.
- Stevie Wonder. *Tribute to Uncle Ray*. Tamla Motown, 1962.
- Stevie Wonder. *Uptight (Everything's Alright)*. Auf: *Up-Tight*. Tamla Motown, 1966.
- Stevie Wonder «Uptight»/«Place In the Sun» from Mike Douglas, https://www.youtube.com/watch?v=_4Ry87pz-tg, Minute 03:23, zuletzt geprüft am 21.07.2015.
- Stevie Wonder. *Up-Tight*. Tamla Motown, 1966.
- Stevie Wonder. *Village Ghetto Land*. Auf: *Songs in the Key of Life*. Motown, 1976.
- Stevie Wonder. *Visions*. Auf: *Innervisions*. Tamla Motown, 1973.
- SUPERSTITION / STEVIE WONDER*, <https://www.youtube.com/watch?v=AjsVWSHw5fQ>, zuletzt geprüft am 04.08.2015.
- The Beatles. *Hey Jude*. Auf: *Hey Jude*. Apple Records, 1970.
- The Police. *So Lonely*. Auf: *Outlandos d'Amour*. A&M Records, 1978.
- The Police. *Roxanne*. Auf: *Outlandos d'Amour*. A&M Records, 1978.
- Top 5 Problems with Glee: Race, Gender and Sexuality in the Season 2 Premiere*, <http://feministfrequency.com/2010/09/23/top-5-problems-with-glee-season-two-premiere/>, dort datiert 23.09.2010, zuletzt geprüft am 27.09.2015.
- Toto. *Africa*. Auf: *Toto IV*. Columbia, 1982.
- von Appen, Ralf (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: Transcript.
- von Appen, Ralf. *Echtheit im Pop*, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-11/interview-appen-pop-authentizitaet>, zuletzt geprüft am 15.07.15.
- Walter, Klaus. *Was ist Musik. «Über Pop-Musik»*. ByteFM, 09.03.2014, 19 Uhr, <https://byte.fm/sendungen/was-ist-musik/2014-03-09/uber-pop-musik/?page=9>, zuletzt geprüft am 28.06.2015.
- Wappler, Margaret. *Book review: «Distrust That Particular Flavor» by William Gibson*. Los Angeles Times, <http://articles.latimes.com/2012/feb/12/entertainment/la-ca-william-gibson-20120212>, zuletzt geprüft am 28.06.2015.
- Weinstein, Henry. *Wonder Wins Suit Over Song*, http://articles.latimes.com/1990-02-23/local/me-1204_1_infringement-suit, zuletzt geprüft am 15.07.15.
- We, too, sing «America»*, <http://www.autodidactproject.org/quote/elling01.html>, zuletzt geprüft am 11.09.2015.
- «When Bob Marley Met Stevie Wonder». In: *Throwback Thursdays*, www.largeup.com/2015/01/22/throwback-thursdays-when-bob-marley-met-stevie-wonder/, zuletzt geprüft am 03.08.2015.
- Who sampled Stevie Wonder*, <http://www.whosampled.com/Stevie-Wonder/>, zuletzt geprüft am 19.10.2015.
- Williams, Richard. *Maxine Powell obituary*, <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/22/maxine-powell>, zuletzt geprüft am 10.07.2015.