

Trucker, Line Dance und Wildwest-Klischees.

Eventisierung und Weiterverarbeitung von Countrymusik in Deutschland. Explorative Beobachtungen.¹

NILS KIRSCHLAGER, STEFANIE JÄGER, CHRISTOPH JACKE

„Goodbye California, goodbye Idaho,
wir machen uns're eig'ne deutsche Country-
Musik-Show.
Cowboys in Ost und West vereint euch brü-
derlich, so wie Truck Stop, Tom Astor und
ich.“ (GUNTER GABRIEL 1995)

EINLEITUNG

Country scheint einer der nahezu prototypischen Stile populärer Musik zu sein: kommerziell erfolgreich, in den Medien präsent, musikindustriell hergestellt und vertrieben sowie mit Vergnügen rezipiert und weiterverarbeitet von nicht gerade wenigen Menschen (vgl. Jacke 2013a). Der in der wissenschaftlichen Literatur häufig heterogen verwendete Begriff *Country* soll im Kontext dieses Beitrags als Sammelbegriff für jene Musik verwendet werden, die ihren Ursprung im *Hillbilly* und der *Mountain Music* in den USA hatte (vgl. Malone 1987: S. 1-29). Ebenso soll dadurch der Stil *Western* abgedeckt werden, welcher oftmals in einem Zuge mit *Country* genannt wird. *Western* bezeichnet nach Malone (vgl. ebd.: S. 137-175) eine der Countrymusik untergeordnete Stilrichtung, welche sich in erster Linie durch

1 Teile dieses Texts basieren auf einem anderen englischsprachigen Beitrag (vgl. Jäger/ Kirschlager 2017).

ihre Wildwest-Thematik abgrenzt und in den 1930er Jahren durch den Western-Film und die Singing Cowboys an Popularität gewann.

Die deutsche Countrymusik-Szene² setzt sich aus Gruppierungen von Enthusiast_innen mit profundem Interesse an vornehmlich US-Amerikanischen Kulturausprägungen wie Countrymusik, Country- und Westerntanz (wie z.B. Line Dance) und historischem Re-Enactment zusammen. Trotz des kommerziellen Erfolges einiger deutscher Countrymusiker_innen, einem hohen Interesse in Deutschland an Country- und Westerntanz und entsprechenden Themen-Events wie Messen, Festivals, Partys etc. fehlen bisher wissenschaftliche Untersuchungen zum Themenkomplex der deutschen Countrymusik-Szene.³ Eine umfassende qualitative Studie zur Countrymusik-Kultur und kultureller Identität von Ann-Kristin Iwersen (2012) bezieht sich nur auf die Country-Szene der USA. Auch Viktoria Meyer-Hoffmann (2008) beschäftigt sich in ihrer Publikation mit der US-amerikanischen Countrymusik-Kultur und den Wertvorstellungen innerhalb dieser.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, gesammelte Informationen vorzustellen und systematisierend auszuwerten, um einen ersten Überblick über die deutsche Countrymusik-Szene zu vermitteln. Wir bereichern dabei die bisher relativ spärliche Datenlage mit Erkenntnissen aus unserer eigenen aktiv teilnehmenden Beobachtung aus der Sicht partizipierender Musiker_innen auf derartigen Veranstaltungen.

Wir beschäftigen uns in unserem ersten Überblick mit drei Themenschwerpunkten: nach einer kurzen popmusiktheoretischen Rahmung erfolgt eine Vorstellung zweier erfolgreicher deutscher Countrymusik-Künstler (Tom Astor und Gunter Gabriel) und einer erfolgreichen deutschen Country-Band (Truck Stop) mit einer anschließenden Kurzanalyse einer ihrer jeweils bekanntesten Songs. Darüber hinaus wird die Country-Band zweier der Autor_innen dieses Beitrags (Jäger und Kirschlager) vorgestellt und erläutert, welche Erfahrungen und Beobachtungen von ihnen als teilnehmende Handelnde der deutschen Countrymusik-Szene gewonnen werden konnten.

Anschließend gehen wir auf den Einfluss der Line Dance-Kultur auf die deutsche Countrymusik-Szene ein, um abschließend die wichtigsten Aspekte

2 Im hier verwendeten Szenebegriff nach Ronald Hitzler und Arne Niederbacher (2010) sehen wir die deutsche Countrymusik-Szene als ein Netzwerk von Gruppierungen und nennen daher im weiteren Verlauf dieses Texts ausschließlich eben diese Singularform. Vgl. dazu Kapitel 2 dieses Beitrags.

3 Vgl. zu genaueren Zahlen und Belegen Kapitel 3 bis 5 dieses Beitrags.

nationaler Countrymusik- und Western-Events aufzuzeigen, die für die gesamte deutsche Countrymusik-Szene eine performative und kommunikative Plattform darstellen. Wir möchten so die vielfältigen Aneignungsformen einer US-amerikanischen Kultur in Deutschland umfassend beleuchten, sowohl seitens der (etablierten) Musikproduzierenden (Musiker, Produzenten), Distribuenten (Veranstalter, Journalisten, Werbende), Rezipienten (Fans, Publika), als auch der mal mehr professionellen, mal eher amateurhaften Weiterverarbeitenden (Covermusiker_innen, Tänzer_innen).

THEORETISCHE RAHMUNG: MUSIKSZENEN, POPMUSIKALISCHER KOMMUNIKATIONSPROZESS UND HANDLUNGSRÖLLEN

Die Soziologen Ronald Hitzler und Arne Niederbacher (2010: S. 9-26) beschreiben den Begriff *Szene* anhand eines zwölf Punkte umfassenden Kriterienkatalogs als theoretische Rahmung für ihre empirischen Untersuchungen von 20 verschiedenen Szenen, um insbesondere die Organisationsstrukturen und sozialen Funktionen dieser Gesellschaftsformen zu berücksichtigen.⁴ Anhand dieser Kriterien erfassen Hitzler und Niederbacher Szenen als post-traditionale Gesellschaftsformen im Kontext gesellschaftlicher Modernisierung und stellen sie klassischen Gesellschaftsformen, wie z.B. Familie und Kirchengemeinde, gegenüber:

- Szenen sind Gesinnungsgemeinschaften
- Szenen sind thematisch fokussierte soziale Netzwerke
- Szenen sind kommunikative und interaktive Teilzeit-Gesellungsformen
- Szenen dienen der sozialen Verortung
- Szenen haben ihre je eigene Kultur
- Szenen sind labile Gebilde
- Szenen haben typische Treffpunkte
- Szenen sind Netzwerke von Gruppen
- Szenen sind vororganisierte Erfahrungsräume

4 Der Soziologe und Autor Frank Lauenburg bezieht sich in seiner Studie zu Authentizitätskonflikten in Jugendszenen ebenfalls auf den Kriterienkatalog von Hitzler/ Niederbacher (vgl. Lauenburg 2008: S. 12-14).

- Szenen strukturieren sich um Organisationseliten⁵
- Szenen sind dynamisch
- Szenen liegen quer zu bisherigen Gesellungsformen und großen gesellschaftlichen Institutionen (vgl. Hitzler und Niederbacher 2010: S.16-26).

Neben Szenen mit dem thematischem Schwerpunkt Musik (z.B. Hip-Hop und Techno) wurden von Hitzler und Niederbacher Sport-Szenen (z.B. Sportkletterer und Skater) und politische Vergemeinschaftungen (z.B. Antifa) untersucht. Die deutsche Countrymusik-Szene ist hingegen bisher wissenschaftlich so gut wie gar nicht berücksichtigt worden. Nach unseren bisherigen, im vorliegenden Beitrag geschilderten Vorstudien lassen sich die erwähnten Kriterien offenbar für eine systematisierende und umfassende Beobachtung dieser deutschen Countrymusik-Szene und ihrer Charakteristika anwenden.⁶

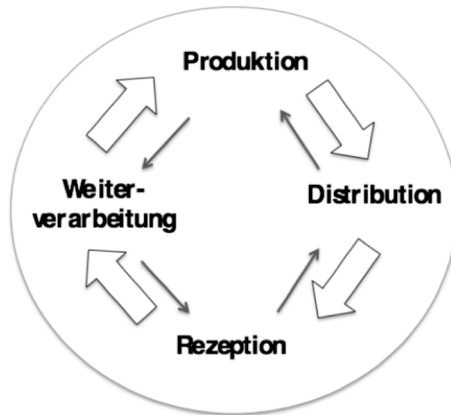


Abb.1 Der popmusikalische Kommunikationsprozess nach Jacke (2013a).

-
- 5 Als Organisationselite wird nach Hitzler/ Niederbacher (2010: 22-24) ein Personenkreis bezeichnet, deren Mitglieder maßgeblich an der Organisation und Gestaltung ihrer jeweiligen Kulturszene beteiligt sind und zur Vernetzung sowohl innerhalb ihrer eigenen als auch zu anderen Kulturszenen beitragen.
- 6 Hitzler/ Niederbacher (2010) bezeichnen die von ihnen untersuchten Szenen als *juvenile Vergemeinschaftungen* oder als *Jugendszenen*. Nicht nur für die hier betrachtete deutsche Countrymusik-Szene, sondern auch darüber hinaus ließe sich freilich diskutieren, ob alle diese Szenen nicht mittlerweile auch von älteren, Erwachsenen Mitgliedern geprägt oder sogar bestimmt werden.

Der Bereich der deutschen Countrymusik-Szene kann mit Jacke (2013a) zusätzlich und als Rahmen für eine empirische Operationalisierung analytisch eingeteilt werden in Produktion, Distribution, Rezeption und Weiterverarbeitung von Countrymusik. Auf allen diesen Ebenen des popmusikalischen Kommunikationsprozesses (vgl. Abb. 1) finden unterschiedliche Aneignungen von Countrymusik, ihren Texten, Klängen, Bildern, Performances und Kontexten statt. Den Beobachtungen dieser Prozesse und der Handlungen in ihnen widmen wir uns im Folgenden genauer, um Zusammenhänge zwischen den erkennbaren Handlungsrollen auf und zwischen den Ebenen (vgl. Jacke 2013a) in der deutschen Countrymusik-Szene festzustellen und einen ersten systematischen Überblick über dieses komplexe Feld zu erhalten, von dem ausgehend dann genauer in die einzelnen Bereiche gegangen werden soll. Besonders aufschlussreich sind dabei Vermengungen der Handlungsrollen, wenn etwa etablierte deutsche Country-Stars selbst als Fan US-amerikanische Original-Songs weiterverarbeiten, deutsche Tanzgruppen eigene Choreographien zu Songs entwickeln oder deren Fans eigene Clubs gründen. Wie so oft in populären Musikszene können sich neue Szenen aus besonders aktiven Rezipienten und Weiterverarbeitenden generieren:

[...] Fans gehen nicht nur im Konsum auf, sie kommunizieren mit anderen Fans und bilden so Fangemeinden, sie organisieren Treffen, sie produzieren eigene Medien – Fan-Sein heißt, sich selbst an der Populärkultur zu beteiligen, ist eine partizipatorische kulturelle Praxis. (Mikos 2010: 109)

In den vergangenen 20 Jahren haben vor allem zahlreiche Überlegungen der Cultural Studies zu Fans von Popkultur und Popmusik großen Einfluss auf die Rezeptions- und Szeneanalysen von Popmusik gehabt (vgl. Fiske 1992, Grossberg 1992, Jenkins 1992, 2006).⁷ Nicht jeder Fan ist allerdings ein solch produktiver oder sogar subversiver Bricoleur, wie es vor allem viele der Fan-Studien der (Media) Cultural Studies vermuten lassen. John Storey

7 Henry Jenkins (1992) etwa hat in seiner ethnographischen Studie zehn kreative Arten der Weiterverarbeitung von Medienangeboten seitens verschiedener Fan-Gruppen gefunden: Rekontextualisierung, Zeitausdehnung, Charakter-Refokussierung, moralische Verdrehung, Genre-Wechsel, Crossover, Charakter-Verortung, Personalisierung, Emotionalisierung, Erotisierung. Vgl. aktuell zu Fans auch Hills 2014, Winter 2010 und speziell zu Fans und Medienwandel im Zuge von Computer- und Internettechnologien Annastasiadis 2012, Butler 2015.

(2003) weist ausdrücklich darauf hin, dass nicht jeder Rezipient souverän weiterverarbeitend mit Musik- und Medienangeboten umgeht:

Consumption, therefore, is always an encounter between the materiality of a cultural commodity and the cultural formation of a consumer, which takes place in a particular context. Whether the outcome is manipulation or resistance, or a complicated mixture of the two, is a question which cannot be answered in advance of the actual encounter. (Storey 2003: 112)

In der Person des Fans treffen also Produzent, Rezipient und Konsument zusammen. Fans sind (quantitativ sowie qualitativ) Extrem-Rezipienten und -Konsumenten auf dem Bereich der Popmusikultur, sie tragen bei zur Bewertung der Musik (gut/schlecht) sowie zunächst überhaupt einmal zu ihrem Konsum (viel/wenig), bilden dadurch ein Setting von Handlungsrollen zwischen Rezipient (Wahrnehmung), Konsument (Verbrauch) und Produzent (Weiterverarbeitung) aus und sind deshalb besonders beobachtungswürdig. Fans gibt es auf allen Feldern der Musik- und Medienrezeption, besonders häufig, vielfältig und extrem sind sie im Bereich der Popmusik als Nukleus der Popkultur (vgl. Jacke 2013a) zu beobachten. Popmusik wird somit zum Übungsfeld für alle Arten der Kommunikation (vgl. Frith 2003, 2007) und somit des sozialen Handelns:

So entsteht aus der Differenz von Individuation und Proliferation eine fiktive Welt: eine Parallelzeit der Unterhaltung, in der zwar Lebenszeit verbraucht wird, die jedoch durch ihre Geschlossenheit keine Anschlüsse an den Alltag erfordert [...]. Es entsteht eine Parallelwelt des Spiels mit Individualität – mit einer Individualität, die durch ihre Verbreitung und durch die vielfachen Koppelungsmöglichkeiten an andere soziale wie auch an psychische Systeme immer unverbindlich getestet werden kann. Wenn man nach einem Sonderproblem der Gesellschaft sucht, dass das Funktionssystem Pop lösen hilft [...], müsste man hier suchen: In den Möglichkeiten der spielerischen Erprobung von Identität. (Helms 2008: 89)

Allerdings wird es auch in dieser Welt durchaus ernst. Das Spiel ist durch die Institutionalisierung, Professionalisierung, Kommerzialisierung und Medialisierung von Pop längst absolut folgenreich geworden, wie manch ein unerfahrener Hobby-Musiker, der plötzlich ins Rampenlicht tritt oder manch

ein Casting-Show-Teilnehmer als Medienfigur schon leidlich erfahren hat.⁸ Demgegenüber sind andere ganz bewusst von Rezipienten zu Fans, also Extrem-Rezipienten und zu Weiterverarbeitenden und also selbst zu Produzenten geworden, wie oben schon erwähnt mal amateurhaft, mal hoch professionell. Werfen wir erste Blicke auf die diese Ebenen und die auf ihnen zu beobachtenden Handlungsrollen, die sich in der Countrymusik-Szene in Deutschland finden:

DIE MUSIKER

Wir beginnen mit der Betrachtung der deutschen Countrymusik-Szene aus der Perspektive des Musikers oder der Musikerin. Dazu stellen wir zunächst drei erfolgreiche deutsche Countrymusik-Acts vor, darunter zwei Solokünstler und eine Band. Von jedem dieser drei Acts wurde je ein Song zur Analyse ausgewählt. Diese Songs werden hierbei auf musikalischer und lyrischer Ebene untersucht, um vermeintlich deutsche oder zumindest auffallende Merkmale in Kompositionen nationaler Countrymusik herauszuarbeiten. Bei den ausgewählten Songs handelt es sich ausschließlich um erfolgreiche Eigenkompositionen der jeweiligen Künstler_innen in deutscher Sprache. Darüber hinaus werden die Stücke über ein Major-Label vertrieben und über Funk und Fernsehen vermarktet. Aufgrund dieser Faktoren haben wir die Songs für eine musikalische Betrachtung der deutschen Countrymusik-Szene ausgewählt.

Daran anschließend stellen wir das eigene Bandprojekt Jolanda Hunter & The Freedom Fries vor, welches uns zentrale Kontakte mit Schlüsselfiguren der deutschen Countrymusik-Szene sowie die Teilnahme an den maßgeblichen deutschen Country-Events und somit wertvolle Einblicke in die Szene ermöglicht hat.

Truck Stop⁹

Die sechsköpfige Band Truck Stop wurde 1973 in Harburg gegründet. Die Gründungsmitglieder waren Burkhard Reichling (Gesang, Geige, Gitarre,

8 Vgl. zu Figuren und Stars der Popmusikultur und ihrer Analyse Jacke 2010, 2013b, 2015.

9 Alle Biographischen Angaben sind der Bandhomepage entnommen (Krömker 2015).

Mandoline), Günter Berndt (Gesang, Bass), Wolfgang Ibing (Gesang, Schlagzeug), Rainer Bach (Gesang, Pedal-Steel-Gitarre), Erich Doll (Lead Gitarre, Banjo) und Eckhard Hofmann (Querflöte, Saxophon). Die Besetzung blieb über die Jahre weitgehend bestehen, ebenso die Instrumentierung. Lediglich das Saxophon wurde ab 1976 durch Akkordeon und Geige ersetzt, da sich die Band in den späten 1970er Jahren für einen Genrewechsel vom englischsprachigen Rock'n'Roll und Blues zur Countrymusik mit deutschen Texten entschied. Truck Stop erlangte in den 70er und 80er Jahren nationale Bekanntheit durch regelmäßige Auftritte in der *ZDF Hitparade*. Nach dem Tod von Reichling († 2012) und Berndt († 2014) und einigen Neubesetzungen bei gleichbleibender Instrumentierung ist Wolfgang Ibing das letzte verbleibende Gründungsmitglied bei der bis heute aktiven Band Truck Stop.

Truck Stop's erster Hit, „Ich möcht' so gern Dave Dudley hör'n“ wurde auf dem 1977er Album *Zu Hause* auf dem von *Metronom* vertriebenen Label *Nature* veröffentlicht und erreichte als Single-Auskopplung 1978 Platz vier der deutschen Charts. Die Komposition stammt von Rainer Bach, der Text von Holger Grabowski, der Roadie der Band gewesen sein soll.¹⁰ Der Song handelt von dem Fernfahrer Gunter G., der sich nach guter Countrymusik sehnt, um gegen die Langeweile und Müdigkeit während der langen Fahrten anzukämpfen. Gunter hat bereits das Sendegebiet des *American Forces Network (AFN)* verlassen. Der Radiosender für in Deutschland stationierte amerikanische Truppen war in den 70er Jahren eine der wenigen Quellen für Countrymusik aus den USA und kann seit Ende des zweiten Weltkrieges in weiten Teilen des Landes über die Mittelwelle empfangen werden. Neben Dave Dudley werden Hank Snow und Charley Pride zu Gunters Musikpräferenzen gezählt, alles amerikanische Künstler, die ihre Texte oft dem Beruf des Fernfahrers widmen.¹¹

Das Metrum des Songs ist ein 4/4 Takt bei einem Tempo von ca. 145bpm. Das Stück beginnt mit einem instrumentalen acht-taktigen Intro, das durch Geige und Pedal-Steel-Gitarre dominiert wird und harmonisch einer I, IV, V-Kadenz in A-Dur folgt. Eine Westerngitarre betont mit Akkorden den Offbeat und spielt eine Wechselbassfigur auf den Vierteln. Der Basslauf wird von einer E-Gitarre gedoppelt. Ein Klavier verleiht dem Arrangement durch eine harte Spielweise einen typischen Honky-Tonk

10 <https://www.discogs.com/de/artist/788115-Holger-Grabowsky> (Zugriff am 18.04.2017).

11 Z.B. Dave Dudleys (1963) „Six Days On The Road“ und „I've Been Everywhere“ von Hank Snow (1963).

Sound¹². Jeder Chorus wird mit einem Drum-Fill-In eingeleitet und bietet einen komplexeren Rhythmus, als in den Strophen mit vollem Snare-Volumen. Nach dem zweiten Chorus setzt ein Pedal-Steel-Gitarren Solo über die Strophenform ein. Abgesehen vom Arrangement und der verwendeten Instrumentierung, ist der weinerliche Sound der Pedal-Steel-Gitarre möglicherweise das, was in Deutschland am meisten mit einem Country-Sound in Verbindung gebracht wird. Die Pedal-Steel-Gitarre ist hierzulande ein eher exotisches Instrument, das äußerst selten in populärer Musik außerhalb des Country-Genres Verwendung findet. Selbst heute noch ist so ein Instrument in Deutschland nur schwer und bei wenigen Anbietern zu meist hohen Preisen zu erstehen. Spieler_innen der Pedal-Steel-Gitarre sind vielleicht deshalb in der hiesigen Countrymusik-Szene eher die Ausnahme, wie wir auf zahlreichen Country-Events beobachten konnten.

Tom Astor¹³

Tom Astor wurde 1943 als Wilhelm Bräutigam in Schmallenberg im Sauerland geboren. Er übernahm seinen Künstlernamen im Jahr 1970 im Zuge seines Plattenvertrags mit dem *Bellaphon*-Label aus Frankfurt am Main. *Bellaphon* hatte zu der Zeit auch Schlager- und Volksmusik im Katalog, wie z.B. Die Flippers. Auch Astor konzentrierte sich auf deutschsprachigen Schlager, bis er sich 1977, inspiriert von Country-Kompilationen, die er auf Vinyl besaß und der Musik von Johnny Cash, welche über *American Forces Network (AFN)* zu empfangen war, der sich Countrymusik mit deutschen Texten widmete. Die erste Anhängerschaft seines neuen Musikstils fand er in der Berufsgruppe der Fernfahrer, die ihn fortan für Trucker-Treffs und ähnliche Veranstaltungen buchten. Seine bekanntesten Stücke sind daher auch inhaltlich auf diese Zielgruppe zugeschnitten. Im Jahr 2000 trat Astor als erster deutscher Countrymusiker in der Grand Ole Opry in Nashville auf (vgl. Leibeling 2006: ohne Seite).

Das Lied „Flieg Junger Adler (Ein Lied Für (M)einen Sohn)“ des 1990er Albums *Junger Adler* ist sein bisher größter Erfolg. Das Stück ist seinem Sohn gewidmet, der, symbolisiert durch den jungen Adler, von seinem Vater wichtige Lebensweisheiten erfährt. Dabei verwendet Astor diverse Wild-

12 Perkussives, dicht arrangiertes Spiel auf einem oft leicht verstimmtm Upright-Piano.

13 Angaben zur Künstlerbiographie sind Leibeling (2006) entnommen.

west-Metaphoriken.¹⁴ Das Arrangement von Schlagzeug, Gitarre und Bass ist dem des untersuchten Truck Stop-Songs sehr ähnlich: eine einfache I, IV, V-Verbindung in A-Dur mit einer starken Betonung der Offbeats und einem Wechselbass zwischen Grundton und Unterquarte. Die Double-Stops einer clean gespielten E-Gitarre und das Tremolo-Picking einer Mandoline erweitern das Arrangement mit typisch countryesken Spieltechniken.¹⁵ Stilistisch untypische Elemente in der Komposition sind Dudelsack und Kinderchor, die dem Chorus einen hymnenartigen und emotionalen Charakter verleihen.

Gunter Gabriel¹⁶

Günter Caspelherr wurde 1942 in Bünde, Nordrhein-Westfalen geboren. Er begann seine musikalische Laufbahn als Songschreiber u.a. für *Hansa Records*, einem Label der *Hansa Musikproduktion GmbH*, dessen Künstler regelmäßig in der ZDF Hitparade auftraten, die auch Truck Stop bekannt machte. Für sein 1973 erschienenes Debütalbum *Gesucht* nahm Caspelherr den Künstlernamen Gunter Gabriel an und veröffentlichte seine ersten deutschsprachigen Country-Songs. Wie Truck Stop und Tom Astor wandte er sich mit seinen Songtexten an die Berufsgruppe der Fernfahrer. Seine musikalischen Einflüsse waren der Rock'n'Roll der 1950er Jahre und sein Idol Johnny Cash. In den 1970er Jahren konnte Gabriel seine größten Erfolge verbuchen. Zwischen 2008 und 2011 veröffentlichte er zwei Alben mit deutschen Versionen bekannter Johnny Cash Songs, *Gabriel singt Cash - das Tennessee Projekt* und *Gabriel singt Cash*.

„Hey boss – ich brauch mehr geld“, vom 1974er Album *Das ist meine art*, erschienen bei *Hansa Records*, ist sein bekanntester und erfolgreichster Song. Im Folgejahr erreichte das Stück Platz sechs der deutschen Singlecharts.¹⁷ Der Text ist aus der Perspektive eines Angestellten geschrieben, der gewissenhaft seine Arbeit erledigt und einen angemesseneren Lohn für seine Bemühungen verlangt.

14 Wie z.B. der „[...] junge [...], starke [...] Wolf, der den Ruf der Wildnis folgt.“

15 Double Stops sind in Intervallen von Terzen oder Sexten gespielte Melodielinien auf der Gitarre und Tremolo Picking bezeichnet den schnellen Anschlag einer Saite mit dem Plektrum.

16 Angaben zur Künstlerbiographie entnommen aus Rau (2008).

17 Die offiziellen deutschen Charts werden vom Bundesverband der Musikindustrie e.V. veröffentlicht. Quelle: <https://www.offiziellecharts.de/titel-details-14804> (Zugriff am 18.04.2017).

Die Strophe verläuft abermals über eine I, IV, V-Form in A-Dur mit einem ähnlichen Schlagrhythmus der Westerngitarre, wie bereits bei den vorangehenden Songs beschrieben. E-Gitarre und Bass sind ebenfalls im gleichen Stil arrangiert. Gabriel verzichtet auf ein Instrumentalsolo und scheint so den Fokus auf den Songtext zu legen.

Outlaw Country als musikalisches Vorbild

Ein Vergleich dieser drei Songs offenbart eine ähnliche Herangehensweise in Komposition, Arrangement und Sound. Die Lieder weisen zugleich viele Parallelen zu ihren musikalischen Vorbildern wie Johnny Cash, Waylon Jennings und Willie Nelson auf. Diese zuletzt genannten Musiker waren Protagonisten des Outlaw Country Movement während der 1970er Jahre in den USA (vgl. Malone 1987: 398-400). Der Outlaw Sound, welchen wir im Zuge der Analyse der ausgewählten Stücke nachweisen konnten, charakterisiert sich durch die Backbeat-Betonung des Schlagzeugs auf den Zählzeiten 2 und 4, der durchgehenden Offbeat-Betonung der Gitarre und einer Wechselbassfigur mit Grundton auf den Zählzeiten 1 und 3 und der Unterquarte auf 2 und 4. Auf der harmonischen Ebene finden in erster Line die Stufen I, IV und V der jeweils gewählten Tonart Verwendung. Der Sound dieser Bewegung dominiert nach wie vor aktuelle Kompositionen der drei vorgestellten deutschen Acts und ist bis heute der vorherrschende Sound in der deutschen Countrymusik-Szene. Die Bühnen-Outfits von Truck Stop und Tom Astor orientieren sich an denen ihrer texanischen Vorbilder, mit Cowboyhut, Boots und großen Gürtelschnallen. Für Gunter Gabriel war das Western-Outfit nie wichtiger Bestandteil der Bühnenperformance.

Schon die oberflächliche Untersuchung dieser Songs zeigt einen für deutsche Countrymusik charakteristischen Sound, sowohl in Bezug auf die Instrumentierung, als auch auf kompositorische Merkmale, die mit ihr einhergehen. Die Arrangements werden oft durch eng mit dem Genre verbundene Klänge, wie die der Pedal-Steel-Gitarre hervorgehoben. Manche deutschen Country-Musiker, wie etwa Tom Astor, bedienen sich aber auch weniger vorhersehbaren bzw. genreuntypischen Klangfarben, wie dem Dudelsack. In Astors „Flieg Junger Adler (Ein Lied Für (M)einen Sohn)“ findet daher eine kulturelle Aneignung auf mehreren Ebenen statt: Countrymusik ist in ihrem Ursprung bereits eine Form der Aneignung durch die Verbindung von Elementen afrikanischer und europäischer Musikkultur. Astor erweitert diese

Musik dann wiederum um die Aneignung von Klängen schottischer Volksmusik durch den Einsatz des Dudelsacks.¹⁸

Im popmusikalischen Kommunikationsprozess sind alle hier exemplarisch betrachteten Künstler zunächst Rezipienten eines bestehenden Produkts, welches daraufhin weiterverarbeitet bzw. interpretiert wird. Das macht sie wiederum ihrerseits zu Produzenten neuen Kulturguts. Die eigenen Beobachtungen in der Countrymusik-Szene Deutschlands zeigen, dass es sich beim Do-It-Yourself-Prinzip um eine übliche Praxis unter semiprofessionellen Musikerinnen und Musikern handelt, die zusätzlich zur Komposition und Produktion die Distribution einschließt. Seitens der hier betroffenen Handlungsrollen und Ebenen kann somit der Zirkel des Kommunikationsprozesses als geschlossen betrachtet werden.

Nach der Vorstellung dieser drei charakteristischen deutschen Countrymusik-Acts, soll nun die eigene Band der Autor_innen Jäger und Kirschlager kurz vorgestellt werden, da zwei der Autor_innen in den Jahren 2007 bis 2014 aktiv an der deutschen Country-Musik-Szene partizipiert haben und so aus teilnehmender Beobachtung, Gesprächen und Interviews relevante Erkenntnisse zur hier interessierenden Fragestellung ziehen konnten. Das Eingebundensein der Autor_innen und die daraus gewonnenen wesentlichen Erkenntnisse sollen in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden.

JOLANDA HUNTER & THE FREEDOM FRIES

Das Country-Projekt Jolanda Hunter & The Freedom Fries wurde im Herbst 2007 im Rahmen des *NOW-Projekts* unter der Leitung von Michael Ahlers von Studierenden des Studiengangs Populäre Musik und Medien an der Universität Paderborn gegründet.¹⁹ Hierbei erfolgte zunächst eine wissenschaftlich-theoretische und später auch die musikpraktische Auseinandersetzung mit dem Countrymusik-Stil. Besonders die Aspekte *Songwriting* und *Performance* standen in diesem Praxis-Seminar im Vordergrund.

Die Autor_innen Kirschlager (Gitarre) und Jäger (Gesang) komponierten für das Projekt mit vier weiteren Mitmusikern²⁰ eigene Songs, die bei einem

18 Vgl. Butler 2015 zu Involviert-Sein, Teilhabe und Aneignung in Popkultur.

19 Die Band Jolanda Hunter & The Freedom Fries wurde nach einem letzten Auftritt im Herbst 2014 eingestellt.

20 Johannes Bert (Gitarre), Markus Buße (Bass), Daniel Bonanati (Schlagzeug), Tristan Krause (Gesang).

ersten Auftritt in einem um den Paderborner Stadtring fahrenden Gelenkbus präsentiert wurden. Daraufhin entschied sich die Band, weitere Auftritte auf speziell für Country-Fans konzipierten Events in Deutschland zu buchen. Dazu gehörten etwa Engagements auf dem internationalen *Country Music Meeting* in Berlin, dem *High Noon Festival 2012* in Bielefeld und eine Auszeichnung als beste Band der *Pullman City Country Trophy 2010*²¹, was der Band schließlich Erwähnung in Berichterstattungen in Szenemagazinen und TV-Sendungen einbrachte. Hieraus konnten über mehrere Jahre zahlreiche Erfahrungen und Beobachtungen über die Besonderheiten der deutschen Countrymusik-Szene gewonnen werden. Insbesondere Begegnungen mit internationalen Country-Acts zeigten den Autor_innen, dass die deutsche Countrymusik-Szene im Vergleich zur internationalen deutliche Eigenheiten aufweist.

Neben der Sammlung von Beobachtungen und Erfahrungen führten wir in dieser Zeit auch zahlreiche Gespräche mit Personen aus der Organisationselite der deutschen Countrymusik-Szene, u.a. mit Sabine Christoph (TFDSabine)²² und Daniella Fischer²³, zwei Hauptfiguren der deutschen Line Dance-Szene sowie mit dem Inhaber des deutschen Country-Labels *AGR Television Records* und Betreiber der größten deutschen Country-Website (*countrymusicnews.de*), Andreas Graban.

Die Erfahrungen und Beobachtungen, die die Autoren Jäger und Kirschlager als involvierte, teilhabende und aneignende Handelnde der deutschen Countrymusik-Szene und darüber hinaus als Gesprächspartner mit Schlüsselfiguren der Szene gewinnen konnten, sollen in den nächsten Kapiteln zu Line Dance und Countrymusik- und Western-Events einfließen und von Datenmaterial gestützt werden, welches wir mittels Internetrecherche gesammelt und ausgewertet haben.

LINE DANCE

Abgesehen von der Musik sind insbesondere der Line Dance und die entsprechenden Vereine ein wichtiger Teil deutscher Countrymusik-Szene. Im Folgenden soll zunächst eine kurze Definition von Line Dance vorgenom-

21 Pullman City ist eine Westernstadt, bzw. ein Western-Themenpark in Hasselfelde in Sachsen-Anhalt.

22 vgl. <http://www.traumfaenger-berlin.de>. (Stand: 18.04.2017)

23 Herausgeberin des Living Line Dance Magazins.

men werden. Anschließend werden wir unsere eigenen Befunde bezüglich aktueller Zahlen, organisatorischer Strukturen und der geografischen Verteilung der Line Dance-Vereine in Deutschland vorstellen.

Line Dance ist ein Gruppentanz, der sich durch feste Choreografien mit sich wiederholenden Schrittfolgen auszeichnet. Eine Gruppe von Tänzer_innen formiert sich genderunabhängig zu einer oder mehrerer Reihen und bewegt sich dabei synchron. Die Tanzroutinen sind ein wichtiger Aspekt des Line Dance, da für bekannte Songs in der Regel eine spezifische Choreografie festgelegt ist. Dies hat zur Folge, dass das Repertoire der Line Dancer sich oftmals auf Songs beschränkt, die eine gewisse Popularität erreicht haben. Von Musiker_innen und Bands wird daher bei deutschen Country-Events häufig erwartet, dass sie ein entsprechendes Repertoire spielen. Der Line Dance lässt sich ebenfalls in den popmusikalischen Kommunikationsprozess einordnen, wenn man den Tanz als Produkt der Weiterverarbeitung der Rezeption von Musik und somit neues Kommunikationsangebot versteht.

Eine deutsche Line Dance-Fachzeitschrift heißt *Living Line Dance*. Wir haben die Herausgeberinnen kontaktiert und diese nach Informationen über die nationale Line Dance-Szene gefragt, insbesondere in Bezug auf aktuelle Zahlen. Dabei konnten wir in Erfahrung bringen, dass sich die deutschen Line Dancer in der Regel in Clubs organisieren. Diese treffen sich regelmäßig zum Einüben der Tänze oder um gemeinsam Countrymusik- und Western-Events zu besuchen. Hier macht sich eine Vorliebe vieler Deutscher für gut organisierte Vereinsstrukturen bemerkbar. Trotzdem sei es bisher nicht gelungen, alle deutschen Line Dance-Vereine unter einen Dachverband zusammen zu fassen. So gibt es zwar den sogenannten *Bundesverband für Country & Westerntanz Deutschland e.V. (BfCW)*, jedoch konnte dieser sich bisher nicht etablieren. Entsprechend existiert bisher auch kein vollständiges Register aller deutschen Line Dance-Vereine. Aus diesem Grund entschieden wir uns, diverse Online-Register deutscher Line Dance-Vereine auszuwerten, um zumindest annäherungsweise Informationen über die Anzahl und die geografische Verteilung in Deutschland zu gewinnen. Insgesamt konnten wir anhand der ausgewerteten Online-Register 432 Line Dance-Vereine in Deutschland finden. Die größte Anzahl dieser Vereine findet sich in Bayern (73), gefolgt von Niedersachsen (58), Hessen (45) und NRW (44). Um die Bedeutung dieser Zahlen Interpretieren zu können, setzten wir sie ins Verhältnis zu den jeweiligen Einwohnerzahlen pro Bundesland und berechneten einen Quotienten (Q) aus der Zahl der registrierten Line Dance-Vereine pro Millionen Einwohner pro Bundesland.

Bayern (Q=5,7) und NRW (Q=2,8) haben also trotz der hohen Anzahl an Line Dance-Vereinen eine relativ geringe Line Dance Vereinsdichte, während in Brandenburg (Q=15,5) und Mecklenburg-Vorpommern (Q=14) die meisten Line Dance-Vereine pro Einwohner gelistet sind. Country- und Western Tanz scheint also besonders im Osten von Deutschland beliebt zu sein. Darüber hinaus ist es jedoch sehr schwierig, genauere Angaben über die deutsche Line Dance-Kultur zu machen. Daher sollen hier erneut einige persönliche Erfahrungen und Beobachtungen als Mitglieder einer Country-Band ergänzt werden: Line Dance findet sowohl auf spezifischen Line Dance-Events, als auch auf Events statt, die sich an die gesamte Szene richten (im weiteren Verlauf als Countrymusik- und Western-Event bezeichnet). Trotzdem scheint die schiere Anzahl an Line Dancer auf diesen Veranstaltungen darauf hinzudeuten, dass Line Dancer eine der Hauptzielgruppen für die Organisatoren darstellen. Dies hat auch Auswirkungen auf andere Aspekte dieser Events. Wir erwähnten bereits zuvor, dass das Repertoire von Line Dancer oft auf bestimmte, eher bekanntere Songs beschränkt ist. Folglich erwarten und verlangen sie auch, dass genau dieses Repertoire bei den Veranstaltungen gespielt wird, um ihre festgelegten Choreografien tanzen zu können. Dies führt aus unserer Sicht oft dazu, dass Veranstalter_innen sich verstärkt dazu entscheiden, fast ausschließlich bekannte Musiktitel von DJs auflegen zu lassen. Auch Livebands passen sich den Wünschen der Line Dancer an. Wird eigenes Songmaterial gespielt, so kann man fast immer beobachten, dass zumindest einige Coversongs eingestreut werden, um den Line Dancern gerecht zu werden. Hieraus wiederum resultiert, dass Veranstalter_innen oft dazu tendieren, nur Bands zu buchen, die auch Cover-Songs abdecken können. Für unsere Band, die sich ausschließlich auf eigenes Songmaterial konzentriert, wurde dieser Umstand fast bei jedem Gig zu einem Problem, da die Line Dancer nicht zu unseren Songs tanzen konnten. Auch konnten wir beobachten, dass es den Tänzer_innen schwerfiel, eine Choreografie auf einen unbekannten Song zu übertragen. Demnach gerät man als Band mit eigenem Material beinahe zwangsläufig in einen Interessenskonflikt mit den Line Dancern.²⁴

24 Der Aspekt des Line Dance wird in der Dissertation von Nils Kirschlager vertieft behandelt.

COUNTRYMUSIK- UND WESTERN-EVENTS

Nachdem wir nun versucht haben, uns ein erstes Bild über Countrymusik und Line Dancer in Deutschland zu machen, möchten wir nun spezifischer auf die Events dieser Szene eingehen. Eine Auswertung diverser Country-Event-Kalender zeigt für das Jahr 2014 genau 48 Country-Events²⁵, die sich geografisch über 12 der 16 Bundesländer verteilen. Die meisten dieser Events finden in Sachsen (10), Thüringen (9) und NRW (8) statt. Im Verhältnis zur Einwohnerzahl ist ein höheres Angebot an Veranstaltungen in Thüringen, Brandenburg, Sachsen und Sachsen-Anhalt zu finden. Dieser Befund deckt sich also mit den errechneten Quotienten der Line Dance-Vereine. Auch hier zeigt sich: Besonders im Osten Deutschlands scheint ein großes Interesse an Country-Events zu bestehen.

Die Eigenheiten eines deutschen Country-Events konnten wir zum einen der Bewerbung dieser Events entnehmen und zum anderen durch unsere eigenen Erfahrungen ergänzen. Diese Veranstaltungen sind in der Regel eine Kombination diverser Attraktionen und verschiedener Teilnehmergruppen, die sich in vier Kategorien einteilen lassen: 1) Musik, 2) Country- und Westerntanz 3) Veranstalter und 4) diverse Gruppen von Liebhabern US-amerikanischer Kultur. Wir vermuten, dass es diverse Überschneidungen dieser Gruppen mit den Country-Fans im Allgemeinen gibt (vgl. Abb. 2, S.165).

Ein typisches Countrymusik- und Western-Event zeichnet sich durch Familiarität und Tradition aus. Dieses Traditionsbewusstsein wird oft zusätzlich durch die Eventbezeichnungen betont, z.B. *34. Rodeo Sebnitz* oder *30 Jahre Sommerfest Trappers Kaltenbroich*. Dabei beobachteten wir, dass die Besucher_innen dieser Events ein breites Altersspektrum aufwiesen und oft mit ihrer ganzen Familie anreisten. Außerdem fällt auf, dass die Besucher_innen großen Wert auf Kleidung, Mode und Kostüme legen, die verschiedene Generationen und soziale Zugehörigkeiten widerspiegeln. Im Zirkel des popmusikalischen Kommunikationsprozesses erfüllt das Countrymusik- und Western Event eine vorrangig distributive Funktion als Plattform der vorgestellten Akteur_innen und Gruppierungen. Inwiefern auch hier eine mögliche Weiterverarbeitung eines US-amerikanischen Festival-Konzepts stattfindet, kann aufgrund fehlender Erkenntnisse zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewertet werden.

25 Vgl. Internetquellen.

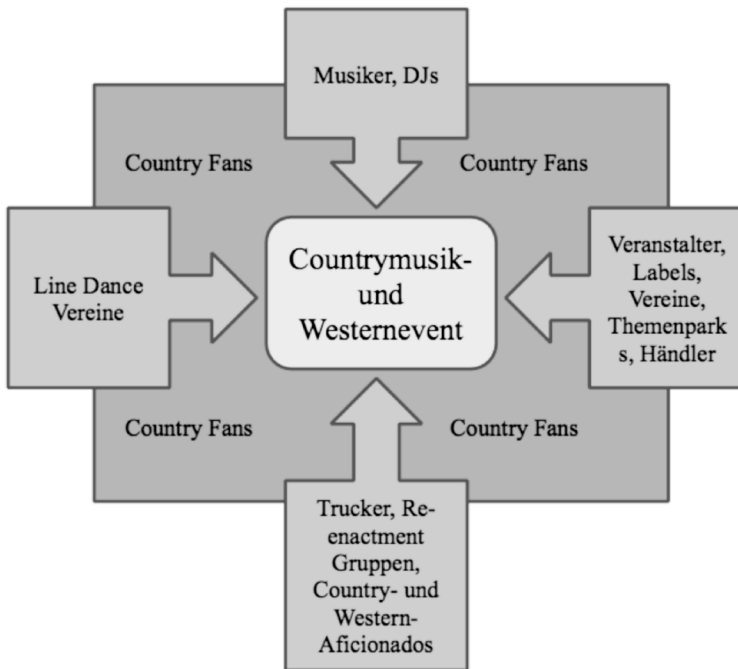


Abb. 2 Die Komponenten eines typischen Countrymusik- und Western-Events in Deutschland.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Wir haben einige erste Zahlen und Eindrücke zusammengetragen und daraus Anfangspunkte für weitere Forschungen innerhalb der deutschen Countrymusik-Szene und die verwandten Themengebiete Line Dance sowie Countrymusik- und Western-Events erhalten. Aus unseren explorativen Untersuchungen möchten wir nun folgende behutsame erste Schlussfolgerungen ziehen. Das Repertoire und der Sound etablierter deutscher Countrymusik-Künstler_innen zeigt einen hohen Grad an Konsistenz über die vergangenen 30 Jahre. Dies mag in einem Traditionsbewusstsein begründet liegen, dass sich auch in vielen Line Dance-Vereinen und Countrymusik- und Western-Events widerspiegelt. Auch der musikalische Konservatismus deutscher Countrymusik mag hierher rühren. Unsere Beobachtungen zeigten, dass Line Dancer eine wichtige Zielgruppe für Veranstalter der Events sind und daher

einen großen Einfluss auf das musikalische Repertoire der Veranstaltungen ausüben. Da die Line Dance-Choreografie sich auf bestimmte Country-Hits fokussiert, müssen sich DJs und Musiker_innen dem meist anpassen. Darin sehen wir einen Grund dafür, dass es immer weniger junge Bands mit eigenem Material und einem moderneren Sound in dieser Szene gibt.

Das Modell des popmusikalischen Kommunikationsprozesses lässt sich sowohl auf Musikerinnen und Musiker der deutschen Country-Musik-Szene als auch auf Line Dance Vereine und Events anwenden. Semiprofessionelle Musiker wie auch Jolanda Hunter & The Freedom Fries decken durch Selbstvermarktung sämtliche Felder des Kreislaufs ab.

Es muss konstatiert werden, dass Forschungsstand und unsere ersten Befunde über eine deutsche Country-Szene und die damit verbundenen Aktivitäten noch ziemlich rudimentär erscheinen, da es bisher keinerlei Forschungen in diesem Feld gab. Erste Perspektiven und Strukturierungen konnten gleichwohl vollzogen und beschrieben werden. Weitere vertiefende Untersuchungen sind geplant.²⁶ Durch bestehende und neu gewonnene Kontakte innerhalb der Countrymusik-Szene in Deutschland ist vor allem qualitative Forschung durch Befragungen möglich, und wir erhoffen uns dadurch eine genauere und umfassendere Abbildung dieser faszinierenden, im wahrsten Sinne eigenartigen Szene zu leisten.

BIBLIOGRAFIE

- Allcountry.de: *Der Country Festivalkalender 2015*. Online unter: <http://www.allcountry.de/html/festivalkalender.html> (Zugriff am: 30.03.2015), (nicht mehr online verfügbar).
- Anastasiadis, Mario: Like – Comment – Share. Eine virtuell-ethnographische Annäherung an Popmusik-Fan-Aktivitäten in Facebook. In: Marcus S. Kleiner/ Michael Rappe (Hg.): *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Berlin u.a.: LIT 2012, S. 333-359.
- Butler, Martin: ‚Partizipation‘. Zum Einsatz eines Begriffs. In: *Pop. Kultur & Kritik. Heft 6* (Frühling 2015), S. 162-172.

26 Aktuell arbeitet Nils Kirschlager an seiner Dissertationsschrift zur Entstehung und Organisationsstruktur einer deutschen Countrymusik-Kultur.

- Country-Western-Europe.de: *Dance Germany* 2015. Online unter: http://www.country-western-europe.de/dance/germany/dance_germany_0.html (Zugriff am: 30.05.2015, nicht mehr online verfügbar).
- Frith, Simon: *Music and Everyday Life*. In: Simon Frith: *Taking Popular Music Seriously*. Selected Essays. Aldershot und Burlington: Ashgate 2007 (Orig. 2003), S. 197-207.
- Frith, Simon: Introduction. In: Simon Frith: *Taking Popular Music Seriously*. *Selected Essays*. Aldershot und Burlington: Ashgate 2007, S. IX-XII.
- Fiske, John: The Cultural Economy of Fandom. In: Lisa A. Lewis (Hg.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London und New York: Routledge 1992, S. 30-49.
- Grossberg, Lawrence: Is There a Fan in the House?: The Affective Sensibility of Fandom. In: Lisa A. Lewis (Hg.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London und New York: Routledge 1992, S. 50-65.
- Helms, Dietrich: What's The Difference? Populäre Musik im System des Pop. In: Christian Bielefeldt; Udo Dahmen; Rolf Grossmann (Hg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 75-93.
- Hills, Matt: Returning to ‚Becoming-a-Fan‘ Stories: Theorising Transformational Objects and the Emergence/Extension of Fandom. In: Linda Duits/ Zwaan Koos/ Stijn Reijnders (Hg.): *The Ashgate Reserach Companion to Fan Cultures*. Farnham und Burlington: Ashgate 2014, S. 9-21.
- Hitzler, Ronald und Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag 2010.
- Iwersen, Ann-Kristin: *The Cowboy in Me? Verhandlung kultureller Identitäten und das Phänomen des Identitätsswitches in zeitgenössischer Countrymusik*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2012.
- Jacke, Christoph: Figurenkonzepte in der Popmusik. In: Rainer Leschke/ Henriette Heidbrink (Hg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz: UVK 2010, S. 133-154.
- Jacke, Christoph: *Einführung in Populäre Musik und Medien*. 2. Auflage. Berlin u.a.: LIT 2013a.
- Jacke, Christoph: Meta-Stars: Ausdifferenzierung und Reflexivierung von prominenten Medienfiguren als Stars in der Popmusik. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha (Hg.): *Celebrity Culture. Stars in der Mediengesellschaft*. Baden-Baden: Nomos 2013b, S. 73-101.

- Jacke, Christoph: Stars als Erinnerungsanker und Generationsmarker. Medienöffentliche Figuren als Identifikations- und Projektionsflächen in inter- und intragenerationellen Diskursen. In: Lu Seegers (Hg.): *Hot Stuff. Gender, Popkultur und Generationen in West- und Osteuropa nach 1945*. Göttingen: Wallstein Verlag 2015, S. 101-117.
- Jäger, Stefanie/ Kirschlager, Nils: Music, line-dance and country-and-western-themed events. Insights into German country music culture. In: Michael Ahlers/ Christoph Jacke (Hg): *Perspectives on German Popular Music*. New York: Routledge 2017, S. 140-146.
- Jenkins, Henry: *Textual Poachers*. New York: Routledge 1992.
- Jenkins, Henry (2006): *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York und London: New York University Press 2006.
- Krömker, Guido: *Truck Stop: Biographie*, 2015. Online unter: <http://www.truck-stop.de/presse/biografie> (Zugriff am 18.04.2017).
- Lauenburg, Frank: *Jugendszenen und Authentizität. Selbstdarstellungen von Mitgliedern aus Jugendszenen und szenebedingte Authentizitätskonflikte, sowie ihre Wirkungen auf das (alltägliche) Szene-Leben*. Münster: LIT Verlag 2008.
- Leibeling, Stefan: *Zu Gast bei Tom Astor (Homestory)*, 2006. Online unter: <http://www.country.de/2006/09/27/zu-gast-bei-tom-astor/> (Zugriff am: 18.04.2017).
- Malone, Bill C.: *Country Music, USA*. Austin: Texas University Press 1987.
- Meyer-Hoffmann, Victoria: *Country Music. Dollars und Werte*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller 2008.
- Mikos, Lothar: Der Fan. In: Stephan Moebius/ Markus Schroer (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Frankfurt am Main 2010, S. 108-118.
- Rau, Jürgen: *Rock'n'Roots: Alles über Hamburgs Musikzene. Mit grossem Historyteil und vielen Insidertipps. Die Bands-Die Musiker-Die Clubs-Die Festivals*. Hamburg: Schall und Rau 2008.
- Storey, John: *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell 2003.
- We-love-country.de: *Terminkalender* 2015. Online unter: http://www.we-love-country.de/1_term.php (Zugriff am 18.04.2017).
- We-love-country.de: *Westerndance, Clubs, Infos* 2015. Online unter: http://www.we-love-country.de/1_lida.php (Zugriff am: 18.04.2017).

Western-Welt.de: *Line Dance Vereine / Line Dance Gruppen* 2015. Online unter: <http://www.western-welt.de/line-dance-vereine/> (Zugriff am: 18.04.2017).

Winter, Rainer: Fans und kulturelle Praxis. In: Jochen Roose/ Mike S. Schäfer/ Thomas Schmidt-Lux (Hg.): *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: VS 2010, S. 161-182.

DISKOGRAPHIE

Astor, Tom: Junger Adler (Ein Lied Für (M)einen Sohn), auf: *Junger Adler*. LP. Electrola (EMI) 1990.

Dave Dudley: Six Days On The Road, auf: *Sings Six Days On The Road*. LP. Golden Ring 1963.

Gabriel, Gunter: Hey boss – ich brauch mehr geld, auf: *Das ist meine art*. LP. Hansa/ der andere song/ Stern Musik, 1974.

Gabriel, Gunter: Truck Stop, Tom Astor und ich, auf: *Straßenhund*. CD. Koch Inter. 1995.

Gabriel, Gunter: *Gabriel singt Cash – das Tennessee Projekt*. CD. Erzenge Musik 2003.

Gabriel, Gunter: *Gabriel singt Cash*. CD. Warner 2011.

Hank Snow: I've Been Everywhere, auf: *I've Been Everywhere*. LP. RCA Victor 1963.

Truck Stop: Ich möcht' so gern Dave Dudley hör'n, auf: *Zu Hause*. LP. Nature 1977.