

# Transtextualität in der Popkultur

## *Ein translatorischer Ansatz am Beispiel von The Recalls*

### Transtextuality in Pop Culture

#### *A Translatorial Approach Exemplified by The Recalls*

*Kathrin Engelskircher*

#### **Abstract**

**DE** Medien sind bereits seit geraumer Zeit in unserem Alltag allgegenwärtig. Mittlerweile spielen insbesondere soziale Netzwerke und Medien eine entscheidende Rolle im Hinblick darauf, wie wir unseren Alltag wahrnehmen, strukturieren und konstruieren. Schlagworte wie *pictorial* bzw. *iconic turn* versuchen, Phänomene dieser Art zusammenzufassen, die aufgrund ihrer transtextuellen und transmedialen Konstitution schwer zu beschreiben sind. Die Untersuchung solcher medialer Grenzphänomene stellt so für die verschiedensten Disziplinen eine Herausforderung dar.

Meine Studie unternimmt den Versuch einer Annäherung an diese Phänomene über eine translatorische Perspektive. In meiner Case Study untersuche ich das Erbe der Beatles, wie es sich in den Instagram-Posts der spanisch-chilenischen Band The Recalls performativ entfaltet. Diese Handlungen verstehe ich als transsemiotische Translationsakte, die über die Strategie der Transtextualität bereits existierendes Material diverser Text- und Medienformen aktualisieren, rekontextualisieren und rekodieren. Basierend auf dem Präfix »trans«, das sich diverse Male in meiner Terminologie findet, möchte ich zudem die Entwicklung einer transdisziplinären Zugriffswise reflektieren, die dringend erforderlich ist, um medialen Grenzphänomenen in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität gerecht zu werden.

**EN** Media have been forever omnipresent in our everyday lives. Today, social networks and media, in particular, have come to play a decisive role in how we perceive, structure, and construct our everyday lives. Catchwords such as *pictorial* or *iconic turn* attempt to summarize phenomena of this kind, which are difficult to describe due to their transtextual and transmedial constitution. The investigation of such medial border phenomena poses a challenge for a wide range of disciplines.

My case study attempts to approach these phenomena through a translational perspective. I examine the legacy of The Beatles as it unfolds performatively in the Instagram posts of the Spanish-Chilean band The Recalls. I understand these transsemiotic acts of translation to update, recontextualize and recode pre-existing material of diverse text and media forms through the strategy of transtextuality. Based on the prefix »trans«, which appears several times in my terminology, I reflect, moreover, on the development of a transdisciplinary approach, which is urgently needed in order to do justice to media border phenomena in all their complexity.

Unser Alltag ist nachhaltig von und durch Medien geprägt. Hierbei spielen insbesondere soziale Netzwerke und Medien eine entscheidende Rolle im Hinblick darauf, wie wir unseren Alltag wahrnehmen, strukturieren und konstruieren. Stiegler hebt hervor:

Medien nehmen in unserer Gesellschaft einen enormen Stellenwert ein, sie prägen unser Denken, unsere Wahrnehmung, selbst unsere Identitäten. Die kulturellen Ausprägungen der neuen Medien [...] sind geprägt von Fragen, in welchem Verhältnis Menschen als Subjekte zur Welt stehen, in welcher Weise sie interagieren, sich vernetzen und kommunizieren, sich und Anderen Identität verleihen. Die Mediatisierung der Gesellschaft ist seit dem Einsatz von massenmedialen Reproduktionstechniken gar so weit fortgeschritten, dass man Welt nur noch durch Medien vermitteln, speichern und begreifen kann.<sup>1</sup>

Meier betont eine »neue Sensibilität für visuelle Kommunikation [...], die mit den Schlagworten *pictorial* bzw. *iconic turns* verbunden ist«<sup>2</sup> und Praktiken »visueller Identitätskonstruktion«<sup>3</sup> inkludiert. Der »Blick auf Spezifika der Bildgestaltung«,<sup>4</sup> aber auch »das multimodale Zusammenspiel unterschiedlicher Zeichensysteme, wie bspw. Bild mit Sprache«,<sup>5</sup> sind hierbei charakteristisch bei der Nutzung von sozialen Medien, die gerade im Hinblick auf die Selbstinszenierung von Personen und Gruppen in der Öffentlichkeit als mediales Konglomerat diverse Formate vereinen (können). Schreiber und Kramer sprechen so in Bezug auf Instagram auch von einer »komplexe[n] Verzahnung von Bildern mit Elementen wie Hashtags, Likes und Kommentaren [..., die] vielschichtige Prozesse der ikonischen und diskursiven Bedeutungskonstitution«<sup>6</sup> bedingen.

Mit welchem Medien- und Textbegriff kann zur Beschreibung und Analyse solcher Mischphänomene gearbeitet werden? Winter liefert eine erste Orientierung im Hinblick auf eine wissenschaftliche Beschäftigung:

Media texts are not monologic; they are not completed entities but rather a complex constellation of signs and meanings, the result being that they are interpreted and understood differently, even contradictorily, in each

---

1 Stiegler 2015, S. 13f.

2 Meier 2012, S. 256.

3 Ebd., S. 257.

4 Ebd., S. 257.

5 Ebd., S. 257.

6 Schreiber und Kramer 2016, S. 82.

social context. Their social (further) existence is an open and incomplete process. Against this background, the readings by researchers must also be qualified and they must be considered in their contextual bonds.<sup>7</sup>

Wie die Bandbreite dieses Bands belegt, ist die Beschäftigung mit Medien-grenzen ein Themenfeld, das die verschiedensten Disziplinen nicht nur interessiert, sondern in ihren Ansätzen geradezu herausfordert, weshalb ihr die Chance inhärent ist, einen wirklichen, interdisziplinären Diskurs zu fördern, der im besten Falle in eine transdisziplinäre Herangehensweise mündet. Der Beitrag, den ich hierzu leisten möchte, geht bereits aus der zweifachen Verwendung des Präfixes »trans« in den beiden Schlüsseltermini meiner Untersuchung hervor: Ich versuche, mich über eine translatorische Perspektive medialen Grenzphänomenen, konkret Beiträgen in sozialen Netzwerken, zu nähern, deren wesentliches Charakteristikum in einer speziellen Art der *Transtextualität* besteht. Meine exemplarische Analyse ist hierbei im Bereich zeitgenössischer Popmusik verortet. Allerdings hoffe ich, dass die im Folgenden entwickelte, erläuterte und erprobte Konzeption von *Transtextualität* als ein (heuristisches) Instrumentarium für Studien auch in anderen Feldern transdisziplinär Anwendung finden kann und wird.

Lucile Desblache betont in ihrer Monografie *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age* (2019), dass eine translatorische Perspektive im Feld der Musik bislang nur sehr selten für deren Analyse angewendet wird<sup>8</sup> — auch wenn Musik und Translation eng miteinander verknüpfte Phänomene sind, »[which] interact constantly«.<sup>9</sup> Die meisten translations-basierten Studien im musikalischen Feld konzentrieren sich jedoch auf die ›rein‹ sprachliche Seite und untersuchen als interlingual-fokussierte Forschung die Übersetzung von Lyrics, etwa Übertitel bei Opern-Inszenie-rungen<sup>10</sup> — und vernachlässigen damit die Komplexität und diversen Ebe-nen, die im Bereich von Musik interagieren: »Musical experiences, even those relating to vocal music, are never entirely verbal,«<sup>11</sup> so Desblache, und sie hebt weiterhin hervor, dass für deren Untersuchung ein breiteres Verständnis von Translation »as a multifarious concept«<sup>12</sup> erforderlich ist. Mit meiner Case Study zum Erbe der Beatles, wie es sich bei der spanisch-

---

7 Winter 2014, S. 212.

8 Vgl. Desblache 2019, S. 2.

9 Ebd., S. 55.

10 Vgl. ebd., S. 4 und S. 216.

11 Ebd., S. 320.

12 Ebd., S. 6.

chilenischen Band The Recalls,<sup>13</sup> deren Mitglieder alle in Deutschland leben, performativ entfaltet, möchte ich einen Versuch unternehmen, in diese Forschungslücke vorzustoßen.

In diesem Aufsatz werde ich zunächst mein Verständnis der so genannten »kulturellen Übersetzung« erläutern und darauf eingehen, wie diese Definition von Translation konkret auf popkulturelle Translationsphänomene übertragen werden kann. Auf dieser Grundlage definiere ich Transtextualität als wesentliches Merkmal einer solchen, breiter gefassten Definition von Translation. Im Anschluss erprobe ich dieses Konzept von Transtextualität für den Bereich von Social Media anhand der Selbstinszenierung der Recalls auf Instagram.<sup>14</sup> Hiermit möchte ich einen Einblick in die komplexe Vielschichtigkeit translatorischen Handelns geben und den Ansatz der Recalls weiterhin in einem Kontext von Transkulturalität diskutieren.<sup>15</sup> In meinem Fazit fasse ich meine Ergebnisse zusammen und gebe einen Ausblick zu transdisziplinärem Arbeiten im Bereich medialer Grenzphänomene.

### *1 Translatorische Transtextualität in der Popmusik*

Ganz allgemein geht die Idee einer kulturellen Übersetzung auf die Disziplinen der Ethnografie sowie Anthropologie zurück und fand in jüngster Zeit insbesondere im Bereich der *Postcolonial Studies* Anwendung. Zurückgehend auf Homi Bhabhas Werk *The Location of Culture* (1994) wurde das Konzept der kulturellen Übersetzung vor allem zur Beschreibung hybrider kultureller Phänomene, von Aneignungs-, Transformations- und Aushandlungsprozessen genutzt, die als kreative und subversive Dynamiken interpretiert wurden. Herausgelöst aus einem spezifisch migrantischen Setting und übertragen auf einen breiteren Kontext wird Übersetzung zu einer »Leitperspektive für das Handeln in einer komplexen Lebenswelt, für jegliche Formen des interkulturellen Kontakts, für Disziplinenverknüpfung und

13 The Recalls bestehen aus Jonathan Neira (Songwriting/Gesang/Gitarre), seinem Bruder Javier Neira (Bass), Momo Lebrón (Leadgitarre) und zum Zeitpunkt meines im Folgenden zitierten Interviews Max Nogales (Schlagzeug), der die Band allerdings Ende 2020 verließ. Jonathan, Javier und Max kommen ursprünglich aus Chile; Momo ist Spanier.

14 Vgl. detaillierter auch für das Feld von Musik und Lyrics Engelskircher 2021a, S. 112–137; sowie ausführlich zum Bereich der Mode Engelskircher 2021b, S. 53–71.

15 Vgl. hierzu ausführlich Holz-Mänttäri 1984; Vermeer 1990, S. 219–242.

für eine methodisch geschärzte Komparatistik im Zeichen einer Neusicht des Kulturenvergleichs«,<sup>16</sup> so Doris Bachmann-Medick. Die folgenden beiden Definitionen Birgit Wagners fassen anschaulich zusammen, was unter einem kulturellen Translationsbegriff verstanden werden kann, den ich auch meiner Untersuchung zugrunde lege:

Wenn »Übersetzen« gemeinhin den Vorgang bezeichnet, einen Text aus einer natürlichen Sprache in eine andere zu gießen, so sieht »kulturelle Übersetzung« von der Sprache und v.a. von der Verschiedenheit der Sprachen ab und meint zumeist die Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen. Kulturelle Übersetzung in diesem Sinn kann durch literarische und filmische Repräsentationen geleistet werden, aber auch durch Praktiken des täglichen Lebens und der Politik.<sup>17</sup>

[W]e no longer talk about the passage from one natural language to another but about a transfer process that implies linguistic and extra-linguistic phenomena like media-bound representations, values, patterns of thinking and modes of behaving, in other words: various kinds of practices that travel from one cultural context to another and by doing so undergo processes of meaning-shifting, or rather, of an extension of meaning, insofar as they acquire a double meaning.<sup>18</sup>

Bezogen auf das musikalische Feld unterscheidet Desblache diverse Ebenen und Aspekte der Translation, wobei sie grundsätzlich der Definition von Roman Jakobson folgt:<sup>19</sup> So finden interlinguale Übersetzungsprozesse —

16 Bachmann-Medick 2014, S. 240. Siehe auch ebd., S. 258: »Übersetzung kann auch zum Modell für eine Disziplinenverknüpfung werden, bei der sich die Einzeldisziplinen so weit wie möglich an andere Wissenschaften angeschlussfähig machen und ›Kontaktzonen‹ ausloten. Im Unterschied zur ›glatteren‹ Kategorie der Interdisziplinarität kann mit der Übersetzungskategorie ausdrücklich an Differenzen, Spannungen, Konflikte auch zwischen Disziplinen und Forschungsrichtungen angesetzt werden. Solche durchaus spannungsreichen Kontaktzonen sind besonders ergiebig für eine Über-Setzung und damit Transformation wissenschaftlicher Konzepte durch ihre Reformulierung in anderen Genres und Kontexten [...].«

17 Wagner 2009, S. 1. Der Terminus »kulturelle Übersetzung« ist also in dem Sinne irreführend, dass nicht nur der kulturelle Bereich gemeint ist, sondern auch Phänomene, Konzepte, Muster aus Politik, Gesellschaft, Religion, Wissenschaft usw. Vgl. auch Bachmann-Medick 2014, S. 249; Lutter 2014, S. 156f.

18 Wagner 2012, S. 57.

19 Vgl. Jakobson 1981, S. 189–198.

wie bereits erwähnt — etwa im Feld der Übersetzung von *Lyrics* statt. Des Weiteren spricht Desblache von *Translation*, wenn ein Element signifikant durch ein weiteres beeinflusst wird, etwa im Falle einer Übersetzung musikalischer Stile und Genres. Diese können als intra- und intersemiotische *Translationsakte*, wie ich sie bezeichne, klassifiziert werden. Die dritte Kategorie, die Desblache nennt, beschreibt *Translation* als »a transformational tool used in music to convey meaning across boundaries«.<sup>20</sup> Hierunter subsumiert sie etwa die Ermöglichung eines Zugangs zu Musik für Gehörlose oder auch eine »translation of time, space or emotions«.<sup>21</sup> Phänomene dieser Art bezeichne ich als transsemiotische *Translationsakte* und erweiterte damit die Terminologie Jakobsons (und Desblaches).

Die Definition von *Musik* und *Sound*, die Desblache zugrunde legt, möchte ich für meine Untersuchung breiter fassen, um so der Komplexität im Feld der Popmusik, ihrer Produktion, Distribution und Rezeption gerecht zu werden. Hierfür greife ich auf das Konzept von Diederichsen zurück, der Popmusik als *transtextuelles* und *transmediales* Konglomerat beschreibt, das gerade nicht nur die Musik an sich, *Lyrics*, Platten/CDs, Fernseh-, Radio- und digitale Programme umfasst, sondern auch Aspekte wie etwa »*Kleidermode, Körperhaltung, Make-up*«<sup>22</sup> berücksichtigt.

Für die Analyse popkultureller *Translationsphänomene* reichen nun »klassische« translatorische Begriffe, Kategorien und binäre Oppositionen, wie etwa *Original*, *Äquivalenz*, *Treue*, *Ausgangs-* und *Zieltext*, nicht aus, um die Vielschichtigkeit dieser Prozesse vollständig erfassen zu können; stattdessen ist ein flexiblerer und dynamischer Ansatz erforderlich. Desblache hält fest, dass Musik »draws its creative dynamism from tensions between imitation and innovative interpretation or mutation«,<sup>23</sup> und sie fügt hinzu, dass

music depends on variations — it always uses existing elements — and hybridity — it absorbs various forms and influences. It is hence also dependent on plurality, be it in its classical or popular forms: instrumental adaptations, improvisations or compositions inspired by previous works, tunes, rhythms, sound qualities, styles, and cover songs are its staple diet. They all testify to the transmutability of music-making and writing, and

---

20 Desblache 2019, S. 5.

21 Ebd., S. 65.

22 Diederichsen 2014, S. xi.

23 Desblache 2019, S. 7.

to music's capacity to dissolve original references and transform them creatively.<sup>24</sup>

Deshalb möchte ich popkulturelle Translationsphänomene aus einer eher dialogischen Perspektive betrachten, die dem transkulturellen Element, das Musik inhärent ist, besondere Aufmerksamkeit widmet. Ausgehend von einem postmodernen Blick auf Kunst als Ergebnis eines »recycling of preexisting material in the service of creating a new work«<sup>25</sup> oder einer »abondance des citations d'éléments empruntés à des styles ou des périodes antérieurs«<sup>26</sup> erachte ich Inter- und Transtextualität als die wesentlichen Strategien im Rahmen einer performativen Definition von Translation in einem dialogischen Verständnis.

Während Intertextualität ursprünglich als Phänomen zwischen zwei literarischen Texten beschrieben wurde, fand schließlich eine Erweiterung über das literarische Feld hinaus statt, sodass nun auch häufig der Terminus »Intertextualität« verwendet wird, wenn Zitate und Referenzen zwischen Texten desselben Mediums beobachtet werden können, ein Song etwa einen Song zitiert. Transtextualität wird dagegen etwa von de Toro definiert als »la intertextualidad en su forma deconstrucciónista, transformadora de referencias que lleva a otra, nueva y subversiva interpretación de hechos históricos«<sup>27</sup> — oder, wie Desblache Translation versteht, als »transgressive and liberated intertextuality, a cultural interaction that the stylistic, melodic, rhythmic and textural languages of music allow«.<sup>28</sup> De Toro hebt weiterhin hervor, dass es sich hierbei nicht um »den Austausch zwischen zwei medialen Textformen, sondern einer Vielfalt medialer Möglichkeiten«<sup>29</sup> handelt, »[which] leads to multiple recodifications and reinventions of cultural signs«.<sup>30</sup> Transtextualität in diesem Verständnis ist *per se* ein »transkulturelles und nicht-national geprägtes Phänomen, da mediale Wirkungen sich immer transnational und transkulturell verhalten«.<sup>31</sup>

---

24 Ebd., S. 30.

25 Spicer 2009, S. 350.

26 Lyotard 1988, S. 114.

27 De Toro 2014, S. 112. Zu Deutsch handelt es sich bei Transtextualität um eine »Intertextualität in ihrer dekonstruktivistischen, transformativen Form der Referenzen, die zu einer anderen, neuen und subversiven Interpretation historischer Fakten führt« (Übers. d. Verf.).

28 Desblache 2019, S. 79.

29 De Toro 2001, S. 44.

30 De Toro 2006a, S. 23. Vgl. auch De Toro 2006b, S. 219.

31 De Toro 2001, S. 45f.

Zur Unterscheidung der Transtextualität gegenüber der Transmedialität erläutert de Toro, dass letztere

acentúa el diálogo entre diversas expresiones mediales, esto es, principalmente entre diversos tipos de medios, artefactos, técnicas, [mientras] el término de transtextualidad destaca el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones textuales, sean éstas de naturaleza lingüística o no-lingüística. Mientras la transmedialidad subraya el tipo de artefacto, la transtextualidad resalta su contenido.<sup>32</sup>

Da ich mich in meiner Analyse auf den Inhalt der Instagram-Beiträge konzentriere und keine detaillierte Untersuchung der Präsentationsform in ihren Besonderheiten vornehme, verwende ich folglich den Begriff der »Transtextualität«.

Zusammenfassend definiere ich Translation als performative »kulturelle Praxis«,<sup>33</sup> qua derer bereits bestehende Texte, unter die ich, wie bereits deutlich geworden ist, mediale Texte aller Art subsumiere, über inter- und transtextuelle Strategien aktualisiert, rekontextualisiert und rekodiert werden und die als intra-, inter- und transsemiotische Translationsakte klassifiziert werden können. In diesem Aufsatz konzentriere ich mich wegen der thematischen Ausrichtung des Bands auf transsemiotische Translationsakte und möchte nun im Folgenden zwei Beispiele aus dem Instagram-Auftritt der Recalls genauer betrachten.

## *2 Das Erbe der Beatles als translatorischer Akt — Transtextualität in Sozialen Medien*

Im Hinblick auf die Beatles hält Mendoza Guardia die von der Band quasi perfektionierte ikonografische Ebene mit ihrem hohen Wiedererkennungswert für wesentlich für deren (so erfolgreiche) Selbstinszenierung.<sup>34</sup> Stark

32 De Toro 2006b, S. 231. Zu Deutsch: Transmedialität »betont den Dialog zwischen verschiedenen medialen Ausdrücken, d.h. vor allem zwischen verschiedenen Medientypen, Artefakten, Techniken, während der Begriff Transtextualität den Dialog zwischen allen Möglichkeiten textueller Ausdrücke hervorhebt, seien sie sprachlicher oder nicht-sprachlicher Natur. Während die Transmedialität den Fokus auf die Art des Artefakts legt, betont die Transtextualität den Inhalt desselben.« (Übers. d. Verf.).

33 Bachmann-Medick 2014, S. 246 und S. 248; von ihr des Weiteren als »kulturelle Handlungsform« (ebd., S. 251) bezeichnet.

34 Vgl. Mendoza Guardia 2017, S. 190f.; weiterhin Muncie 2000, S. 35.

ist weiterhin davon überzeugt, dass »[i]n a world in which their look was so important to them, the Beatles understood from the beginning the importance of images«.<sup>35</sup> Neben ihren Albumcovern — man denke nur an den Gang über den Zebrastreifen bei *Abbey Road*<sup>36</sup> — gelten insbesondere einige der von den ›Fab Four‹ publizierten Fotografien als Meisterwerke. Dies zeigt sich bereits bei frühen Ablichtungen der Beatles, wie etwa denjenigen, die Astrid Kirchherr Anfang der 1960er Jahre in Hamburg von der Band aufnahm und die sich von der gängigen Inszenierung von Pop- und Rockstars der Zeit maßgeblich unterschieden:

Die Abzüge, die Astrid herstellte, waren eine große Überraschung. Sie hatten nicht die lebendigen Farben der Agfafilme, die damals bei den Fotografen sehr verbreitet waren. Vielmehr waren es grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die eher im späten 19. als in der Mitte des 20. Jahrhunderts gemacht zu sein schienen. Und auch die Figuren wirkten beinahe viktorianisch, sie standen da zwischen den schweren alten Maschinen, und ihr angestrengter Versuch, cool dreinzublicken, betonte ihre fast lächerliche Jungenhaftigkeit, Unschuld und Verletzlichkeit nur noch stärker. Es waren jugendliche Outlaws auf der Flucht im Dschungel der Großstadt, mit hochgeschlagenen Kragen, die Gitarren wie Gewehre im Arm. So entstand nicht nur ein entlarvendes Selbstbildnis dieser Popgruppe, sondern hier war das Vorbild für alle anderen, die später folgen sollten.<sup>37</sup>

Ein Rückgriff auf die durch Fotografie manifestierte Ikonografie bietet sich bei der Translation des Erbes der ›Fab Four‹ also geradezu an. Jedoch greift deren Zuschreibung als fotografische deutlich zu kurz, wie der Fall der Recalls und deren Selbstdarstellung via Social Media zeigen wird. Die für transsemiotische Translationsakte charakteristische Transtextualität zeichnet sich nämlich gerade durch die Kombination von Referenzen aus verschiedenen Medien und Texten aus — auch wenn es sich bei der medialen Repräsentationsform jeweils um ein digitales Foto handelt. In diesem Kontext wird insbesondere das Feld der Mode relevant, dessen Bedeutung für ihre Selbstinszenierung bereits den Beatles wohl bewusst war und für

35 Stark 2005, S. 135. Vgl. auch ebd., S. 135f.; Roessner 2020, S. 263.

36 Vgl. etwa Halpin 2018, S. 165f.; Norman 2012, S. 767; The Beatles 2000, S. 341f.

37 Norman 2012, S. 268. Vgl. auch Campbell 2020, S. 44; Leigh 2020, S. 32 und S. 35; Kramer 2009, S. 71; Stark 2005, S. 126–143 und S. 224f.; Neaverson 2000, S. 150f. und S. 161; The Beatles 2000, S. 52 und S. 107.

das sie gleichfalls als Pioniere und bis heute als Vorbilder gelten.<sup>38</sup> Kapurc̄h betont in diesem Kontext:

The ability to change, to be »in the trend« [as Paul McCartney stated] rather than in front of or behind it, is a key factor in the sustained popularity of the Beatles and their cultural iconography. [...] Their now-iconic looks, which evolved as their music did, also invited imitation by fans. As such, the objects associated with their styles have graduated to the rank of iconography, sacred relics whose images stand in for songs, as well as the story of the band.<sup>39</sup>

Dies geht maßgeblich einher mit dem Begriff des Stils, den Meier definiert, der gerade auch über Mode und ikonische »Accessoires« Zugehörigkeit generiert und nach außen zur Schau stellt,

als die individuelle Gestaltung von kommunikativ genutzten Zeichenressourcen [...], die in Abgleich mit für die jeweilige Kommunikationssituation als relevant gesetzten Stil-Mustern sozial (überindividuell geltend) semantisiert werden. Stil ist performative Äußerungshandlung und als

---

38 Vgl. etwa Davis 2020, S. 92; Kapurc̄h 2020, S. 247 und S. 249–257; Sussman 2020, S. 118; Gregory 2019, S. 145; King 2016, S. 18, S. 30–33 und 134f.; Miller 2011, S. 78; Whiteley 2009, S. 206; Sandbrook 2007, S. 230; Roessner 2006, S. 152; Whiteley 2006, S. 57f.; Marshall 2000, S. 164 und S. 170; Sims 1999, S. 24. Stark 2005, S. 220, betont: »They were terribly fashion conscious [...]. Yet they looked striking on stage for reasons that went beyond their clothes and hair. They held their guitars noticeably higher than most guitarists did. Since Paul played left-handed and John and George right-handed, when two approached the microphone together, it tended to create a choreographed symmetrical picture with the guitars gracefully to either side rather than poking one another.« Auch die Beatles selbst halten ihren modischen »Schick« für einen Garant ihres Erfolgs. So erinnert sich etwa Paul McCartney: »Ich denke, die Modesache war eine Art Explosion. Als Beatles hatten wir sowieso einen Durchbruch; aber man kann den Durchbruch der Beatles nur sehr schwer von den modischen, kulturellen und gedanklichen Durchbrüchen trennen. Es geschah alles gleichzeitig, wie in einem Strudel« (zit. nach: The Beatles 2000, S. 201). Vgl. auch John Lennons Aussage, zit. nach ebd., S. 64: »Wir gingen immer mit den Trends, die wir bis zu einem gewissen Maß auch populär machten. Wir erfanden normalerweise keine neue Kleidung, wir trugen einfach, was uns gefiel, und die Leute machten es uns nach. [...] Wir beeinflussten die Frisuren- und Kleidermode in der ganzen Welt, auch in Amerika.« In ihrer Apple-Boutique verkauften die Beatles zeitweise auch selbst psychedelisch inspirierte Kleidung.

39 Kapurc̄h 2020, S. 247f. Vgl. auch ebd., S. 251–253; Gunderson 2020, S. 65; Melbye 2020, S. 125; Podrazik 2020, S. 152; Zolten 2020, S. 241; Halpin 2018, S. 137; Norman 2012, S. 447, S. 661; Stark 2005, S. 243f. und S. 248; Burns 2000, S. 176; Muncie 2000, S. 50; Neaverson 2000, S. 154f.; The Beatles 2000, S. 214 und S. 274.

indexikalisches Anzeichen für Gestaltungskompetenz zu verstehen. Er markiert (soziale) Identität und Zugehörigkeit, indem der aktualisierten Stil-Ausprägung eine subjektive Übernahme von bestimmten Geltungskonventionen bestimmter soziokultureller Praxisfelder und Gruppen zugeschrieben werden kann.<sup>40</sup>

Kapurch führt schließlich die genannten Elemente im Hinblick auf Ikonografie und Identitätsbildung über Stil zusammen, die bei einer translatorischen Auseinandersetzung mit dem Erbe der Beatles als Leitfaden dienen können: »The Beatles' fashion and style iconography were — and still are — invitations to listeners to join the Fab Four, to find and express their own identities through imagination.«<sup>41</sup> Im Falle meiner Untersuchung sind die Recalls zum einen Fans der Beatles und translatieren deren ikonografisches Erbe als Hommage in ihre eigene Selbstinszenierung via Social Media, um sich als Mitglieder der 1960er-Szene zu positionieren. Zum anderen entwickelt die Band aber auch ihre eigene Zugangsweise und ihren eigenen Stil über ihr translatorisches Handeln. Im Anschluss an die Beatles betonen die Recalls die Bedeutung von Mode und Stil bei der (Selbst-)Inszenierung von Musiker:innen:

*Jonathan:* Fashion is really connected with music. This is the reason why Brian Epstein<sup>42</sup> changed the image of the Beatles, they were really rock'n'roll guys with leather jackets, a kind of teddy boys, and then he came and changed everything and put them into those dresses so that they got really fashion.<sup>43</sup> And that was the image of which all people got attracted. The first thing you see about the Beatles is their kind of look. The reason is, it's really important for a musician to look amazing on stage. And this is where fashion comes in.<sup>44</sup>

In meinem ersten Beispiel, einer aus dem Instagram-Feed der Recalls vom 08. September 2019 entnommenen Aufnahme, sitzen die vier Bandmitglieder auf einer Bank. In Bezug auf das Erbe der Beatles sind auf den ersten Blick zwei Elemente auszumachen: Translatiert werden sowohl der ikoni-

---

40 Meier 2012, S. 260.

41 Kapurch 2020, S. 258.

42 Brian Epstein war bis zu seinem Tod am 27. August 1967 der Manager der Beatles.

43 Vgl. etwa Kapurch 2020, S. 248; Roessner 2020, S. 262; Halpin 2018, S. xii und S. 4; Laing 2009, S. 25f.; Sandbrook 2005, S. 465; Stark 2005, S. 156 und S. 204; The Beatles 2000, S. 73–75 und S. 103.

44 Zitiert nach meinem am 26. Juni 2020 geführten Interview mit den Recalls.

sche Pilzkopf als auch die Anzüge, die an die frühe Phase der Beatles, noch unter dem Einfluss von Manager Brian Epstein, erinnern. Außerdem verweist das Schwarz-Weiß-Kolorit auf den sogenannten ›Fab‹-Stil der Beatles.<sup>45</sup>



Abb. 1: Instagram, *thererecalls* (8. September 2019).

Der Pilzkopf, die für einen Mann zu Beginn der 1960er Jahre außergewöhnliche Haarlänge, wurde damals als Zeichen der Rebellion interpretiert – und war der Presse anfangs mehr Beachtung wert als die Musik der Beatles. Mendoza Guardia erläutert, dass »[t]heir mop-top was to become an unmistakable, identifying visual-card for the Beatles. It also established for a decade the long-hair look for young men: a visual, differentiating reference for the young generation«.<sup>46</sup> Kapurc̄h betont die politische Botschaft, die über den Haarschnitt lanciert wurde:

The Parisian hairstyle was a post-war leftist political and philosophical response associated with the resurgence of existentialism. When adopted by the Beatles' German art-student friends, the hair was a specifically pro-European, anti-Nazi stance in a country still recovering from the horrors it had imposed on the rest of the continent.<sup>47</sup>

45 Vgl. Kapurc̄h 2020, S. 248–252.

46 Mendoza Guardia 2017, S. 189. Vgl. auch Davis 2020, S. 83, S. 91 und S. 94; Kapurc̄h 2020, S. 251; Roessner 2020, S. 261; Norman 2016, S. 11, S. 211; Sandbrook 2007, S. 105f.; Stark 2005, S. 37–40, S. 146, S. 156 und S. 269f.; The Beatles 2000, S. 116.

47 Kapurc̄h 2020, S. 250. Vgl. auch Leigh 2020, S. 31f.; Voormann und Voormann 2016, S. 55 und S. 59; Guesdon und Margotin 2013, S. 320; Norman 2012, S. 264–268 und

Heutzutage erregen in der allergrößten Mehrheit der Fälle weder Frisur noch Haarlänge besonderen Anstoß — auch wenn über eine Frisur natürlich auch weiterhin Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe und/oder eine politische Haltung zur Schau gestellt werden kann. Die Recalls betonen selbst ihren translatorischen Ansatz im Hinblick auf ihren Haarschnitt und sind sich der Ähnlichkeit mit dem ikonischen Pilzkopf wohl bewusst:

*Jonathan:* Sometimes girls ask my brother [Javier] and me, if we wear a peruke.<sup>48</sup>

*Javier:* I mean, also the hair, [...] all the people ask if it's fake hair. And I say, »no, it's my hair, touch it.« [It's a little bit] like a Beatles haircut and Jonathan's, too, and Max', too.<sup>49</sup>

Das grenzüberschreitende, pro-europäische Element, das die Beatles über jenen von ihren deutschen Freunden translatierten Haarschnitt ausdrückten, wird in dem Foto der Recalls auf mehreren Ebenen rekursiv aufgegriffen: Zum einen hält Schlagzeuger Max (rechts im Bild) eine Teetasse mit passender Untertasse in der Hand. Die Beatles selbst ließen sich häufig mit diesem selbstironisch inszenierten Verweis auf eines der Stereotypen ihrer britischen Heimat ablichten.<sup>50</sup> Die Szene wird weiterhin ironisch gebrochen durch das Bierglas in den Händen von Bassist Javier (zweiter von rechts) und ein zweites Bierglas unter der Bank, die als typisch deutsch ausgemacht werden können. Eine spanisch-chilenische Band, die in Deutschland lebt und deren Schaffen und Selbstinszenierung von den 1960ern und besonders den Beatles beeinflusst wird, zeigt sich hier mit spielerisch angeeigneten ›Accessoires‹, die sowohl auf ihre musikalischen Vorbilder als auch ihre eigene Wahlheimat verweisen.

---

S. 310f.; Sandbrook 2005, S. 461; Stark 2005, S. 127 und S. 134; Marshall 2000, S. 169; The Beatles 2000, S. 50–58 und S. 64.

48 Selbst John Lennons Tante Mimi, bei der er aufwuchs, hielt den Pilzkopf zunächst für eine Perücke (vgl. Norman 2012, S. 490; weiterhin: Kapurch 2020, S. 250; Sandbrook 2007, S. 109f.; Stark 2005, S. 58).

49 Zitiert nach meinem am 26. Juni 2020 geführten Interview mit den Recalls.

50 Vgl. zur ›Englishness‹ bzw. ›Britishness‹ der Beatles etwa Engelskircher 2022; Mills 2020, S. 196; Whiteley 2009, S. 205 und S. 216; Heilbronner 2008, S. 99–115; Stark 2005, S. 31–37, S. 64, S. 229 und S. 302; weiterführend: Bedford 2020, S. 27; Sandbrook 2007, S. 114 und S. 304; Sandbrook 2005, S. 131; Burnett 1999, S. 66f.

Zum anderen tragen alle Bandmitglieder bis auf Max auf dem Foto die typischen Beatle Boots, »Stiefeletten mit Blockabsatz«,<sup>51</sup> die schließlich nach den ›Fab Four‹ benannt wurden, sowie ähnliche Hosen wie die Beatles in ihrer ›Fab‹-Phase.<sup>52</sup> Die Recalls selbst betonen ihre Begeisterung für das typische Beatles-Schuhwerk:

*Jonathan: We saw some videos of the Beatles and [...] they used this amazing Cavern boots, and I definitely wanted these boots. But in that moment when we started, we didn't have much money [...]. When we played in the Cavern club where the Beatles started in Liverpool, we got to know the guy from Beatwear. [...] We went to the shop [...] but] it was impossible to buy them [the boots], because they were so expensive [...]. And we came back to Germany, we have [...] a really good friend, she has a shop in Stuttgart, and she started to sponsor us. And we were talking to her about that Beatle style from Liverpool, she got in contact with this guy, and he started to send all the clothes to her, and so we get all the boots that we want [laughs] and also the clothes. And then we discovered also all this psychedelic fashion from London, psychedelic shirts, paisley, trousers, [Max: jackets] and we started to get everything for free [laughter].<sup>53</sup>*

Auf dem hier analysierten Foto der Recalls trägt Max Vans. Diese Marke wurde zwar auch in den 1960ern als erster Skateboardschuh auf den Markt gebracht<sup>54</sup> — und es gibt auch Fotos, die die Beatles, insbesondere John Lennon, beim Skateboardfahren zeigen; für die frühen Beatles mit ihrem von Epstein geschaffenen ›Saubermann‹-Image, »[which] changed from looking like tough guys in leather outfits to wearing matching collarless suit jackets«,<sup>55</sup> wären Vans bei offiziellen Auftritten aber ein modisches No-go gewesen.

51 Norman 2016, S. 204; Vgl. auch Kapurch 2020, S. 248; Halpin 2018, S. 23 und S. 73; King 2016, S. 156; The Beatles 2000, S. 67.

In Amerika wurde diese Art der Schuhe zu Beginn noch »Pixie Boots« genannt (vgl. Norman 2012, S. 437).

52 Vgl. Kapurch 2020, S. 248; Norman 2012, S. 396.

53 Zitiert nach meinem am 26. Juni 2020 geführten Interview mit den Recalls.

54 Im März 1966 eröffnete Paul Van Doren mit seinen Partnern James Van Doren, Gordy Lee und Serge D'Elia in Anaheim (California, USA) den ersten Van-Shop. Der Hi-Top or Sk8-Hi wurde als weltweit erster Skateboard-Schuh im selben Jahr auf den Markt gebracht.

55 Halpin 2018, S. XII.

Über ihr translatorisches Handeln intendieren die Recalls in diesem Fall nicht, ein authentisches Bild der 1960er Jahre zu evozieren; stattdessen findet eine zeitliche Rekontextualisierung statt. Via Translation entsteht hier ein neues Eigenes, das eine (erneuerte) Botschaft eines grenzüberschreitenden Dialogs über die ironische Aneignung nationaler Stereotypen lanciert, die auf diese Weise in Frage gestellt werden.

Nach de Toro kann dies als Hybridität im weiteren Sinne interpretiert werden, da es sich um einen »Ort von Rekodifizierungen und Reinventionen« handelt, bei der »[d]ie Versetzung einer Größe aus ihrem angestammten Platz an einen fremden Ort, der neu bewohnt werden muß, und die Vermischung von unterschiedlichen Repräsentationsmitteln«<sup>56</sup> stattfindet. Hybridität in de Toros Verständnis bedeutet an dieser Stelle einen Dialog zwischen Vergangenheit, also der frühen Beatles-Phase mit Anzügen sowie Pilzkopf und dem Fokus auf die englische Herkunft der ›Fab Four‹, und Gegenwart, der Translation durch die Recalls, die auf den ersten Blick das Zeitkolorit der genannten frühen Beatles sehr genau wiedergibt, auf den zweiten Blick jedoch nationale Stereotype aufbricht und eine Botschaft von Transkulturalität lanciert, die wiederum an die politische Botschaft des ›Original-Pilzkopfs‹ angelehnt ist. Die Hybridität entsteht folglich aus verschiedensten Elementen, die sich in dem analysierten Instagramfoto spiegeln und sich mit Bereichen wie Zeit, Raum, Identität, künstlerischer Hommage und Innovation, ikonischer Mode/Frisur sowie Musik und Foto als Medien auseinandersetzen<sup>57</sup> — was sich in seiner Gesamtheit als transsemiotischer Translationsakt klassifizieren lässt und gleichzeitig die Vielschichtigkeit dieses medialen Grenzphänomens unterstreicht.

Das zweite Foto, das ich in diesem Aufsatz analysieren möchte, zeigt Schlagzeuger Max in einem Outfit, das auf den ersten Blick dem ›Pepper‹-Style der Beatles — angelehnt an ihr Album-Cover von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)<sup>58</sup> — zuzuordnen ist.<sup>59</sup> Das Foto wurde am 20. August 2019 im Instagram-Feed von The Pogo gepostet. Hierbei handelt es sich um ein Stuttgarter Modelabel für »Mod, Rock'n'Roll, Vintage and Indie-Mode«,<sup>60</sup> das die Recalls — wie im obigen Zitat von Jonathan bereits

56 De Toro 2001, S. 41. Vgl. auch De Toro 2006a, S. 22.

57 Vgl. De Toro 2014a, S. 104; De Toro 2014b, S. 17f.

58 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* wird weithin angesehen als »the Beatles' magnum opus, the apotheosis of psychedelia, and/or the most influential rock album of all time« (Kimsey 2009, S. 231).

59 Vgl. Kapurh 2020, S. 253–256; The Beatles 2000, S. 236.

60 Vgl. <https://www.pogofashion.de/> (Zugriffssdatum 28.7.2022).

erwähnt — für ihre öffentlichen Auftritte einkleidet.<sup>61</sup> Deren Designerin Liv Schwarz fertigt handgemachte Jacken in militärischem Look, die auch die Recalls nutzen. Im Hinblick auf die Translation eines (modifizierten) ›Pepper‹-Stils befinden sich die Recalls in guter Gesellschaft. Miller fasst zusammen

that military uniform and tailoring in its most literal sense has been a regularly occurring look for pop bands from a range of eras: The Rolling Stones, Duran Duran, Spandau Ballet and My Chemical Romance. At the Grammys in 2009, Coldplay wore a look created for their album *Viva la Vida or Death and All His Friends* with ragged uniforms reminiscent of revolutionary France. Lead singer Chris Martin acknowledged the irony of having Paul McCartney in the audience, joking that they had stolen the ›Sergeant Pepper‹ look.<sup>62</sup>



Abb. 2: Instagram, the pogo (20. August 2019)

61 Vgl. ausführlich Engelskircher 2021b, S. 60–63.

62 Miller 2011, S. 81.

Der Nostalgie-Welle Mitte der 1960er<sup>63</sup> folgend bezeichnet Kapurch den Look der Beatles als eine »playful adoption of Edwardian uniforms«.<sup>64</sup> Der modische Trend war wiederum mit einer politischen Botschaft verknüpft, wie Paul McCartney verdeutlicht:

Dieses Album war eine große Produktion und wir wollten, dass die Hülle wirklich interessant aussah. [...] Für unsere Ausstattung gingen wir zu Berman's, dem Theater-Kostümverleih, und bestellten die wildesten Sachen, die auf alten Uniformröcken basierten. [...] Ich glaube, wir hatten im Hinterkopf die Vorstellung, grelle Uniformen zu bekommen, die eigentlich der Idee einer Uniform zuwiderliefen. Zu dieser Zeit hatten es alle mit Läden wie »I Was Lord Kitchener's Valet« und [...] trugen Soldatenklamotten und steckten Blumen in Gewehrläufe.<sup>65</sup>

Weiterhin betont Angela McRobbie den innovativen Aspekt des ›Pepper‹-Stils im Hinblick auf ein politisches Statement über Mode:

[I]t was Peter Blake's sleeve for the Beatles' Sgt. Pepper album which marked the entrance of anachronistic dressing into the mainstream of the pop and fashion business. In their luridly coloured military uniforms, the Beatles were at this point poised midway between the pop establishment and hippy psychedelia. The outfits, along with John Lennon's »granny« spectacles and the other symbols of »flower pow-

63 Vgl. etwa Norman 2016, S. 299.

64 Kapurch 2020, S. 252. Der edwardianische Schick der 1960er Jahre ist bereits selbst ein Translat der 1950er Jahre in Anlehnung an die sogenannten Teddy Boys; diese liefen »in schwarzem Samtkragen herum, zogen Rüschenhemden an, Westen mit Leopardenmuster, enge Röhrenhosen, fluoreszierende Socken in Orange oder Limonengrün und Schuhe mit extrem dicken Sohlen. [...] Jetzt föhnte man sich einen flauschigen Haarschopf, ließ sich Koteletten wachsen und trug die Haare hinten lang in der Form eines ›Entenarschs‹« (Norman 2012, S. 87f.; vgl. auch Kapurch 2020, S. 255f.; Sandbrook 2005, S. 189f.; Stark 2005, S. 99 und S. 418; Muncie 2000, S. 36f.). Die Beschreibung von Lennons Outfit bei der Presse-Party zur Vorstellung von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ähnelt einer sehr treuen Translation des beschriebenen Stils: »Lennon [gewann] mit grünem Blumenmuster-Hemd, roten Cordhosen, gelben Socken und Schuhen, die offenbar auch aus Cord waren, den Kostümwettbewerb [...]. Sein Aufzug wurde durch eine Felltasche gekrönt. Mit seinem buschigen Backenbart und dem Kassengestell auf der Nase sah er aus wie ein Uhrmacher aus viktorianischen Zeiten« (aus dem Melody Maker, zit. nach: Norman 2012, S. 618f.).

65 McCartney, Paul, zit. nach: The Beatles 2000, S. 248. Vgl. auch Kapurch 2020, S. 254. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* gilt gemeinhin als der Soundtrack des ›Summer of Love‹ im Jahr 1967, zu dessen Look die Beatles auch maßgeblich beitrugen (vgl. etwa Cox 2020, S. 268f.).

er« depicted on the cover, comprised a challenge to the grey conformity of male dress and an impertinent appropriation of official regalia for civilian anti-authoritarian hedonistic wear.<sup>66</sup>

Das berühmte Albumcover Peter Blakes und seiner damaligen Frau Jann Haworth, »das in die Geschichte der Popart und der Popmusik eingehen sollte<sup>67</sup> und das die Beatles in einer Collage als Blaskapelle in psychedelischen Uniformen mit für sie bedeutsamen Persönlichkeiten vereint, war so geprägt von einer »domestic nostalgia [that] not only matched the Beatles' own but nicely suited the contemporary fashion for Victorian revivalism«.<sup>68</sup> Bereits im Look der Beatles wurde vergangener Stil so zu einer aktuellen Modeerscheinung, die weltweit Anklang fand.<sup>69</sup>

Recalls-Schlagzeuger Max trägt jedoch auf dem hier analysierten Bild nicht nur eine knallrote Uniformjacke. Unter der Jacke sieht man ein Paisley-Hemd in floraler Optik, was über das ikonische Cover von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* hinaus auf den geänderten Look der Beatles in ihrer zweiten Schaffensphase rekurriert, als sie sich zunehmend individualisierten und sich der Hippie-Mode zuwandten. Auf dem Instagram-Foto werden weiterhin auch zwei Elemente aus der frühen Beatles-Phase translatiert: Paul McCartneys berühmter Höfner-Violin-Bass und John Lennons sogenannte Lenin-Mütze.

Der Höfner-Violin-Bass, »der mit seinem langen Hals und der an eine Stradivari erinnernden Silhouette zu Pauls Markenzeichen<sup>70</sup> und seinem Linkshänderspiel gerecht wurde, ist auf dem Foto mit Max auf einem Sessel im Hintergrund zu sehen. Die Zurschaustellung eines Violin-Basses, eng verbunden mit den Live-Auftritten der frühen Beatles, auf dem Instagram-

66 McRobbie 1994, S.132. Vgl. auch Guesdon und Margotin 2013, S.376; Sandbrook 2007, S. 246–250; Stark 2005, S. 272 und S.302, der im Hinblick auf *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* auch die enge Verbindung von Kunst und Politik betont (vgl. ebd., S. 297).

67 Norman 2012, S. 618.

68 Sandbrook 2007, S. 74. Vgl. auch etwa Kapurch 2020, S. 254f.; Halpin 2018, S. 41f.; Guesdon und Margotin 2013, S. 378; Stark 2005, S. 312; The Beatles 2000, S. 248 und S. 252.

69 Vgl. Kapurch 2020, S. 255; Rodriguez 2020, S. 220; Whiteley 2009, S. 213.

70 Norman 2016, S.12; vgl. auch ebd., S. 934; Everett 2020, S. 57; Halpin 2018, S. 18, S. 61, S. 70, S. 76, S. 100 und S. 157; Guesdon und Margotin 2013, S. 22f.; The Beatles 2000, S. 62, S. 80f.; sowie Stark 2005, S. 146, der darlegt: »Paul played the bass like a frustrated lead guitarist, thereby reinventing the role of the instrument in rock and roll.« Der Höfner-Violin-Bass wird sogar als »Beatle Bass« bezeichnet (vgl. Voormann und Voormann 2016, S. 129).

Foto von The Pogo stellt einen weiteren translatorischen Akt der Recalls im Hinblick auf das *Sgt. Pepper*-Albumcover dar, das beide Images der Beatles vereint — die frühen Beatles mit Anzügen und Pilzkopf-Frisuren sind dort als Wachsfiguren neben den »neuen« Beatles »als psychedelische Kapellmusiker mit Blasinstrumenten [... und] Bassdrum«<sup>71</sup> verewigt.

Die Mütze wiederum, die Max trägt und die durch sein »Zurechtrücken« in der Momentaufnahme relevant gesetzt wird, verweist auf den frühen John Lennon. In der Anfangsphase der Beatles mit der von Epstein verordneten »Einheitsgarderobe« mit Anzügen und Pilzkopffrisuren, deren Image als »nette Schwiegersöhne« und etwa dem synchronen, höflichen Verbeugen nach jedem Auftritt versuchte Lennon, der sich innerlich gegen das »Bravsein für den Erfolg« sträubte, sich über seine an Lenin angelehnte Kappe von seinen Bandkollegen und dem Image der Beatles in dieser Zeit abzugrenzen. Sein Biograf Philip Norman merkt hierzu an:

Er unterschied sich von den anderen Pilzköpfen auch durch seine Kopfbedeckung: Er hatte sich angewöhnt, eine schwarze Ledermütze zu tragen, die an das Markenzeichen der russischen Revolutionäre aus dem Jahr 1917 erinnerte. Manche der harten Jungs unter den jungen Engländern besaßen bereits solche Mützen, und jetzt rannten andere zu Tausenden in die Läden, um sich ebenfalls eine zu besorgen. John trug diese Mütze auf seine ganz eigene Art, ein wenig nach hinten geschoben, was ihm eine leichte, aber durchaus erkennbare revolutionäre Aura verlieh — hier war Lennon mal ein bisschen Lenin.<sup>72</sup>

Die zur Uniform besser passende militärisch anmutende Kappe lässt Max auf dem Foto von The Pogo im Regal (zu sehen im Hintergrund) liegen und greift zur Lenin-Kappe. Genauso ist er auch auf diesem Foto in seinen Vans zu sehen; Beatle Boots sind für ihn kein Thema — was als kleines Aufbegehren gegen den Look seiner Bandkollegen gedeutet werden kann, ein Akt, den der Gebrauch von Lennons Lenin-Mütze zudem unterstreicht.

Durch diesen vielfältigen Translationsprozess wird erneut deutlich, dass kein authentisches Wiederaufleben der 1960er in Szene gesetzt werden soll, sondern eine spielerische Aktualisierung stattfindet. Durch die exzessive Verwendung von Beatles-Referenzen aus ihren verschiedenen Schaffensperioden wird die inhärente Hommage zum einem konterkariert, der nost-

71 Norman 2016, S. 309; vgl. auch Halpin 2018, S. 41; Roessner 2006, S. 608 und S. 618; Womack und Davis 2006, S. 104.

72 Norman 2012, S. 420; vgl. auch ebd., S. 446; Norman 2016, S. 934.

algische »Touch«, der »vibe of nostalgia«,<sup>73</sup> den die Beatles durch ihren ›Pepper‹-Stil ausdrückten, aber gleichzeitig auch rekontextualisiert. Zum anderen translatiert Max Lennons Rebellen-Attitüde, die sowohl über die Verwendung der ikonischen Mütze als auch seine eigene Ablehnung der Beatle Boots artikuliert wird.

In diesem zweiten Instagram-Foto mischen sich Vergangenheit und Gegenwart, Hommage und Innovation, Ernst und Spiel, Foto, ikonisches Albumcover, die dazugehörige Musik und ikonische Mode, die Haltung, die über diese ausgedrückt wird, späte und frühe Beatles-Phase und sogar diverse Anekdoten aus der Beatles-Historie zu einem hybriden Text nach der Definition von de Toro — über einen transsemiotischen Translationsakt, der wiederum eindrücklich aufzeigt, wie komplex mediale Grenzphänomene sind und dass es transdisziplinärer Ansätze bedarf, um sie in ihrer ganzen Bandbreite zu untersuchen.

### *3 Fazit, Diskussion und Ausblick*

In diesem Aufsatz habe ich mich unter der Prämisse einer translatorischen Perspektive mit medialen Grenzphänomenen, konkret Beiträgen in sozialen Netzwerken in einem popkulturellen Rahmen, beschäftigt. Ausgehend von der postmodernen Idee von Kunst als einem Konglomerat von Referenzen stellt Transtextualität das wesentliche Merkmal translatorischen Handelns dieser Art dar, die hier in einer exemplarischen Analyse zum Erbe der Beatles am Beispiel von The Recalls erprobt wurde. Über diese Studie konnte nicht nur der Vielschichtigkeit der auf Instagram geposteten Fotos der Band Rechnung getragen, sondern auch eine transkulturelle Komponente identifiziert werden.

In Rekurs auf Ehrhardts Verständnis einer »médiation transculturelle«<sup>74</sup> diagnostiziert Desbalche für den Bereich der Musik, dass die »ability for ›transcultural mediation‹«,<sup>75</sup> die diese leisten kann, immer noch sehr oft ignoriert wird, auch wenn Popmusik — hier wieder im Verständnis Diedrichsens — *per se* ein grenzübergreifendes Phänomen ist und Identität und Zugehörigkeit auf globaler Ebene generiert. Andy Bennett demonstriert am Beispiel von ›Englishness‹ im Britpop deren Potenziale; statt einer Fokus-

---

<sup>73</sup> Rodriguez 2020, S. 220.

<sup>74</sup> Vgl. Ehrhardt 2008, S. 503–527.

<sup>75</sup> Desbalche 2019, S. 61.

sierung auf spezifisch nationale Traditionen sei es gerade die vermeintliche ›Englishness‹ und deren inhaltlicher Wandel, der »new ways of looking«<sup>76</sup> fördere. Diese neue Perspektive trage nicht nur dazu bei, das Bewusstsein gegenüber der Gesellschaft zu schärfen, in der wir leben, sondern auch gegenüber derjenigen, in der wir gerne leben würden.<sup>77</sup> Oder wie Desbalche es formuliert: »[M]usic can reflect the past and present but is at its best when imagining the future«.<sup>78</sup>

Als ich den chilenischen Recalls-Sänger Jonathan gefragt habe, ob Musik ihm geholfen habe, sich in Deutschland mehr wie zu Hause zu fühlen, hat er geantwortet: »I never felt part of some country, I do music in my own world, it doesn't matter where I am ...«<sup>79</sup> Stokes zufolge ist Musik eine Möglichkeit zur kulturellen »relocation« von Individuen;<sup>80</sup> und de Toro konzipiert eine »*Pluri-Heimat*, una *Heimat* de la diversidad y multiplicidad, del entre-medio, del nomadismo«,<sup>81</sup> für die er hervorhebt, dass unsere gegenwärtige Kultur an verschiedenen Orten geschaffen wird, an denen weder die Herkunft noch die Nationalität die Werke von Künstler:innen definieren. Werke seien vielmehr »hijas de la oscilación, de una deterritorialización y reterritorialización«<sup>82</sup> — oder, wie Salman Rushdie es nennt, eines Heimatlandes der Fantasie.<sup>83</sup> Eine translatorische Perspektive auf transkulturelle Phänomene kann dazu beitragen, diese dialogischen Strukturen, Entwicklungen und Dynamiken nachzuzeichnen, zu erkunden und zu analysieren — und gleichzeitig eine dynamischere Definition dessen zu entwickeln, was Translation als kulturelle Praxis insgesamt bedeutet und bedeuten kann.

Das Konzept transsemiotischer Translationsakte hilft weiterhin, mediale Grenzphänomene als kreatives Feld in einem dynamischen Raum wahrzunehmen, in dem Inhalte changieren, ausgehandelt, rekontextualisiert und recodiert werden und so die dialogischen, transtextuellen Strukturen, die

76 Bennett 2000, S. 202f.

77 Vgl. ebd., S. 203; weiterhin Stark 2005, S. 410.

78 Desbalche 2019, S. 316.

79 Zitiert nach meinem Interview mit Jonathan Neira vom 19. Februar 2020. Vgl. auch Desbalche 2019, S. 124.

80 Vgl. Stokes 1994, S. 1–27; weiterhin Bennett 2000, S. 201.

81 De Toro 2018, S. 56. Zu Deutsch: De Toro entwickelt hier den Ansatz »eine[r] Pluri-Heimat, eine[r] Heimat der Diversität und Vielfalt, des Dazwischen und des Nomadentums« (Übers. d. Verf.). Vgl. auch Bennett 2000, S. 202f.

82 De Toro 2018, S. 55. Zu Deutsch: Diese Werke seien »Kinder eines Oszillierens, einer Deterritorialisierung und Reterritorialisierung« (Übers. d. Verf.).

83 Vgl. Rushdie 1992 (bzw. das Original *Imaginary Homelands* von 1991).

für dieses Feld konstitutiv sind, zu beschreiben, einzuordnen und zu untersuchen, wobei es nicht nur um »trans-linguistic and trans-cultural rewriting[s] of this world«<sup>84</sup> geht, sondern um transtextuelle und transmediale Konglomerate, die so in all ihrer Komplexität analysierbar gemacht werden können. Die Translationswissenschaft wird damit in mancher Augen sogar zu einer »Koordinationsdisziplin«<sup>85</sup> oder einer »Transdisziplin«, die die unterschiedlichsten Felder unter einer gemeinsamen Prämisse zusammenführen könne, um dynamische und flexible Instrumente und Axiome für wissenschaftliche Zugriffsweisen zu erarbeiten,<sup>86</sup> als eine

transdiscipline whose field of research is comprised of allostatic dynamics and the transposition of cultural phenomena within the dynamics of a theoretical-practical reason [...]. It would encompass the study of operations that affect all kinds of translation processes — from cultural translation to oral and textual translation, in general, and its specific applicability in mediation (i.e. transmediality) and problem solving in multicultural societies, to name just a few — within the complex systems they belong to (naturally conditioned by aspects such as cognition, randomness, creativity, social imagery, political structures, economical structures, biogeographical, etc.).<sup>87</sup>

Mit diesem Bewusstsein erschließt sich die große Chance, den Blick zu öffnen und den Weg zu ebnen für ein transdisziplinäres Arbeiten, in dem Wissenstransfer, Austausch und ein offener Dialog Disziplinen zusammenbringen, um Phänomene zu untersuchen, die — wie es dieser Band verdeutlicht — zum einen nicht nur einen einzelnen Bereich betreffen, zum anderen auch die Zusammenführung von Ideen, Konzepten, Theorien und Methoden erfordern, um deren Vielschichtigkeit erfassen zu können und das zu befördern, was Ehrhardt ein »système ouvert à l'interaction entre les disciplines et les cultures«<sup>88</sup> nennt.

### Bibliografie

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 5. Aufl., Reinbek 2014.

---

84 Suga 2007, S. 28.

85 Wolf 2010, S. 52.

86 Vgl. Pérez Durán 2017, S. 77; weiterhin Suga 2007, S. 28; Simon 2000, S. 28.

87 Pérez Durán 2017, S. 85.

88 Ehrhardt 2008, S. 517.

- Bedford, David: »The Beatles in Liverpool.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 19–27.
- Bennett, Andy: »Sitting in an English Garden. Comparing Representations of ›Britishness‹ in the Songs of the Beatles and 1990s Britpop Groups.« In: Ian Inglis (Hrsg.): *The Beatles, Popular Music and Society. A Thousand Voices*. London 2000, S. 189–206.
- Burnett, John: *Liquid Pleasures. A Social History of Drinks in Modern Britain*. London 1999.
- Burns, Gary: »Refab Four. Beatles for Sale in the Age of Music Video.« In: Ian Inglis (Hrsg.): *The Beatles, Popular Music and Society. A Thousand Voices*. London 2000, S. 176–188.
- Campbell, Kenneth L.: »Love, Love, Love. Tracing the Contours of the Beatles' Inner Circle.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 44–51.
- Cox, Kathryn B.: »Swinging London, Psychedelia, and the Summer of Love.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 268–277.
- Davis, Melissa: »Beatlemania.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 71–97.
- Desblache, Lucile: *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age*. London 2019.
- de Toro, Alfonso: »Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ›Hybridität‹ und ›Trans-Medialität‹.« In: *Maske und Konzern* 45 (2001), S. 23–69.
- de Toro, Alfonso: »Globalization — New Hybridities — Transidentities — Transnations. Recognition — Difference.« In: Frank Heidemann und Alfonso de Toro (Hrsg.): *New Hybridities. Societies and Cultures in Transition*. Hildesheim/Zürich/New York 2006a, S. 19–38.
- de Toro, Alfonso: »Hacia una teoría de la cultura de la ›hibridez‹ como sistema científico ›transrelacional‹, ›transversal‹ y ›transmedial‹.« In: Alfonso de Toro (Hrsg.): *Cartografías y estrategias de la ›postmodernidad‹ y la ›postcolonialidad‹ en Latinoamérica. ›Hibridez‹ y ›Globalización‹*. Frankfurt/Main 2006b, S. 195–242.
- de Toro, Alfonso: »Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX. La ›postmodernidad‹ y la ›postcolonialidad‹.« In: Carlos A. Gadea und Eduardo Portanova Barros (Hrsg.): *A »questão pós« nas ciências sociais. Crítica, estética, política e cultura*. Curitiba 2014a, S. 97–166.
- de Toro, Alfonso: »Transmedialidad, transculturalidad. Un modelo.« In: Beata Baczyńska und Marlena Krupa (Hrsg.): *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Wroclaw 2014b, S. 13–36.
- de Toro, Alfonso: »Transversalidad. Sistemas híbridos y lugar performativo de las culturas y literaturas.« In: Rike Bolte, Jenny Haase und Susanne Schlünder (Hrsg.): *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*. Madrid 2018, S. 45–62.
- Diederichsen, Diedrich: *Über Pop-Musik*. Köln 2014.

- Ehrhardt, Damien: »Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique.« In: *Études Germaniques* 3 (2008), S. 503–527.
- Engelskircher, Kathrin: »Interview mit Jonathan Neira.« 19.02.2020.
- Engelskircher, Kathrin: »Interview mit The Recalls.« 26.06.2020.
- Engelskircher, Kathrin: »Intercultural Dialogue via Music. Translating the Beatles' Legacy into Contemporary Pop Culture.« In: *Culture and Dialogue* 9 (2021a), S. 101–126.
- Engelskircher, Kathrin: »Beatle Boots and Lennon Glasses — 1960s Fashion in Pop Music.« In: *Revista 2.i. Estudos de Identidade e Intermedialidade* 3.3 (2021b), S. 53–71.
- Engelskircher, Kathrin: »Mad Days Out. Ein beatlesker Erkundungsgang zwischen Nationalität und Transkulturalität.« In: *Journal for Literary and Intermedial Crossings* 7.2 (2022), S. e1–e25.
- Everett, Walter: »The Love There That's Sleeping. Guitars of the Early Beatles.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 55–62.
- Gregory, Georgina: *Boy Bands and the Performance of Masculinity*. New York/London 2019.
- Guesdon, Jean-Michel und Philippe Margotin: *All The Songs. The Story Behind Every Beatles Release*. New York 2013.
- Gunderson, Chuck: »The Beatles in Performance. From Dance Hall Days to Stadium Tours.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 63–70.
- Halpin, Brooke: *Experiencing the Beatles. A Listener's Companion*. Lanham 2018.
- Heilbronner, Oded: »The Peculiarities of the Beatles. A Cultural Historical Interpretation.« In: *Cultural and Social History* 5.1 (2008), S. 99–115.
- Holz-Mänttäri, Justa: *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki 1984.
- Jakobson, Roman: »Linguistische Aspekte der Übersetzung.« In: Wolfram Wilss (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt 1981, S. 189–198.
- Kapurch, Katie: »The Beatles, Fashion, and Cultural Iconography.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 247–258.
- Kimsey, John: »An Abstraction, like Christmas. The Beatles for Sale and for Keeps.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Beatles*. Cambridge 2009, S. 230–254.
- King, Martin: *Men, Masculinity and the Beatles*. London/New York 2016.
- Kramer, Howard: »Rock and Roll Music.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Beatles*. Cambridge 2009, S. 65–74.
- Laing, Dave: »Six Boys, six Beatles. The Formative Years, 1950–1962.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Beatles*. Cambridge 2009, S. 9–32.
- Leigh, Spencer: »The Beatles on the Reeperbahn.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 28–36.

- Lutter, Christina: »What do we translate when we translate? Context, Process, and Practice as Categories of Cultural Analysis.« In: Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*. Berlin/Boston 2014, S. 155–167.
- Lyotard, Jean-François: *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance, 1982–1985*. Paris 1988.
- Marshall, P. David: »The Celebrity Legacy of the Beatles.« In: Ian Inglis (Hrsg.): *The Beatles, Popular Music and Society. A Thousand Voices*. New York 2000, S. 163–175.
- McRobbie, Angela: *Postmodernism and Popular Culture*. London/New York 1994.
- Meier, Stefan: »Visuelle Stilanalyse. Methodisch-methodologische Vorschläge zur Untersuchung identitätsstiftender Bildinszenierungen.« In: Stephanie Geise und Katharina Lobinger (Hrsg.): *Bilder — Kulturen — Identitäten. Analysen zu einem Spannungsfeld Visueller Kommunikationsforschung*. Köln 2012, S. 256–284.
- Melbye, David: »Projecting Visuality of the Beatles. A Hard Day's Night and Help!« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 125–133.
- Mendoza Guardia, Emilio: »Mach Schau! The Contribution of The Beatles to the Development of Visual Music in Magical Mystery Tour.« In: Julia Merrill (Hrsg.): *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*. Wiesbaden 2017, S. 187–201.
- Miller, Janice: *Fashion and Music*. Oxford/New York 2011.
- Mills, Richard: *The Beatles and Fandom. Sex, Death and Progressive Nostalgia*. London/New York/Dublin 2020.
- Muncie, John: »The Beatles and the Spectacle of Youth.« In: Ian Inglis (Hrsg.): *The Beatles, Popular Music and Society. A Thousand Voices*. London 2000, S. 35–52.
- Neaverson, Bob: »Tell Me What You See. The Influences and Impact of the Beatles' Movies.« In: Ian Inglis (Hrsg.): *The Beatles, Popular Music and Society. A Thousand Voices*. London 2000, S. 150–162.
- Norman, Philip: *John Lennon. Die Biographie*. Augsburg 2012 [2008].
- Norman, Philip: *Paul McCartney*. München/Berlin 2016.
- Pérez Durán, Gabriel: »Can Translation Studies become a Transdiscipline? A Survey of Some Theoretical Problems Related to its Field of Research.« In: *Cuadernos de Literatura Comparada* 37.12 (2017), S. 73–106.
- Podrazik, Walter J.: »The Beatles Redux. The Anthology Series and the Video Age.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 150–157.
- Pogo. Mode für Individualisten. Homepage. <https://www.pogofashion.de/> (Zugriffssdatum 28.7.2022).
- Rodriguez, Robert: »Getting Back.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 217–229.
- Roessner, Jeffrey: »The Rise of Celebrity Culture and Fanship with the Beatles in the 1960s.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 259–267.

- Roessner, Jeffrey: »We All Want to Change the World. Postmodern Politics and the Beatles' White Album.« In: Kenneth Womack und Todd F. Davis (Hrsg.): *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany 2006, S. 147–158.
- Rushdie, Salman: *Heimatländer der Fantasie. Essays und Kritiken, 1981–1991*. München 1992.
- Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism, 1981–1991*. London 1991.
- Sandbrook, Dominic: *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*. London 2005.
- Sandbrook, Dominic: *White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties*. London 2007.
- Schreiber, Maria und Michaela Kramer: »»Verdammst schön«. Methodologische und methodische Herausforderungen der Rekonstruktion von Bildpraktiken auf Instagram.« In: ZQF 1.2 (2016), S. 81–106.
- Simon, Sherry: »Introduction.« In: Dies. und Paul St-Pierre (Hrsg.): *Changing the Terms. Translation in the Postcolonial Era*. Ottawa 2000, S. 9–29.
- Sims, Josh: *Rock/Fashion*. London 1999.
- Spicer, Mark: »Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs.« In: *Gamut 2.1* (2009), S. 347–376.
- Stark, Steven D.: *Meet the Beatles. A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender, and the World*. New York 2005.
- Stiegler, Christian: »Digitale Medientheorien.« In: Patrick Breitenbach, Christian Stiegler und Thomas Zorbach (Hrsg.): *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld 2015, S. 11–28.
- Stokes, Martin: »Introduction. Ethnicity, Identity and Music.« In: Martin Stokes (Hrsg.): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford 1994, S. 1–27.
- Suga, Keijirō: »Translation, Exophony, Omniphony.« In: Doug Slaymaker (Hrsg.): *Yōoko Tawada. Voices from Everywhere*. Lanham 2007, S. 21–33.
- Sussman, Al: »From Juke Box Jury to The Ed Sullivan Show. Radio and TV — the Beatles' 'Star-Making Machinery'.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 109–124.
- The Beatles: *Anthology*. München 2000.
- Vermeer, Hans-J.: »Texttheorie und Translatorisches Handeln.« In: *Target 2* (1990), S. 219–242.
- Voormann, Klaus und Christine Voormann: *Birth of an Icon — Revolver 50*. Zweisprachige Ausg., Bielefeld 2016.
- Wagner, Birgit: »Cultural Translation. A Value or Tool? Let's start with Gramsci!« In: Federico Italiano und Michael Rössner (Hrsg.): *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld 2012, S. 51–67.
- Wagner, Birgit: »Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept« [23.7.2009], in: *Kakanien Revisited*, S. 1–8. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf> (Zugriffssdatum 13.10.2021).

- Whiteley, Sheila: »Love, Love, Love. Representations of Gender and Sexuality in Selected Songs by the Beatles.« In: Kenneth Womack und Todd F. Davis (Hrsg.): *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany 2006, S. 55–69.
- Whiteley, Sheila: »The Beatles as Zeitgeist.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Beatles*. Cambridge 2009, S. 203–216.
- Winter, Rainer: »Cultural Studies. Critical Methodologies and the Transnational Challenge.« In: Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*. Berlin/Boston 2014, S. 201–221.
- Wolf, Michaela: »Kulturelle Übersetzung — Spielwiese für übersetzerische Beliebigkeiten oder Spielarten von Übersetzung ›nach Babel‹?« In: Hiroshi Yamamoto und Christine Ivanovic (Hrsg.): *Übersetzung — Transformation. Umformungsprozesse in/ von Texten, Medien, Kulturen*. Würzburg 2010, S. 44–55.
- Womack, Kenneth/Davis, Todd F.: »Mythology, Remythology and Demythology. The Beatles on Film.« In: Kenneth Womack und Todd F. Davis (Hrsg.): *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany 2006, S. 97–110.
- Zolten, Jerry: »On the Record! (Dis)Covering the Beatles.« In: Kenneth Womack (Hrsg.): *The Beatles in Context*. Cambridge 2020, S. 230–244.

