

BEYOND MAJOR AND MINOR? THE TONALITY OF POPULAR MUSIC AFTER 1960¹

Martin Pfeleiderer

While the functional harmonic system of major and minor, with its logic of progression based on leading tones and cadences involving the dominant, has largely departed from European art music in the 20th century, popular music continues to uphold a musical idiom oriented towards major-minor tonality and its semantics. Similar to nursery rhymes and children's songs, it seems that in popular songs, a radiant major affirms plain and happy lyrics, while a darker minor key underlines thoughtful, sad, or gloomy moods. This contrast between light and dark becomes particularly tangible when both, i.e. major and minor, appear in one song. For example, in »Tanze Samba mit mir« [»Dance the Samba with Me«], a hit song composed by Franco Bracardi and sung by Tony Holiday in 1977, the verses in F minor announce a dark mood of desire (»Du bist so heiß wie ein Vulkan. Und heut' verbrenn' ich mich daran« [»You are as hot as a volcano and today I'm burning myself on it«]), which transitions into a happy or triumphant F major in the chorus (»Tanze Samba mit mir, Samba Samba die ganze Nacht« [»Dance the samba with me, samba, samba all night long«]). But can this finding also be transferred to other areas of popular music, such as rock and pop songs of American or British provenance, which have long been at least as popular in Germany as German pop songs and folk music?

In recent decades, a broad and growing body of research on tonality and harmony in popular music has emerged. These musicological and theoretical studies are an important complement to otherwise predominantly culturally, sociologically or media-oriented research in pop music and are therefore

1 A German version of this paper will appear within the conference publication *Dur vs. Moll: Zum semantischen Potenzial eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuitäten und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, edited by Hans-Joachim Hinrichsen and Stefan Keym.

sometimes referred to collectively as ›pop musicology‹ or ›popular musicology‹, in contrast to the interdisciplinary oriented ›popular music studies‹ (Moore 2007).² Certainly, studies on the tonality and harmony of popular music sometimes refer to the stereotypical semantics of the major-minor antithesis. Many, however, focus on the inadequacy and shortcomings of interpreting rock and pop tonality as functional major-minor harmony, and search for alternative interpretative approaches. This is particularly the case for studies of popular music after 1960. In the following, some of these approaches will be presented. The focus will be on popular African-American music, which is outside the European major-minor tonality; a proposal for an understanding of rock tonality as a modal tonality, and the tendency towards the dissolution of a conventional understanding of harmony, as displayed, for instance, by power chords without thirds or chromatically oriented harmony. While some authors restrict themselves to an exemplary analysis of individual songs, many studies now examine an extensive repertoire of pieces. Via this procedure, which sometimes uses computer-aided analysis and evaluation methods, the analytical findings derive from a broader and more differentiated data basis.³

African-American music and its influence on popular music after 1960

In blues, the most influential African-American music genre in the 20th century, there are mainly two design elements that contravene conventional European functional harmony: the so-called blue notes and the use of chords with major third and minor seventh (root, major third, fifth, minor seventh) that do not function as dominants. For this reason, in addition to the cyclical repetition of short chord patterns, the harmonic drive in blues-derived harmony and melody is much lower than in music based on the functional major-minor system.

As the music anthropologists and blues researchers David Evans (1982: 24) and Jeff Todd Titon (1977: 164) agree, blue notes are pitch ranges, especially around the minor and major third, which are used in a flexible manner. In many cases, sliding pitch movements, in particular from the minor to the

2 Regarding the history of research on popular music, see Pfleiderer/Grosch/von Appen 2014.

3 Nicholas Cook points to the great potential for a renewal of music research as ›a more data-rich discipline‹ through comparative and computer-based corpus studies, see Cook (2004: 123). Regarding the historic background of major-minor tonality, see the corpus study by Albrecht and Huron (2012).

major third, are characteristic and can be realized either vocally, in sung blues, or instrumentally, e.g., by pulling the guitar strings (»bending«) (Hähnel 2015). Minor thirds might also occur over a major chord accompaniment without being perceived as a dissonant tension that calls for a harmonious resolution. With regard to this practice and the general agility (or lability) of thirds in blues and in African-American music styles based on them (e.g., rhythm & blues, soul, funk, rap music), Richard Ripani concludes that »the very concept of major or minor is largely invalid in the analysis of a blues-mode melody« (Ripani 2006: 21). Other intonation peculiarities comparable to that of the third can be found around the fifth and the minor seventh (Ripani 2006: 23-29, see also Titon 1977, Evans 1982).

Another peculiarity of blues songs is that in contrast to dominant chords most chords with major third and minor sevenths are not resolved towards a subsequent tonic, but instead are accorded an intrinsic sonic value without propulsive force. The harmonic schema for twelve-bar blues (see Figure 1) allows for major chords with a minor seventh not only on the fifth but also on the first and fourth scale degrees. If the major chord with a minor seventh in bar 1 or 4 is followed by a major chord with a minor seventh on the fourth degree in the following measure, this is not to be understood as a movement from dominant to tonic.

I⁷ IV⁷ I⁷ I⁷
IV⁷ IV⁷ I⁷ I⁷
V⁷ IV⁷ I⁷ I⁷ (V⁷)

Figure 1: Twelve-bar blues harmony schema

The »blues cadence« in bars 9-11 reverses the movement of the conventional cadence (subdominant → dominant → tonic). In fact, in many songs derived from African-American music, the fifth degree is rare or entirely absent. The fourth degree (with a major third and often a minor seventh) has a much greater significance; the change from the tonal center to the fourth degree and back again in particular often identifies songs as blues or blues-like songs (Ripani 2006: 41).⁴

Ripani discusses a tendency towards a static harmony in African-American music, i.e., the use of chords and cyclic chord sequences, which do not follow a logic of tension and relaxation. Labeling chords in popular music with chord symbols rather than designations of function or degree is absolutely con-

4 Regarding comparable chord sequences in other areas of popular music see below; in general, cf. Temperley 2011a.

sistent with the prevailing tendency towards the blues or static harmony described here. In some extreme cases, songs do not feature chord progressions at all, but only a chord area that extends over the entire piece or over longer sections of the piece. Static harmonies such as these can be found in blues recordings by musicians from the Mississippi Delta, e.g., in John Lee Hooker's »Boogie Chillun« (1948), but especially in funk music, which evolved from soul music in the second half of the 1960s. In many recordings by James Brown two- or four-bar rhythmic-tonal patterns without chord movement, often with major or minor chords with minor sevenths, are repeated incessantly. Usually, there is a contrasting bridge section on the fourth scale degree in line with blues harmony, such as in »Cold Sweat« (1967) or »Say It Loud, I'm Black and I'm Proud« (1968). As Ripani notes, these pieces can be interpreted as neither major nor minor, since they have no dominant progressions or resolutions. He writes about Brown's »Say It Loud, I'm Black and I'm Proud«, in which only Bb⁷ (main part) and Eb⁷ (bridge) are played: »The Eb⁷ in this song simply represents another tonic level, and when we eventually arrive at the Bb⁷ again, we do not get a feeling of harmonic resolution as much as a realization that we are back at that ›other tonic level‹.« (Ripani 2006: 36)⁵

The harmony of the ›blues system‹—as Ripani terms the overarching design elements of African-American music—is thus closely related to the formal design of the pieces in question. Patterns consisting of a few chords that are repeated cyclically and often supported by repetitive melodic-rhythmic patterns such as ostinato bass lines or guitar riffs are widely used in popular African-American music. These pattern cycles last for two, four, or—less frequently—eight bars, and often consist of only four (or fewer) chords. The constant repetition and a frequent lack of cadence-like progressions produce a somewhat static harmonic effect. The use of cyclical forms on the basis of chord patterns increased over the period between 1950 and 1999, as illustrated by Ripani's statistical analysis of all the songs in the top 25 Billboard charts of the African-American music market during this time (see Ripani 2006: 174-182).⁶ While only 5% of all songs in the 1950s are characterized by these chord patterns, their share rose to 33% in the 1960s and reached 76% in the 1990s. The percentage of chords on the fourth scale degree was consistently higher in this repertoire than that of chords on the fifth degree. While about half of the chords in the 1950s and 1970s were first-degree chords,

5 James A. Snead (1984) refers to this as an African-American aesthetics of repetition and cut.

6 The Billboard charts for popular African American music bore various names during this period: ›rhythm & blues‹, ›soul‹ (1969), ›black music‹ (1982), and again ›rhythm & blues‹, or respectively ›rhythm & blues / hip-hop‹ (in the 1990s).

their proportion dropped to 39% in the 1980s (38% in the 1990s); the proportion of fourth-degree chords was only 13% (1990s: 18%) and that of fifth-degree chords was 11% (1990s: 14%).

Rock harmony as modal harmony?

Popular African-American music has strongly influenced popular music throughout the 20th century in the US and around the world. This formative influence is unmistakable, especially in rhythmic and tonal design.⁷ However, African-American musical genres—the different varieties of blues as well as soul and funk since the 1960s and rap music since the 1970s—also offer novel modes of design with regard to harmony and melody that were adopted by and, in some cases, developed further in other popular music styles. This was already evident in 1950s rock 'n' roll, which was founded on rhythm & blues, and has also been apparent in rock music, which was heavily influenced by rhythm & blues and older varieties of blues since the 1960s. Drawing on this observation, the British musicologist Allan F. Moore derives far-reaching conclusions for the harmonic analysis of rock music in his study *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (Moore 2001) first published in 1993. In his comprehensive account, *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song* (Moore 2014), Moore extends these considerations and transfers them to other stylistic areas of popular music.

In general, Moore views popular songs as hybrid forms of music as their mode of design derives from two traditions: African-American musical traditions and the traditions of American Popular Song. Tin Pan Alley publications of vaudeville and musical songs, so-called ›jazz standards‹, also became the harmonic foundations of wide areas of jazz from the 1930s to the 1950s (Moore 2014: 70). While harmony in popular song tradition can be described in terms of functional major-minor tonality (with cadences involving the dominant or at least descending fifths, cf. Winkler 2007), harmony in African-American music, according to Moore, opposes such an interpretation. On the contrary, non-functional seventh chords can be found here, as well as cyclic chord patterns, which can be repeated incessantly (›open-ended structures‹, Moore 2001: 53). In the appendix to his essay ›Patterns of harmony‹, Moore lists several hundreds of such chord patterns, which he categorized according to the criteria of the available pitches and the tonal center as well as the type of chord progression (stepwise, leaping by a third or fourth) (Moore

7 Regarding African-American rhythm design, cf. Pfleiderer (2006: 291-328).

1992). In order to be able to compare songs from the two different traditions in terms of harmony, Moore advocates the use of an overarching modal interpretation framework. In it, the major scale becomes the Ionian mode; the natural minor scale becomes the Aeolian mode.⁸ The Mixolydian and Dorian modes are also widespread, while Lydian, Phrygian and Locrian are less common.⁹ This understanding of modality is based on a concept of diatonic modes, so-called church modes, which is also common in jazz theory, but rather problematic.¹⁰ Moore emphasizes that the assignment of a chord pattern to a mode does not apply to the entire song, but often only works for the duration of the respective chord pattern. This is due to the songs' regular changes of modes, especially with contrasting parts: »Modal change is extremely common, and a first approximation should be to assume that a mode operates only for the length of the pattern it describes.« (Moore 2014: 71f.) The tonal center of chord patterns such as these—and thus the assignment to one mode—is usually made clear by the criteria of a longer chord duration, the position of the chord at the beginning and / or end of a pattern, and a particular emphasis such as with higher volume or a particular timbre (Moore 2014: 75).¹¹

Since the chord patterns often include both major third and minor third chords, the semantics of major and minor are barely significant in the analyses presented by Moore. Still, if they are brought into play, the attribution of meaning follows the conventional semantics of bright-dark or positive-negative. Moore draws on these semantics when it comes to determining the tonal center of a chord pattern, which in turn affects the designation of the respective mode as Aeolian or Ionian, Mixolydian or Dorian. In Moore's view, identification of the song's tonality is supported in a rather roundabout way by the semantics of the song's statement, which are probably derived primarily from the lyrics. For »the greater the number of minor intervals the mode contains between successive scale pitches and the modal tonic, then the more depressed / emotionally negative / lacking in energy the effect of the track is likely to be, all other factors being equal« (Moore 2014: 75).

8 Both harmonic and melodic minor scales are very rare in popular music. Even during the verses of »Tanze Samba mit mir«, the vocal melody renounces the leading tone e (major seventh) which does, appear in the dominant chords of the accompaniment, however.

9 David Temperley describes Ionian, Aeolian, Mixolydian and Dorian as the »most commonly used modes in rock« (Temperley 2004: 258).

10 On the problem of the understanding of modality in »modal jazz«, cf. Pfleiderer et al. 2016.

11 Here Moore gives several examples of problematic tonality mappings.

Moore thus applies major-minor semantics to the semantics of modal tonality: »the further down ... (from lydian to locrian) one moves, the more negative the modal connotations« (Moore 2014: 75). The American music theorist David Temperley took a similar approach in the context of his reflections on the »scalar shifts« often found in rock music, i.e., the change of modality between form sections (»sectional scalar shift«) or, more rarely, within a single section (»momentary scalar shift«) (Temperley 2011b). Temperley suggests a semantic interpretation of the movement in another mode in the sense that an upward movement within the circle of fifths corresponds to a lightening, a downward movement to a darkening effect: »the modes of operation commonly used in rock (Ionian through Aeolian) reflect a clear and gradual progression corresponding to their line-of-fifths order, with Ionian being happiest and Aeolian being saddest« (Temperley 2011b).

Ulrich Kaiser (2014) has pointed out that causal links between psychologically demonstrable perceptual qualities of »brighter« and »darker« and emotional effects frequently appear arbitrary in individual cases. He therefore generally opposes the assumption of any such causal relationships based on scientific theoretical considerations. Kaiser also uses Temperley's example to show that the tonal center of a chord pattern—and thus its mode—often cannot be clearly determined. However, Temperley and Daphne Tan have demonstrated relationships between modality and perceived / attributed emotion in an experimental study. In systematic pair comparisons between two versions of a melody, each in a different mode, the participants assessed the Ionian version in 84% of the melody pairs and the Mixolydian or Lydian version in 64% or 58% of the pairs as »happier«. However, in direct comparison only 40% of the Dorian, 34% of the Aeolian, and 21% of the Phrygian melody versions were considered »happier« (Temperley / Tan 2013).¹² Even if the major-minor system is generally rejected as inappropriate for popular music, and in many cases the mode of a melody cannot be determined unequivocally, the stereotypical major-minor semantics nonetheless appear to continue to be effective, albeit reinterpreted to apply to the interval structure of diatonic modes.

Tonality types in popular music after 1960

Moore explains the departure from both the functional tonality concept of major and minor and the orientation towards a modal system as being mainly

¹² In the listening experiment, nine participants evaluated all possible pairings of modal versions of seven different tunes.

caused by the strong influence of African-American music traditions on popular music, especially in the US and Britain. Given the resulting hybrid nature of wide areas of popular music, Moore decided »not to regard popular harmony as a deviation from the norms of Western tonality, but as establishing norms in its own right, which may or may not accord particularly strongly with those found in the music of Bach, Beethoven and Brahms« (Moore 2014: 70).

Numerous pop music researchers, among them David Temperley and Philip Tagg (2014), follow this line of argument. Other scholars, on the other hand, remain faithful to the music theory approaches developed to analyze the ›common practice music‹ of the 18th and 19th centuries and describe the peculiarities of popular music harmonics as extensions of conventional functional major-minor harmony. For example, musicologist and rock guitarist Volkmar Kramarz consistently uses Riemann function designations to label the chord patterns he terms ›pop formulas‹. A chord on scale degree bVII thus becomes the double subdominant and ›subdominant chains‹ occur, e.g. SSSS, SSS, SS, S, T (for bVI, bIII, bVI, IV, I); these chord progressions can also be inverted and abbreviated (Kramarz 2007: 92ff.). Whether these chord progressions actually produce a progressive effect that justifies a functionally harmonic interpretation is questionable, however.

Analytical approaches based on the writings of Heinrich Schenker are also used with regard to popular music, especially in the English-speaking world. The Schenkerian approach attaches importance to correlating individual voice progressions (›voice leading‹) to the (functional) harmonic progression of chords: in principle, a functionally interpreted harmonic background movement always remains the decisive element.¹³ In the words of American musicologist Walter Everett, probably the most prominent representative of this ›Schenkerian Popular Musicology‹: »while the underlying principles of tonality are unchanging, rock has evolved several different ways of relating to that tonal background.« (Everett 2004). In addition to analyzing individual songs, Everett presents a comprehensive classification of the tonal systems of rock, illustrated by numerous examples and based on an analysis of more than 6000 rock songs from the 1950s and 1960s, which can be transferred to many other areas of popular music. In his book, *The Foundations of Rock: From ›Blue Suede Shoes‹ to ›Suite: Judy Blue Eyes‹*, Everett illustrates his approach by discussing numerous additional examples—distributed across four book chapters and over a hundred printed pages (Everett 2009: 190-301). In his classification system, Everett distinguishes between six categories (with additional subcategories), the first following the European major-minor tonality of the

13 Moore summarizes his criticism of the application of the Schenkerian approach to the analysis of rock music (Moore 1995).

18th and 19th centuries, while the other five categories gradually deviate from the associated rules:

- 1a: Major-mode systems with common-practice harmonic and voice-leading behaviors. May be inflected by minor-mode or chromatic mixture.
- 1b: Minor-mode systems with common-practice harmonic and voice-leading behaviors. May be inflected by major-mode or chromatic mixture.
- 2: Diatonic modal systems with common-practice voice-leading but sometimes not with common-practice harmonic behaviors.
- 3a: Major-mode systems, or modal systems, with mixture from modal scale degrees. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be common but not necessary.
- 3b: Major-mode systems with progressive structures. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors would be typical at lower, but not higher, levels.
- 4: Blues-based rock: minor-pentatonic-inflected major-mode systems. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors not always emphasized at the surface, but may be articulated at deeper levels and/or in accompaniment.
- 5: Triad-doubled or power-chord minor-pentatonic systems unique to rock styles: I-bIII-IV-V-bVII. Common-practice harmonic and even voice-leading behaviors often irrelevant on the surface.
- 6a: Chromatically inflected triad-doubled or power-chord doubled pentatonic systems of early metal. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors often irrelevant on the surface.
- 6b: Chromatically related scale degrees with little dependence upon pentatonic basis. Common-practice harmonic and voice-leading behaviors often irrelevant at deeper levels as well as surface. (Everett 2004)

In addition to harmonically traditional pieces in major or minor, there are pieces with modal tonality (2), which are characterized by the absence of leading tones. Furthermore, »progressive« mixtures of major-minor tonality and modality (3) occur, which either use a tonal provision that cannot be unambiguously assigned to a diatonic mode, or produce shifts and modulations without returning to the tonal center established at the beginning; and finally the blues harmony already discussed above (4). In the two remaining classes, the field of conventional major-minor tonality is largely abandoned: in rock and heavy metal, chord patterns that arise from pentatonic riff melodies (the minor pentatonic scale: 1, b3, 4, 5, b7), so-called power chords, occur (5). According to Everett, these chord sequences are not functional and

traditional voice-leading rules are severely restricted.¹⁴ In the final class, the chords on the pentatonic scale are extended by chromatic enhancements and shifts, rendering both conventional voice-leading rules and harmony according to major-minor tonality irrelevant on either the sonic surface (6a) or the Schenkerian background level (6b).

It should be clear that major and minor are hardly relevant for this last group of hard rock, heavy metal and alternative rock songs. What about those songs, though, whose tonality can be interpreted as either major or minor? After all, according to Everett, these constitute most of the 1955-1969 songs examined by him. For Everett, the attribution of ›happy‹ to major and ›sad‹ to minor is merely a question of clichés, whose alleged validity he questions by listing numerous counterexamples (Everett 2009: 161ff.).¹⁵

Corpus studies: on the representativeness of tonality analyses

Both Moore and Everett develop their reflections and systems of harmony from the analyses of a large number of pieces, which they draw primarily from the repertoire of the 1950s, 1960s and 1970s, but in a rather unsystematic fashion. However, their findings are supported by the results of corpus studies that disclose their piece selection criteria and analysis steps, and are therefore, in principle, reproducible. Trevor de Clercq and David Temperley (2011) examine the chord distribution in a corpus of 100 rock songs, 20 per decade, from 1950 to 1999, taken from a list of the »500 Greatest Songs of All Time« published by rock magazine *Rolling Stone*. The authors transcribed all 100 songs and translated them into a computer-readable format.¹⁶ Their results with regard to chord distribution support those found in Ripani's study of African-American chart hits from the same period (see above). As Table 1 shows, fourth-degree chords are the most common in every decade, being far more frequent than fifth-degree chords:

14 »In the triad-doubled minor-pentatonic mode, expressed in I, bIII, IV, V and bVII chords, harmony is non-functional, and voice-leading is severely compromised; all voices, again, tend to move in strictly parallel doublings of root-position triads or empty power-chords.« (Everett 2004: paragraph 20). Kaiser (2014) displays three exemplary analyses of this tonality type.

15 In addition, Everett differentiates the semantics of the relatively few minor pieces so that they can express not only sadness but also tragedy, gloom, melancholy, loneliness, and mystery.

16 The project website provides details of the data and all transcriptions: <http://rockcorpus.midside.com/>.

	1950s	1960s	1970s	1980s	1990s
I	42,3	32,7	30,2	33,2	31,3
\flat II	0,1	0,0	0,4	0,8	0,8
II	0,4	7,4	3,8	0,5	5,0
\flat III	0,0	0,9	3,2	2,8	4,0
III	0,7	4,0	2,7	0,2	1,7
IV	32,1	23,9	22,6	22,0	18,7
\sharp IV	0,0	0,1	0,9	0,0	0,0
V	22,1	14,6	15,4	17,0	15,3
\flat VI	0,1	0,3	5,4	4,7	6,2
VI	1,1	7,2	6,3	8,1	10,0
\flat VII	0,7	8,4	8,9	10,8	6,4
VII	0,6	0,6	0,4	0,0	0,7

Table 1: Overall proportion of chromatic roots in each decade, 1950s-1990s in 20 songs per decade (de Clercq/Temperley 2011: 64).¹⁷

Looking at the transitions between chords, the same picture emerges: movements from the first to the fourth and from the fourth to the first degree are far more frequent than movements away from and to the fifth degree (Table 2). This finding is corroborated by the frequency of the sequences of three chords ending with a chord above the tonal center (Table 3). Although the classical cadence (IV-V-I) is most frequently represented here, it accounts for less than half of all progressions ending on the tonal center (along with the cadence II-V-I).

Cons Ant	Cons											
	I	\flat II	II	\flat III	III	IV	\sharp IV	V	\flat VI	VI	\flat VII	VII
I	0	25	132	94	44	1052	2	710	104	302	470	16
\flat II	31	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	12
II	120	1	0	2	20	58	0	97	0	24	10	0
\flat III	50	6	6	0	0	64	2	2	67	0	41	0
III	16	0	39	0	0	46	0	6	0	60	3	4
IV	1,162	14	30	98	45	0	4	514	57	72	90	4
\sharp IV	7	0	0	6	0	10	0	0	0	0	0	0
V	788	0	36	6	17	392	4	0	6	191	48	0
\flat VI	208	0	1	20	0	22	6	22	0	10	78	0
VI	144	0	87	0	32	260	0	124	21	0	3	0
\flat VII	386	0	0	11	2	188	2	26	114	6	0	0
VII	18	0	0	0	12	0	4	0	0	3	0	0

Table 2: Chord transitions in the 100 songs. Rows list the antecedent chords (Ant), and columns list the respective consequent chords (Cons); cells indicate the absolute number of transitions between two chords (de Clercq/Temperley 2011: 61)

¹⁷ No distinction is made between major and minor third chords in this or the following tables.

trigram	amount
IV V I	352
V IV I	292
bVII IV I	146
VI IV I	126
bVII bVI I	103
bIII bVI I	66
II V I	63
bVI bVII I	60
V VI I	42
IV bVII I	39

Table 3: Sequences of three chord progressions ending on the first degree: occurrences within the 100 songs in descending order of frequency (de Clercq/Temperley 2011: 63)

Unfortunately, the authors do not differentiate between different chord types (minor or major third, seventh chords, power chords). Moreover, the evaluations draw on the assumption that the tonal center remains stable within a song—an assumption that Temperley himself put in question. Finally, it can be argued that a corpus of 100 songs is relatively limited.¹⁸

By using computer-aided analysis methods, such as those developed in the field of music informatics and music information retrieval since the 1990s (see Casey et al. 2008, Müller 2015), music informatics specialists associated with Matthias Mauch were able to investigate chords and chord transitions in popular music across a much wider dataset (Mauch et al. 2008). In their study, Mauch et al. analyzed nearly 17,000 songs that were on the US Billboard Hot 100 charts between 1960 and 2010. Instead of transcribing the songs, they randomly selected excerpts from the digital audio files of the songs, each 30 seconds long. They subjected these samples to a spectral analysis with subsequent chroma assignment, drawing on automated methods of music information retrieval.¹⁹ Based on the chroma values, all possible transitions between the four most important chord types (triads with minor or major thirds,

18 In a follow-up study, the authors compare the harmonic and melodic design of an extended 200-piece corpus with the design in European ›common-practice‹ compositions; cf. Temperley/de Clercq 2013.

19 The corpus examined comprises 86% of all chart songs during the respective period. The audio files were supplied by the internet platform *last.fm*, which has been operated by one of the authors, Mark Levy. For the chroma determination, analysis windows with a length of 16,384 samples or 372 milliseconds were selected, which were shifted over the audio file at intervals of 1024 samples or 23 milliseconds. Both the random selection of the excerpts as well as a metrological

and four-note-chords with both minor sevenths and minor or major thirds) were identified, finally leading to eight harmonic categories that refer to different types of chords within the chord changes. By statistically calculating the frequency at which these categories occur in the songs of a single year, conclusions can be drawn about the distribution of a certain harmonic design in the popular music of the respective period. Figure 2 provides an overview of the relative frequencies of each category (H1 to H8) in all songs of each year.

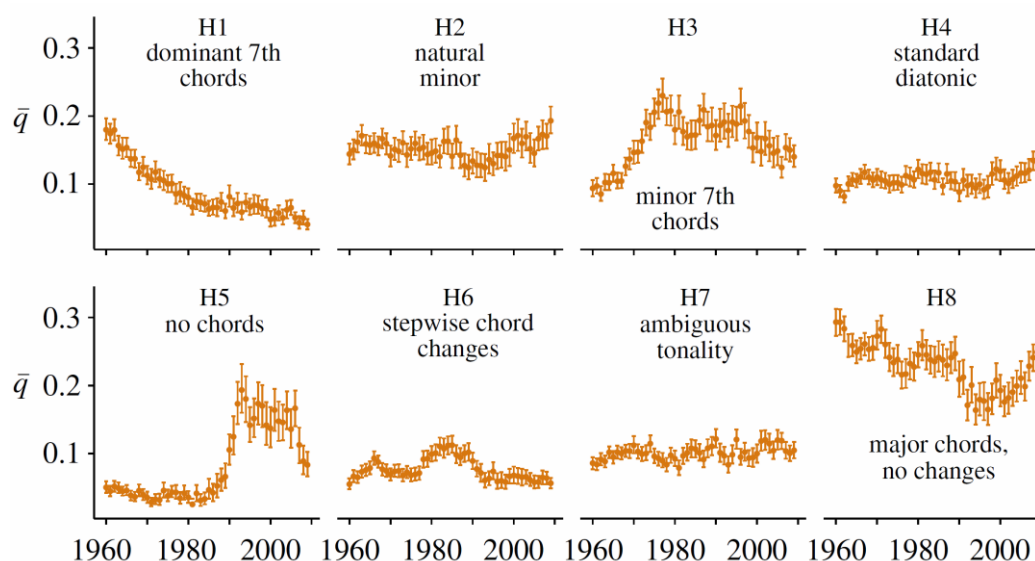


Figure 2: Relative frequency of eight harmony categories in the US Billboard Hot 100 charts between 1960 and 2010 (Mauch et al. 2014: 4)²⁰

What is striking at first is the fluctuating, yet consistently high proportion of major chords without recognizable chord changes (H 8). The proportion of chord changes involving a dominant seventh chord (H 1), on the other hand, declines steadily, from just under 20% in 1960 to around 5% in the 2000s. By contrast, the proportion of chord changes with minor seventh chords (H 3) increases sharply during the 1970s, which the authors link to the growing popularity of funk and disco over this period. The proportion of songs without recognizable chord changes or without chords (H 5), which in the early 1990s increases from less than 5% to up to 20% is equally remarkable. This can be

determination of the chroma values may lead to slight distortions, which, however, are unlikely to be statistically significant in view of the immense size of the overall corpus.

²⁰ In-depth tables provide detailed information on the eight categories and their distribution among genres and artists. They are available online: https://figshare.com/articles/Extended_Tables_Tags_Artists_Topic_Composition_/1399131, 16.4.2018.

attributed to the success of rap music with pieces that do not include tonal elements—just raps, non-tonal samples and percussive beats—in the 1990s and early 2000s. The percentage of the remaining four categories (H2: chord change within the natural minor scale or Aeolian mode, H4: simple diatonic chord changes in major, H6: stepwise chord changes, which indicate a modal tonality, H7: ambiguous tonality), remains constant over the decades, apart from minor fluctuations. So, even if minor distortions caused by the random selection of the 30-second excerpts or errors in the automated identification of pitch classes and, based on these, chords and chord changes are taken into account, the study leads to surprisingly clear results drawn from a broad data base: the harmonic-tonal design in popular music since 1960 is diverse and cannot be described solely in terms of the major-minor tonality.

Conclusion

While in most cases the tonality in Tin Pan Alley songs as well as in German Schlager can still clearly be described in terms of functional harmony and therefore predominantly as major or—far less often—minor, popular music since the 1960s has produced an increasing number of songs whose tonality defies a functional harmonic interpretation. Given the variety of harmonic concepts outlined above, the validity of a culturally traditional semantics of major and minor, rooted in European art music, also becomes questionable within this repertoire. If pieces cannot be described as major or minor, the associated cultural connotations are rendered invalid. Blues songs and pieces from other African-American music genres such as rap music or contemporary rhythm & blues, but also many pop and rock songs as well as tracks of electronic dance music, are located outside major or minor tonality and, due to the cyclical repetition of shorter chord sequences, are not open to interpretation in accordance with a harmonic logic of development or progression. The tonality in wide areas of recent rock and pop music, however, can be interpreted as modal, with Dorian and Mixolydian being just as prevalent as Ionian (major) and Aeolian (natural minor), while Lydian, Phrygian and Locrian modes are less common. According to empirical findings, these modes, which are all derived from the diatonic scale, are often perceived and interpreted as being lighter and more positive (more large intervals) or darker and more negative (more small intervals). In addition, there are innumerable pieces with chords that are assigned to the pentatonic scale and power chords, especially in hard rock, heavy metal and alternative rock. Finally, ever since the chart successes of hip-hop in the 1990s, there have been an

increasing number of popular music pieces that largely or completely dispense with chords whatsoever, so that, in addition to the rap vocals, they are constructed from either purely percussive sounds or just a bass line and short samples.

Popular music of the past decades developed a hybrid or transcultural kind of music that exhibits strong influences from African-American music traditions. At the same time, it increasingly aims for a global market and therefore a heterogeneous audience (cf. Negus 2001). Thus, for musicians, songwriters and listeners from different cultural contexts, European major-minor tonality is only one among many possible tonal frames of reference and the corresponding stereotypical connotations have lost their validity and binding character.

References

- Albrecht, Joshua D. / Huron, David (2012). »A Statistical Approach to Tracing the Historical Development of Major and Minor Pitch Distributions, 1400-1750«. In: *Music Perception* 31 (3), pp. 223-243.
- Casey, Michael A. / Veltkamp, Remco / Goto, Masataka / Leman, Marc / Rhodes, Christophe / Slaney, Malcolm (2008). »Content-Based Music Information Retrieval. Current Directions and Future Challenges«. In: *Proceedings of the IEEE* 96 (4), pp. 668-696.
- Clercq, Trevor de / Temperley, David (2011). »A Corpus Analysis of Rock Harmony«. In: *Popular Music* 30 (1), pp. 47-70.
- Cook, Nicholas (2004). »Computational and Comparative Musicology«. In: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Ed. by Nicholas Cook and Eric Clarke. Oxford, UK and New York, NY: Oxford University Press, pp. 103-126.
- Evans, David (1982). *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Everett, Walter (2004). »Making Sense of Rock's Tonal Systems«. In: *Music Theory Online* 10 (4); www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html (access 16 April 2018).
- Everett, Walter (2009). *The Foundations of Rock. From »Blue Suede Shoes« to »Suite: Judy Blue Eyes«*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Hähnel, Tilo (2015). »»Blues Falling Down Like Hail«. Vokaler Ausdruck in drei Spielarten des Blues«. In: *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA (1900-1960)*. Ed. by Martin Pfeleiderer et al. (= texte zur populären Musik 8). Bielefeld, DE: transcript, pp. 233-268.
- Kaiser, Ulrich (2014). »Fraktale Strukturen im Hard Rock. »Back In Black« (AC/DC), »Highway Star« (Deep Purple) und »The Future Never Dies« (Scorpions) im Fokus einer musikanalytischen Perspektive«. In: *Samples*. 12, www.aspm-samples.de/Samples12/kai_ser.pdf (access 16 April 2018).
- Kramarz, Volkmar (2007). *Die PopFormeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten* (updated ed.). Bonn, DE: Voggenreiter (1st ed. 2006).

- Kramarz, Volkmar (2014). *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*. Bielefeld: transcript.
- Mauch, Matthias / MacCallum, Robert M. / Levy, Mark / Leroi, Armand M. (2014). »The Evolution of Popular Music. USA 1960-2010«. In: *The Royal Society Open Science* 2, <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/royopensci/2/5/150081.full.pdf> (access 16 April 2018).
- Moore, Allan F. (1992) »Patterns of harmony«. In: *Popular Music* 11 (1), pp. 73-106.
- Moore, Allan F. (1995) »The So-Called ›Flattened Seventh‹ in Rock«. In: *Popular Music* 14, pp. 185-201
- Moore, Allan F. (2001). *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Second Edition*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Moore, Allan F. (2014). *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Moore, Allan F. (ed.) (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Müller, Meinard (2015). *Fundamentals of Music Processing. Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. Cham, CH: Springer.
- Negus, Keith (2001). »The Corporate Strategies of the Major Record Labels and the International Imperative«. In: *Global Repertoires. Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry*. Ed. by Andreas Gebesmair and Alfred Smudits. Aldershot, UK: Ashgate, pp. 21-31.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld, DE: transcript.
- Pfleiderer, Martin / Grosch, Nils / Appen, Ralf von (2014). »Populäre Musik und Wissenschaft. Forschungstraditionen und Forschungsansätze«. In: *Populäre Musik. Geschichte, Konzepte, Forschungsperspektiven*. Ed. by Martin Pfleiderer Nils Grosch, and Ralf von Appen (= Kompendien der Musik 14). Laaber, DE: Laaber, pp. 200-209.
- Pfleiderer, Martin / Klaus Frieler / Wolf-Georg Zaddach (2016). »Pitch Class Hierarchies in Miles Davis' ›So What‹. Reconsidering Modal Jazz Improvisation with Computer-based Analysis Tools«. In: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 ›Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog‹*. Ed. by Wolfgang Auhagen and Wolfgang Hirschmann. Mainz, DE: Schott, <http://schott-campus.com/pitch-class-hierarchies-in-miles-davis-so-what> (access 16 April 2018).
- Ripani, Richard J. (2006). *The New Blue Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson, MS: UP of Mississippi.
- Snead, James A. (1984). »Repetition as a Figure of Black Culture«. In: *Black Literature and Literary Theory*. Ed. by Henry Louis Gates Jr. New York, NY: Methuen, pp. 59-79.
- Tagg, Philip (2014). *Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York, NY and Huddersfield, UK: The Mass Media Music Scholars' Press (1st ed. 2009).
- Temperley, David (2004). *The Cognition of Basic Musical Structure*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Temperley, David (2011a). »The Cadential IV in Rock«. In: *Music Theory Online* 17 (1), www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.temperley.pdf (access 16 April 2018).

- Temperley, David (2011b). »Scalar Shift in Popular Music«. In: *Music Theory Online* 17 (4), www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.temperley.pdf (access 16 April 2018).
- Temperley, David / Clercq, Trevor de (2013). »Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music«. In: *Journal of New Music Research* 42, pp. 187-204.
- Temperley, David / Tan, Daphne (2013). »The Emotional Connotations of Diatonic Modes«. In: *Music Perception* 30 (3), pp. 237-257.
- Titon, Jeff Todd (1977). *Early Downhome Blues. A Musical and Cultural Analysis*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Winkler, Peter K. (2007). »Toward a theory of popular harmony«. In: *Critical Essays in Popular Musicology*. Ed. by Allan F. Moore. Aldershot, UK: Ashgate, pp. 251-274.

POPULÄRE MUSIK UND HEROIN. EINE KULTURHISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG¹

Melanie Ptatscheck

»Since the beginning of rock music, the media has been filled with endless stories of rock star drug indulgence. [...] Connections are not hard to find – groupies, fans, music industry personnel.« (Spunt 2014: 65)

Der Gebrauch rauschinduzierender Substanzen ist so alt wie die Menschheit selbst. Getreu dem Motto »sex, drugs, and rock 'n' roll« scheint der Konsum von Drogen geradezu prototypisch vor allem zum Lifestyle vieler Musiker*innen und Protagonist*innen ihres Umfeldes dazu zu gehören. Doch nicht nur innerhalb von Rockmusik, schon immer waren diese drei Komponenten – insbesondere der Konsum von Drogen – mit (populärer) Musik und einem damit einhergehenden Lebensstil verbunden.

Mit dem Verweis auf die Arbeiten von Harry Shapiro (1998) und Sheila Whiteley (1992) gibt Jörg Fachner (2007, 2008b) zu verstehen, dass »jeder populäre Musikstil Ausdruck eines Lebensstiles und entsprechender Konsumvorlieben der die Musikstile prägenden Künstler-(szenen)« (ebd.: 598f.) sei: So ist dem Autor zufolge »die Vorliebe einer kulturellen ›Szene‹ für bestimmte Drogen immer auch eine Mode, sich in bestimmte psycho-physiologische Zustände zu versetzen, um Alltägliches und Besonderes, Ereignisse und Stimmungen intensiver oder aus einer anderen Perspektive zu erfahren bzw. diese Zustände kreativ zu nutzen«. Er ordnet in diesem Zusammenhang verschiedene Drogen einer bestimmten Szene bzw. einem bestimmten Musikstil zu: Unter den Jazzmusiker*innen in den 1920er und 1930er Jahren war es Marihuana; in den 1940er und 1950er Jahren Heroin; wohingegen die Rock 'n' Roller*innen der 1950er Jahre hauptsächlich zu verschiedenen »uppers« und

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Ausschnitt meiner Dissertation *Suchtgenese & Selbstkonzept(e): Biographische Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten heroinabhängiger Musiker in Los Angeles*, welche voraussichtlich Ende 2019 veröffentlicht wird.

»downers« wie Amphetaminen und Barbituraten tendierten; die Hippies der 1970er präferierten Psychedelika, die Punks der 70er experimentierten mit chemischen Lösemitteln; das »fashionable set« der 1980er Jahre konsumierte Euphorika wie Kokain, und die 1990er Jahre verzeichneten einen Anstieg im Konsum von synthetischen Drogen wie MDMA (Ecstasy) unter den Partygänger*innen innerhalb der Dance Music (Fachner 2006: 88).

Dass diese Zuordnung jedoch nur stark vereinfacht getroffen wurde und sich verschiedene Substanzen nicht ohne weiteres nur *einer* zeitlichen und kulturellen Epoche zuordnen lassen, zeigen die folgenden Ausführungen am Beispiel der Droge *Heroin*. Im Folgenden wird sich dem Phänomen Heroinsucht unter Musiker*innen exemplarisch für den US-amerikanischen Raum aus sozialwissenschaftlicher Perspektive genähert und dieses kulturhistorisch eingeordnet.

Mythenbildungen im Jazz

Heroinsucht war bereits vor dem Ersten Weltkrieg in den USA ein verbreitetes gesellschaftliches Phänomen. Das euphorisierende Rauschmittel wurde vor allem in New York unter Jugendlichen konsumiert, ehe sich dessen Gebrauch in den 1920er Jahren auf weitere Teile der USA ausweitete. Ein zentraler Faktor für die steigende Popularität von Heroin lag in der zunehmenden Kokainknappheit (Courtwright 2001). In Kraft tretende Drogenverbote machten Kokain selten und damit teuer, so dass viele Kokainkonsument*innen eine Alternative suchten und zum Heroin übergingen, das preiswerter war und zudem die physischen Entzugserscheinungen der bisher verwendeten Substanzen durch eine beruhigende und stimmungsaufhellende Wirkung aufhob. Nicht nur der Übergang vom Kokain zum Heroin, sondern auch der vom Heroin *Schnupfen* zum *Injizieren* vollzog sich in einem rasanten Tempo. Mit dieser Entwicklung einhergehend entstand der soziale Typus des *Junkies*, »des durch Rauschgift Deklassierten« (Briesen 2005: 121). Während im 19. Jahrhundert der vorherrschende Suchttypus eine Frau mittleren Alters und der mittleren Klasse oder Oberschicht entstammend war, bildete sich im 20. Jahrhunderts eine neue Schicht von Süchtigen: 1940 war David Courtwright zufolge der »typische« Süchtige ein junger Mann aus der unteren Schicht; die am häufigsten von Süchtigen verwendeten Drogen waren Heroin und Morphin; ihre Einnahme war überwiegend nicht-medizinischer Natur. Andrew Blake (2007) sieht die hohe Nachfrage nach Rauschmitteln in dieser Zeit auch als Folge der Re-Legalisierung von Alkohol ab 1933 und zählt, entsprechend Fachners Zuordnung

(s. o.), vor allem Jazzmusiker*innen zum Konsument*innenkreis von rausch-induzierenden Drogen. Da ihre Auftrittsorte meist Bars oder Nachtclubs waren, in denen Alkohol und Marihuana leicht zu erwerben waren, gehörte die Auseinandersetzung mit Rausch und Süchtigen für viele Jazzmusiker*innen zum Berufsalltag (vgl. Bäumer 2014: 295). Drogen und Alkohol waren jedoch nicht nur Teil des sozialen Kontextes, in dem die Musiker*innen auftraten. Vor allem in Hinblick auf den musikalischen Schaffensprozess schien der Konsum von Heroin unausweichlich – so auch Saxophonist Charlie Rouse: »I used to always think that you had to get high because that was the era I came up in. You had to get high to play« (zit. n. Gitler 1985: 281). Für viele Künstler*innen, die in der Nachkriegszeit am Übergang von der Big Band-Ära in den Bebop beteiligt waren, führte der Weg auch in den Konsum von Heroin. Während Musiker*innen im Zeitalter des New Orleans Jazz hauptsächlich Alkohol konsumierten und der Konsum von Marihuana vornehmlich in Verbindung mit Swing stand (vgl. Jost 2004), wurde mit dem Aufkommen des Bebops schließlich *Heroin* zum meist favorisierten Betäubungsmittel: »For the first time in jazz history, heroin [...] became popular among musicians. The effect of heroin is to make the user withdrawn, detached and ›cool‹, which is also a description of much jazz of the post-World War II period« (Winick 1959-1960: 252). Spunt (2014) ergänzt in diesem Zusammenhang, dass Bebop als eine Subkultur »with values and attitudes that supported and encouraged heroin use and that were a source of the bebopper identity« (ebd.: 60) aufzufassen war. Die Bebopper-Identität wurde in erster Linie durch »das wohl bekannteste Drogenopfer des Jazz« (Knauer 2005: 43) verkörpert: Charlie *Bird* Parker. Während es im 21. Jahrhundert Künstler*innen wie Pete Doherty oder Amy Winehouse waren, die durch ihren exzessiven Drogengebrauch Schlagzeilen machten, war es in den späten 1940er Jahren vor allem Parker, der nicht nur durch sein herausragendes Talent als Saxophonist, sondern auch durch seinen ausgeprägten Drogenkonsum auffiel. Was als Fan-Verehrung begonnen hatte, war Ende der 1940er Jahre zu einem regelrechten Kult geworden: Neben den revolutionären Auswirkungen, die Parker auf die Jazzmusik hatte (s. hierzu Knauer 2005), baute er noch ein weiteres Image auf, nämlich das des heroinabhängigen Jazzmusikers. Seine Fans taten es ihm vielfach nicht nur musikalisch nach, sondern imitierten auch Parkers Suchtverhalten. Junge Musiker*innen, die versuchten, erfolgreich zu werden und ihr Instrument wie ihr Vorbild zu beherrschen, sahen den besten Weg, Parkers vermeintliche musikalische Genialität zu erreichen, indem sie selbst zur Nadel griffen: »Bird was a big junkie, and to be like Bird you had to be a junkie« (Frankie Socolow zit. n. Gitler 1985: 281). Obwohl die meisten Anhänger*innen durch den Konsum von Heroin zwar das Drogen-Image Parkers

adaptieren konnten, erreichten sie ihr eigentliches Ziel jedoch nicht: »The only thing they couldn't do was *play like him*« (ebd.). Dennoch nahm die weit verbreitete »Parker hypothesis« (Spunt 2014: 60) eine zentrale Rolle bei der Entstehung und Aufrechterhaltung des Mythos ein, wonach Drogen einen entscheidenden Faktor bei kreativen Prozessen im Jazz ausmachten. Diese Auffassung widerlegte Parker jedoch bereits selbst zu Lebzeiten und gab zu verstehen, dass es sich hierbei um eine Illusion handele, der Konsum von Heroin genau das Gegenteil bewirke und letztendlich einen körperlichen und seelischen Verfall zur Folge habe.

Die Gründe des Erstkonsums sind jedoch nicht nur auf Parker und vermeintliche Kreativprozesse zurückzuführen. Ebenso sehnten sich viele Musiker*innen nach »Verbrüderung« und »Zusammengehörigkeit« (Spunt 2014: 61) und sahen im gemeinsamen Drogengebrauch eine identitätsstiftende Komponente. Oftmals hatte der Konsum weniger mit der körperlichen Wirkung der Droge zu tun, sondern mit der sozialen Erfahrung der Einnahme (vgl. Shapiro 1998: 102). Aber auch Gruppenzwang und ein damit verbundener Wunsch, dem Verhalten von Freunden nachzueifern, animierte zum Konsum. In einigen Bands gab es so viele Abhängige, dass es ebenso als Druck empfunden wurde, als Nicht-Konsumierende*r nicht zur Gruppe dazu zu gehören. Charles Winick (1960) fand in seiner Studie sogar heraus, dass Drogen das Gruppengefühl bestärkten, wenn alle Mitglieder in der Band abhängig waren. Und je besser das Gruppengefühl war, desto besser konnte man miteinander spielen. Allerdings konnte auch genau das Gegenteil der Fall sein: Es gab auch Musiker*innen, die zu Heroin griffen, um sich von der Gruppe abzukapseln, weil sie alleine sein oder sich von der Gruppe abheben wollten (vgl. Winick 1961: 62). Der Autor ist in diesem Zusammenhang der Annahme, dass drogenabhängige Musiker*innen im Allgemeinen unangepasste Personen seien, welche die Anforderungen der Realität als so schwierig empfänden, dass sie im Konsum von Heroin eine Möglichkeit sähen, unangenehme Entscheidungen zu verschieben oder Druck zu umgehen (vgl. ebd.: 53f.). Heroin bot ein Gefühl der Sicherheit und trug dazu bei, jegliche seelische wie körperliche Schmerzen zu unterdrücken. Unzufriedenheit und ein Bedürfnis nach Realitätsflucht, die insbesondere bei afroamerikanischen Musiker*innen durch Rassentrennung und damit verbundener sozialer Ausgrenzung verursacht wurden, sieht Ekkehard Jost (2004) als wesentliche Voraussetzung zur Entstehung von Heroinabhängigkeit unter Jazzmusiker*innen (vgl. ebd.: 129). Mit dem anfänglichen Konsum der Droge und dem durch ihre Wirkung erzielten Gefühl von Coolness und Lockerheit hatten Musiker*innen nicht nur das Gefühl, auch unter schlechten (Lebens-)Bedingungen »über den Dingen« zu stehen, sondern sich auch vor einem vornehmlich »weißen« Publikum (musikalisch) beweisen zu

können. Immer wieder gab es Konflikte zwischen den künstlerischen Darbietungen der Musiker*innen und der fehlenden Bereitschaft der Gesellschaft, angemessene Würdigung zu zeigen. Auch in der Rebellion gegen diese bestehenden Verhältnisse lässt sich eine weitere Motivation zum Konsum von Heroin ableiten: Mit der Entwicklung des Bebops ging folglich nicht nur eine Form des Protests einher, mit dem sich Jazzmusiker*innen aus ihrer Außenseiter-Rolle befreien wollten. Vielmehr noch entwickelte sich aus einem musikalischen Umbruch ein regelrechter Lifestyle, der vor allem Anklang bei den *Hipstern* fand, einer Subkultur, die sich demonstrativ von den Normen der amerikanischen Mittelklasse abzusetzen versuchte: »Bebop more than other jazz encouraged the expression of an oppositional, hipster subculture. [...] [B]ebop represented a rebellion against the rigidities of the old order, an outcry for chance in almost every field« (Schneider 2008: 28). Wer dabei regelmäßig zur Nadel griff, galt als *cool* und *unnahbar* und schien mit jeder Situation fertig zu werden. »High sein« wurde als eine »hippe Sache« aufgefasst, »something that enabled a person to be understood and accepted by the counterculture community of hipsters and musicians« (Meadows 2003: 79).

Der Konsum von Heroin wurde zu einer Art Markenzeichen – oder wie es der Jazztrompeter Red Rodney bezeichnete, »a badge of distinction, the trademark of a unique jazz generation. It was the thing that made us different from the rest of the world« (zit. n. Schneider 2008: 24). Auch wenn es Protagonist*innen des Bebops zeitweise schafften, sich ein neues Gefühl von musikalischer Freiheit zu erschaffen, hatten sich die Bedingungen, unter denen gespielt wurde, jedoch kaum verändert. Arbeitsmöglichkeiten – insbesondere für afro-amerikanische Jazzmusiker*innen – waren selten und schlecht bezahlt. Lange und anstrengende Sessions meistens nachts, die Unsicherheit des Berufs und der Druck der Konkurrenz sowie die Frustration, unter derartigen Verhältnissen als kreative*r Künstler*in beschäftigt zu sein, verstärkten das Bedürfnis nach Betäubungsmitteln. Auch auf Tournee standen die Musiker*innen vor beruflichen und persönlichen Problemen, die eine große Belastung ausmachten. Einige von ihnen mussten sich mit profitorientierten Manager*innen, Veranstalter*innen, Agent*innen und Plattenfirmen auseinandersetzen sowie einem Publikum gegenüberstehen, das oft feindselig und uninteressiert war. Dem Erwartungsdruck des Publikums und der Konkurrenz waren viele Musiker*innen nicht gewachsen. Oftmals wurde von den Jazzmusiker*innen verlangt, dass sie sich verausgabten und bloß nicht dasselbe wie am Vorabend spielten. Viele Musiker*innen spielten sich folglich in einen regelrechten Rausch, den sie durch den Konsum von Betäubungsmitteln zu verlängern versuchten. Andere wiederum schafften es nicht, nach den

Auftritten ›abzuschalten‹ oder waren oft so verkrampft, dass sie zu Heroin griffen, um sich zu entspannen (vgl. Winick 1961).

Egal mit welchen Problemen und Konflikten sich die Musiker*innen auseinandersetzen mussten, es lag nahe, dass eine Droge wie Heroin, die mit sofortiger Wirkung alle Probleme zu lösen schien, ein verlockendes Fluchtloch bot. Heroin verführte mit der einfach scheinenden Schlussfolgerung, sich anstatt mit mehreren Problemen zu befassen, vermeintlich nur noch ein Problem lösen zu müssen: die Beschaffung des nächsten Stoffes. Hierbei handelte es sich jedoch um einen gefährlichen Trugschluss. Die anfängliche Rauscherfahrung und die damit verbundene Glücksempfindung mündeten bei vielen Konsument*innen schnell in einer Abhängigkeit bis hin zum Abgleiten in die Beschaffungskriminalität. Bei denjenigen, die sich bei einschreitender Abhängigkeit ihren Konsum weiterhin finanzieren konnten, diente der tägliche Heroinkonsum nicht mehr dazu, eine wie zuvor beschriebene Rauschwirkung zu erzeugen, sondern sie lediglich in einen physischen ›Normalzustand‹ zu versetzen, wie ihn ein Nicht-Süchtiger empfindet, und gegen Entzugserscheinungen anzukämpfen.

Mit dem Einbruch des Heroins in die Jazzszene nahm der Drogengebrauch von Musiker*innen bedrohliche Dimensionen an. Erst nachdem immer mehr Todesopfer zu verzeichnen waren und auch die Beschaffung der Droge mit zunehmenden Schwierigkeiten verbunden war, ging der Konsum von Heroin (vorerst) zurück. Dass die Auswirkungen des Heroinkonsums mittlerweile bekannt waren, änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass auch weitere Generationen bzw. Vertreter*innen anschließender musikalischer Szenen Heroin als favorisierte Droge konsumierten und ihr Abhängigkeitspotential unterschätzten.

Von der Counterculture bis zur Generation X

Die »Psychedelische Ära«

»The 1960s was a decade of social revolution full of historical movements, new technology, and popular culture. It was also considered the Psychedelic Era because of the commonly initiated drug influence. Psychedelic tendencies altered the artwork, films, and music of this time period.« (Richards 2013)

In den 1960er Jahren war der Konsum von Drogen besonders unter Musiker*innen beliebt und stand dabei in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der *Erfahrung* von Musik. Viele Künstler*innen experimentierten mit Drogen wie Cannabis, LSD und ›Magic Mushrooms‹, um neue, kreative Zugänge zu

ihrer Musik – sowohl im Proberaum als auch im Studio oder bei Liveauftritten – zu erhalten. Die Einnahme dieser psychoaktiven Substanzen trug nicht nur zu einer veränderten Musikwahrnehmung bei. Musikalische Erfahrungen selbst konnten zudem den Rausch intensivieren und den damit verbundenen Zutritt zu einer »symbolischen Welt« (Willis 1976: 115) beeinflussen. Hierbei waren es jedoch nicht nur die Musiker*innen selbst, die den Zustand der bewusstsseinsverändernden Wahrnehmung innerhalb des musikalischen Prozesses zu erreichen versuchten. Auch viele ihrer Fans konsumierten während des Musikhörens psychedelische Drogen, um ihre Rauscherfahrung zu verstärken.

Während die 1960er Jahre neue Formen des Erlebens musikalischer Klänge und Effekte hervorbrachten, war diese Zeit jedoch vor allem von sozialen und kulturellen Veränderungen geprägt, die unter den Vorzeichen »antitwar, antiestablishment, pro-drugs, non-competitive, and individualistic« (Young/Lang 1979: 5) standen. »Even before drugs became popular, young people had been changing and developing a sense of cohesion«, schreibt Deena Weinstein (2015: 113) aus soziologischer Perspektive und bezieht sich hierbei insbesondere auf eine Gegenbewegung der Jugend. Innerhalb dieser *Counterculture* entstand eine Subkultur von Jugendlichen, die mit den Werten und Lebensweisen des Mainstreams nicht einverstanden waren und diese zu verändern versuchten. Das visuelle Bild der Jugend zusammen mit ihren Lebensgewohnheiten, Freizeitaktivitäten und grundsätzlichen Geisteshaltungen unterschied sich zunehmend von dem der Elterngeneration (siehe hierzu auch Bennett 2004). Vor allem Musiker*innen und ihre Fans sowie andere Kreative waren Teil dieser Gegenkultur:

»In this burgeoning romantic moment, the political and cultural conflict over the »generation gap« fused with the creative impetus of young artists to challenge established forms in order to create an oppositional discourse of »us versus them«. From the young movement's perspective, on the political front, the moral, passionate, youthful change-agents [...] pitted themselves against immoral, unfeeling, and decadent establishment.« (Weinstein 2015: 118)

Aus der Gegenbewegung heraus entwickelte sich auch die Subkultur der Hippies, in deren Kontext eine deutliche Drogenströmung zu verzeichnen war. Lorenz Böllinger und Kollegen (1995) gehen in diesem Zusammenhang davon aus, dass die Anhänger*innen der Hippie-Bewegung insbesondere von dem östlichen Prinzip, die persönlichen, materiellen Bedürfnisse auf ein Minimum zu reduzieren, um sich damit von Konsum- und Produktionszwängen zu befreien, fasziniert waren. Sie übernahmen hierbei jene Mittel, die zum Erreichen der Meditations-, Verinnerlichungs- und Entsagungszustände hilfreich

erschieden: Drogen. Aus einem Zusammenspiel von Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, der Adaption asiatischer und orientalischer Selbstverwirklichungsideen und dem Konsum von Drogen entwickelten sich den Autoren zufolge die Hippie-Parolen zu einer »Ideologie der Drogensubkultur« (ebd.: 24). »[D]rugs were habitually used by the hippies«, behauptet auch Paul Willis (1976: 106) im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Rolle des Drogenkonsums in der Hippie-Kultur. Willis zufolge lag die Bedeutung von Drogen innerhalb der Hippie-Kultur jedoch nicht nur in ihren direkten physischen Auswirkungen, sondern in der Art und Weise, wie sie das Überqueren einer »symbolischen Barriere« gegenüber der »gradlinigen Gesellschaft« erleichterten: »On the ›straight‹ side of the barrier was the world of personal responsibility, grey colours, gaucheness and lack of style, on the other side was the world of freedom, lack of responsibility and stylishness – ›the hip‹« (ebd.: 107). Drogen fungierten folglich als Schlüssel zu dieser »Welt«, in der es weniger um die direkte physische Rauscherfahrung als um einen Weg der Selbsterfahrung ging. Der Konsum wurde zur rituellen Verwendung und damit zum Symbol der Abgrenzung gegenüber der Gesellschaft, die sich dieser Kultur nicht anschloss – oder wie es Timothy Miller (2011: 1) formuliert: »Nothing else was so characteristic of the counterculture as dope. [...] The commitment to – as opposed to furtive use of – dope was the single largest symbol of the difference between counterculture and establishment culture«. Der Autor geht hierbei insbesondere auf das kreative Potential der Droge ein, das ihr angeheftet wurde: »Writers, musicians, and graphic artists saw dope as inspiring, or even creating, their art. Everyday hippies, as well as professional artists, subscribed to that point of view« (ebd.: 18). Wenn Miller in diesem Zusammenhang von »dope« spricht, so schließt er den Konsum von Heroin, mit dem das Image des süchtigen Junkies einherging, zwar nicht aus, vornehmlich bezieht er sich hierbei jedoch auf den Konsum von psychedelischen Drogen, die in dieser Zeit vorherrschend waren. Viele junge Menschen, die auf der Suche nach neuen (Rausch-)Erfahrungen waren, zog es vor allem nach Haight-Ashbury – ein Stadtteil San Franciscos, der mit niedrigen Mieten und einem unkonventionellen Lebensstil zu einem der Zentren der Counterculture wurde. Besonders der Konsum von Drogen, der sich nicht zuletzt in musikalischen Strömungen etwa als *Psychedelic*- oder *Acid-Rock* kenntlich machte, war innerhalb dieser Hippie-Szene beliebt. »[T]he Haight-Ashbury district, was the scene for free food, free love, significant amounts of experimentation with marijuana and LSD, and great deal of innovative psychedelic rock music« (Perone 2005: xi). Der Konsum von LSD sollte die Hörerfahrung unterstützen. Doch auch ohne den Einsatz von Chemikalien konnte durch das Anhören psychedelischer Musik, die durch hohe Lautstärke, gezielte

elektronische Verzerrung, den Einsatz von Synthesizern sowie ausgedehnte instrumentale Improvisationen oder ›Jams‹ gekennzeichnet war, eine ähnliche Rauscherfahrung wie die eines halluzinogenen ›Trips‹ hervorgerufen werden. Ihren Höhepunkt erreichte die *psychedelische Ära* 1969 mit dem *Woodstock-Festival*. Das Open-Air-Festival wurde zu einem Symbol für die Ideale der Counterculture der 1960er Jahre. Andy Bennett (2004: xix) gibt in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass selbst über 50 Jahre nach dem Ereignis, »Woodstock remains, in the popular imagination, the point at which the creative and political energies of the 1960s counter-cultural movement briefly united in a three-day spectacle of ›peace, love and music‹«. Dem durch die Medien inszenierten Mythos, demzufolge Woodstock das Lebensgefühl einer Generation widerspiegelte, widerspricht der Journalist Alan Posener (2009) jedoch vehement und schreibt den oft positiven Nachhall des Festivals dem Sieg der Vermarktung über die Realität zu. Dem Autor zufolge sei Woodstock ein »Desaster« gewesen, das nicht zuletzt durch eine Drogenproblematik verursacht worden sei, die im Rahmen des Festivals besonders deutlich zum Vorschein gekommen sei:

»Drogen [setzten] den Illusionen von Love & Peace zu. [...] Unter der halben Million, die diesen begnadeten, aber hoch labilen Musikern lauschten, waren sicher Tausende, vielleicht Zehntausende, die in den nächsten Jahren an Heroin, Opium, Meskalin, Kokain, gepanschem LSD und fragwürdigen Pilzen obskurer Provenienz zugrunde gingen; und noch viel mehr, deren Leben durch diese Substanzen ruiniert wurden.« (Ebd.)

Auch wenn der Konsum von Drogen das Erleben von »Frieden, Liebe und Musik« intensivieren sollte, symbolisierte er vor allem auch eine tragische und ernüchternde Seite des Festivals: Zwei Menschen starben in Woodstock – ein Teenager, der in seinem Schlafsack von einem Traktor überrollt wurde; ein anderer, der eine Überdosis Heroin erlitt.

Obwohl die negativen Auswirkungen des Drogenkonsums in der Berichterstattung zum Festival nur wenig Aufmerksamkeit erhielten, hatte er sich in dieser Zeit geradezu zu einem Teil einer Ästhetik entwickelt, die sich sowohl stilistisch auf die Musik vieler Bands auswirkte, als insbesondere auch diverse Songtexte prägte. »Given the injunction to be authentic and the advice to write what they knew, there was a batch of songs written on and about a host of drugs. Some were written about the authors' own experiences«, schreibt Weinstein (2015: 137). Die Autorin nennt hierbei populäre Songs dieser Zeit wie The Amboy Dukes »Journey to the Center of the Mind« (1968), Black Sabbath »Sweet Leaf« (1971) und Brewer and Shippeys »One Toke Over the

Line« (1971). Auch wenn sich diese Auswahl ausschließlich auf Songs beschränkt, die sich auf die Droge LSD beziehen, lässt sich in dieser Zeit auch eine Vielzahl von Liedern auffinden, die den Konsum von Heroin und dessen (negative) Folgen thematisieren – z. B. Steppenwolfs »The Pusher« (1968), »Whipping Post« (1969) von The Allman Brothers Band, »Sister Morphine« (1971) von The Rolling Stones und Neil Youngs »The Needle and the Damage Done« (1972).

Der Umgang mit der Drogenthematik änderte sich drastisch, als die Nixon-Regierung ab 1969 begann, Rock-Songs für den Drogenkonsum der amerikanischen Jugend verantwortlich zu machen (siehe hierzu auch Briesen 2005). Angeführt wurde der »War on Drugs« von dem damaligen Vizepräsidenten Spiro Agnew. Er versammelte Staatsgouverneure und ließ sie Lieder anhören, während er ihnen die dazugehörigen Texte präsentierte. Da Songtexte der »Constitution's First Amendment free-speech clause« unterlagen, konnte die Regierung diese Songs nicht grundsätzlich verbieten. Es fand sich dennoch eine Möglichkeit diese Klausel zu umgehen:

»Radio was the main means of disseminating these songs and the radio stations' broadcasting licenses were controlled by the Federal Communications Commission. The FCC's chairman threatened radio stations with the loss of their licenses if they continued to play songs about drugs.« (Weinstein 2015: 138)

Im Zuge des systematischen Versuchs der US-Regierung, in der Öffentlichkeit eine »Drogen-Hysterie« (Shapiro 1998: 239) zu erzeugen, schien eine in dieser Zeit einsetzende Flut an Todesfällen berühmter Rockmusiker*innen äußerst gelegen – unter ihnen die damaligen ›Superstars‹ Jimi Hendrix, Janis Joplin und Jim Morrison. Alle drei waren zum Zeitpunkt ihres Todes 27 Jahre alt und auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren. Sie wurden nicht nur als bedeutende Rockmusiker*innen gefeiert, sondern geradezu als *Rockstars* verehrt, zu deren Image vor allem auch der Konsum von Drogen gehörte. Obwohl sich unmittelbar nur der Tod von Janis Joplin auf eine Überdosis zurückführen lässt, werden auch die anderen beiden Tode als drogenbezogen verstanden. Auffällig hierbei ist erneut: alle drei waren *Heroin*konsument*innen.

»Alternative Rock«

»Looking back at 1991 [...] it would have seemed that a revolution had taken place. But at that time, everything was up for grabs, especially in politics and rock, and nothing was clear.« (Weinstein 2015: 243)

Wie auch immer diese Revolution zu charakterisieren war, die Etablierung von *Lollapalooza* schien ein bedeutender Teil – nicht nur auf musikalischer Ebene – von ihr gewesen zu sein: »[The] cultural festival for the newly-formed 1990s counterculture [...] helped promote underground bands to reach the commercial mainstream, granting them immediate exposure to the masses« (Furek: 1994: 24). Perry Farrell initiierte das Wanderfestival zum ersten Mal im Sommer 1991. Er war zu dieser Zeit nicht nur Organisator des Festivals, sondern auch Frontmann der in Los Angeles gegründeten Band Jane's Addiction, deren Musik als eine der ersten unter dem Etikett ›Alternative‹ vermarktet wurde und die für das Festival als Headliner angekündigt war. Generell zeigte das Line-Up wie zersplittert damalige Rockmusik geworden war: Auf der Bühne waren Nine Inch Nails (Industrial Rock), Siouxsie and the Banshees (Goth Rock), Body Count (Rap Metal), Fishbone (Funk Rock) und die Rollins Band (Hardcore Punk) (vgl. Weinstein 2015: 245f.). Robert Hilburn (1991) merkte hierzu in der *Los Angeles Times* an: »In some ways, the whole affair [...] is an answer to all those young fans who had adopted as their personal rock prayer ›Bring Back the '60s‹«. Farrell selbst bezeichnete das Publikum des Festivals als die »Alternative Nation« (vgl. Weinstein 2015: 246) und stellte damit eine offensichtliche Verbindung zum Begriff der *Woodstock Nation* her, welcher insbesondere im Zusammenhang mit der Counterculture der 1960er Jahre verwendet wurde. Hieran angelehnt gab Simon Reynolds (1991) seiner Rezension zum Festival, die 1991 in der *New York Times* erschien, den Titel »A Woodstock for the Lost Generation«. Er spielt hierbei auf eine Generation an, die sich nicht nur als »stilistische Gegenbewegung zum sogenannten Establishment« (Jacke 1996: 41) charakterisieren lässt. Es waren die frühen 1990er Jahre, in denen vor allem auch der Konsum von Heroin in den Fokus (medialer Inszenierung) rückte und sich eine Jugendbewegung, die durch den Konsum rauschinduzierender Drogen gekennzeichnet war, herausbildete. Die Massenmedien gaben dieser Kohorte den Namen *Generation X* – eine Bezeichnung, die auf den Titel des Romans von Douglas Coupland *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) zurückzuführen ist. Das X steht hierbei für eine unbekannte Variabel und somit als Symbol für eine Gruppe, »that could be, or is apt to be, discarded by society« (Furek 1994: 7). Die Kultur der Generation X hatte einige Ähnlichkeiten mit der zwei Jahrzehnte früheren Bewegung: ihre Eltern waren die Jugend der 1960er Jahre. Mitglieder beider Gruppen stammten überwiegend aus der oberen Mittelschicht, teilten liberale Ansichten und vertraten eine anti-kommerzielle Haltung. Stefan Hansen (1995: 72f.) zufolge war diese Generation, die sich vor allem aus einer lokalen Szene in Seattle heraus entwickelte, durch Orientierungslosigkeit und Desillusion der Jugend geprägt »hervorgerufen durch die

soziale Kälte und Ellenbogenmentalität der Reagan-Ära, die Wirtschaftskrise der ausgehenden Achtzigerjahre und als Folge daraus die in der Unterschicht der USA zunehmende Arbeitslosigkeit und Verarmung«. »There's a feeling of burnout in the culture at large. Kids are depressed about the future«, behauptet auch Reynolds 1992 in einem Interview (zit. n. Marin 1992). Das Gefühl von Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit der heranwachsenden Generation korrelierte dabei vor allem mit dem Lebensstil ihrer Elterngeneration, welcher meist von Wohlstand und konservativen Werten bestimmt war.

Obwohl die *Gen Xers* nur ein Fragment ihrer Altersgruppe waren, wurden sie – insbesondere ihre musikalischen Vertreter*innen – zu Repräsentant*innen einer gesamten Generation. Weinstein (2015: 248) führt hierzu aus: »Gen Xers were seen through the lens of the music they embraced. The more media attention was given to both this audience and its music, the more other youth abandoned ›uncool‹ bands, refashioned their wardrobes, and joined in.« Unter dem Etikett *Grunge* (engl.: Dreck, Schmutz) bildete sich ein Musikstil heraus, der das Lebensgefühl dieser Generation wiedergab, das Christoph Jacke (1996: 41) als einen Ausdruck von »Frustration gepaart mit Resignation und Sinnlosigkeit« charakterisiert. Grunge entwickelte sich zunächst aus einer lokalen Subkultur in Seattle, aus einem Kreis miteinander befreundeter Bands, die sich gegenseitig inspirierten und einen gemeinsamen Sound entwickelten, der, stilistisch auf Punk und Hardcore aufbauend, sich durch einen dichten Gitarrensound auszeichnete (Büsser 2004). Es waren Bands wie Green River, Soundgarden, The Melvins, TAD, Mudhoney, Skin Yard, Big Chief, Alice in Chains oder Pearl Jam, deren Musik zu dieser Zeit scheinbar »mitten ins Herz der Jugend Amerikas und der ganzen Welt« (Peterson/Azerrad 1995) traf. Größte Popularität und kommerziellen Erfolg erhielt jedoch Nirvana – insbesondere infolge ihrer Grunge-*Hymne* »Smells like Teen Spirit« und aufgrund ihres Frontmannes Kurt Cobain. Cobain war nicht nur Sänger, Gitarrist und Songschreiber, vielmehr noch wurde er als »Inbegriff der Generation« (Weinstein 2015: 248) angesehen. Es waren insbesondere die depressiv-selbstzerstörerischen und von Selbstmitleid geprägten Songtexte Cobains, die nicht nur charakteristisch für die Band, sondern auch für das Lebensgefühl der Generation X waren.

Spätestens mit dem Erfolg von *Nevermind* (1991) und der Ausstrahlung ihrer Musikvideos auf MTV bediente die Band einen Massenmarkt und verschaffte der Grunge-Bewegung ihren Höhepunkt. Dies hatte jedoch zur Folge, dass ihre Gesten nicht mehr als Ausdruck einer subkulturellen Haltung erkannt wurden, sondern »inmitten der bunten MTV-Wüste zu einem Style unter vielen« (Büsser 2013: 183) verkamen. Während der Grunge-Trend Jacke (1996) zufolge aufgrund »der vielfältigen Verbreitung und ständig besseren

Erreichbarkeit in Form einer totalen Vermarktung durch die Musikindustrie, andere Industriezweige und nicht zuletzt die permanente Thematisierung in den Medien« (ebd.: 43) an Exklusivität verlor, schien ein wesentlicher Trend jedoch erhalten geblieben zu sein: der Konsum von Heroin. Die *Entertainment Weekly* sprach 1992 von einer regelrechten »Opiat Invasion« (zit. n. Borzillo 2000: 117). Zu Beginn der 1990er Jahre war Heroinkonsum unter Grunge-Künstler*innen besonders verbreitet und wurde geradezu zum Klischee. Auch dieses Verhalten ist nicht zuletzt auf das durch Cobain verkörperte Image des Junkies zurückzuführen. »Allen Bands dieses Feldes voran stand NIRVANA [...] für eine Re-Authentifizierung des Musikstars. Endlich gab es in einer Band Charaktere, die vorgaben, mitten aus dem Leben zu kommen und Probleme wie jedermann zu haben«, heißt es bei Jacke (1998: 12). Dass Cobains wohl größtes Problem offenbar der Konsum von Heroin war, wird jedoch nicht thematisiert. Fraglich ist hierbei, ob Cobain gerade für ein Problem stand, das bereits existent war, oder ob sein Konsum genau dieses Problem innerhalb der Generation X auslöste. Der sogenannte »Gen-X-Junkie« (Pierce 1999) stellte sich Ansley Hamid und Kolleg*innen (1997: 381) zufolge jedenfalls als »white, twenties or thirties, from relatively affluent backgrounds, and often linked to the contemporary music or art scenes« dar. Maxim Furek (2008: 1f.) geht davon aus, dass der Konsum von Drogen innerhalb dieser Generation bereits vor dem Erfolg von Nirvana einen zentralen Faktor darstellte, der nicht zuletzt auch aus der Tradition der Woodstock Generation resultierte:

»For members of Generation X, born between 1965 and 1978, the philosophy of their parents was a celebration of sorts. Memories of a Utopian Woodstock Nation reflected a culture they had grown to embrace: the music, psychedelic artwork, tie-dyed clothing and bell bottoms – all part of the peace and love passed down from idealistic Baby Boomers to their Generation X children. And part of that rite of passage was the expected experimentation with illegal recreation drugs. The trend, beginning with marijuana, was expected to end there, but for some continued on to hallucinogens like LSD and mescaline before embracing harder substances such as cocaine, methamphetamine and finally King Heroin.« (Ebd.: 1f.)

»King Heroin« regierte Furek zufolge in dieser Zeit insbesondere im Nordwesten der USA. Auch Furek sieht den Anstieg des Heroinkonsums in dieser Region in einer »pessimistic and excessive music culture« (ebd.: 2) begründet, die den Konsum von Heroin als Freizeitdroge akzeptierte. Obwohl – oder gerade weil – der Konsum von Heroin zunächst vorwiegend mit Abhängigkeit und der Gefahr einer Überdosierung verbunden war, wurde dem Heroingebrauch geradezu der Charakter einer »dunklen Prophezeiung« (Furek 2008: 2) angeheftet:

»Heroin use begat the dark prophecy embraced by many in the ranks of Generation X, [...] individuals who experienced heroin's sweet euphoric numbness and shared in the bizarre perception that dope held more meaning in life, more truth than hypocrisy« (ebd.: 2).

Die Wirkung der Droge schien ebenso Cobains Ängste und Selbstzweifel zu betäuben. Mit dem Höhepunkt seiner musikalischen Karriere ging auch der seiner Heroinkarriere einher. Cobain wurde somit nicht nur auf musikalischer Ebene zum »Sprachrohr einer Generation« (Büsser 2013: 182). Durch seinen exzessiven Drogenkonsum wurde er ebenso zum Sinnbild der »verlorenen Kids« (Bettermann 1994: 164) und verschaffte dem Heroin das Image der »drug of choice for angry, disconnected grunge rockers« (Furek 2008: 1).

Martin Büsser (2013: 183) stellt sich hierbei die Frage, ob Cobains Drogenkonsum die Medien erst dazu brachte, ihn als tragisch selbstzerstörerische Figur zu vermarkten, oder ob die Drogen eine Folge der permanent auf ihn gerichteten Kameras waren. Fest steht für den Autor jedoch, dass mit Cobain erstmals ein Anti-Rockstar zum Rockstar wurde – »das Ergebnis eines perfiden Schachzugs, gerade die Medienverweigerung der Band als Medienereignis auszuschlachten« (ebd.: 183). Mit zunehmendem kommerziellen Erfolg der Band entwickelte sich Cobain (ungewollt) vom Anti-Star, der sich gegen die Medien und die Rock-Massenkultur der 1980er Jahre auflehnte, zum Anti-Star-Star einer zunächst subkulturellen Bewegung, die ihm und seiner Band jedoch zum Welterfolg verhalf (siehe hierzu auch Jacke 1996, 1998). Furek (2008: 13) geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass der Heroinkonsum Cobains prägenden Einfluss auf den Umgang mit Drogen von Anhänger*innen seiner, aber auch darauffolgender Generationen gehabt habe. Jeff Giles und Susan Miller (1994) behaupten hierzu: »Cobain spoke to a great many twentysomethings, but to believe that he truly represented Generation X you must believe that Generation X is a heroin addict with a death wish.« Dass dieser Glaube in der Realität tatsächlich Bestand hatte, zeigten die unzähligen Todesfälle, die vor allem in Künstler*innenkreisen durch den Konsum von Heroin verursacht wurden. »There is a timeline of musicians associated with the grunge movement to fall at the hands of substance abuse«, schreibt hierzu der Journalist Miles Caston (2012). Im Zusammenhang mit den Todesumständen des ehemaligen Alice in Chains Bassisten Mike Starr betitelt er insbesondere die Droge Heroin als »the drug of choice throughout this brief but bright scene« (ebd.).

Auf Seiten der Fans bedeutete dies vor allem eines – wie bereits am Beispiel von Parker festgestellt –, man wollte es seinen Vorbildern gleichtun – sowohl musikalisch als auch in ihrem Suchtverhalten, wie ein Zeitzeuge verdeutlicht: »Mike Starr and Layne Staley, Kurt Cobain, Lou Reed, and Jerry

Garcia, Bradley Nowell and Shannon Hoon, these were my idols, all heroin addicts«. ²

Mit dem Tod Cobains im Jahr 1994 ging auch das Ende der Grunge-Ära einher. Auch wenn Bands der Seattle-Szene wie Soundgarden oder Pearl Jam weiterhin erfolgreich Musik mach(t)en, nahm die mediale Aufmerksamkeit um die Generation X fortan ab. Mit der Absage des Auftrittes von Nirvana bei Lollapalooza, bei dem sie als Headliner auf der Bühne stehen sollten, kurz vor Cobains Tod, wurde auch das vorzeitige Ende der Festivalreihe eingeleitet. Farrell zog sich in dieser Zeit bereits aus der Organisation zurück, weil er der Auffassung war, dass durch Headliner-Bands wie Nirvana – oder in den späteren Jahren Metallica, dem ursprünglichen Festivalgedanken, Bands zu fördern, die nicht dem Mainstream angehörten, widersprochen wurde.

Mit dem Übergang von Anti-Stars zu Anti-Star-Stars (vgl. Jacke 1996: 13-22), wie am Beispiel Nirvanas verdeutlicht, und damit einhergehend der Übergang von aus einer Subkultur entstandenen Grunge-Sounds in den Mainstream, verlor auch Heroin als Symbol einer Anti-Gesellschaft an Bedeutung. Auch wenn der Konsum der Droge nach wie vor illegal war und nicht den Normen der Gesellschaft, der die Generation X entgegenstand, entsprach, wurde Heroin vor allem unter Musiker*innen immer populärer und in diesen Kreisen zur Mainstreamdroge. Während der Typus des drogenabhängigen Rockmusikers zwar für Außenstehende nach wie vor Teil einer Subkultur blieb, etablierte sich der Drogenkonsum innerhalb dieser Kultur und unter ihren Anhänger*innen als Teil von dieser. Wer ihr angehören wollte, glaubte, konsumieren zu müssen. Der Konsum von Heroin wurde jedoch nicht nur in Seattle und im Zusammenhang mit Grunge zum Teil eines Lebensstils. Weiter südlich gelegen, genaugenommen im Großraum Los Angeles, war eine derartige Subkultur konsumierender Musiker*innen noch wesentlich ausgeprägter. Ein Ort, der nicht nur als ›Sprungbrett‹ in die Musikindustrie, als der ›place to be‹ galt, um als Musiker*in ›groß rauszukommen‹: Los Angeles schien vor allem als Nährboden verschiedenster Süchte geradezu prädestiniert zu sein.

2 Dieses Zitat geht aus einem Gespräch hervor, dass ich 2015 mit einem User eines Drogen-Forums (drugs-forum.com) geführt habe. Der vollständige Gesprächsverlauf ist meiner Dissertation (Ptatscheck 2019) zu entnehmen.

Lokale Fokussierung: Los Angeles³

»Los Angeles erscheint oft weniger als ein konkreter, geographisch bestimmbarer Ort im Süden Kaliforniens als vielmehr ein populär-kultureller Mythos, der sich aus unendlich vielen Büchern, Filmen und Musikstücken speist.« (Elflein 2007: 126)

Los Angeles gilt als die Hauptstadt der Film- und Fernsehproduktion, aber auch für die Musikindustrie nimmt sie eine zentrale Rolle ein. Seit den 1960er Jahren war Los Angeles neben New York, Nashville und Memphis eines der aktivsten Zentren der Plattenproduktion in den USA. Bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich an der Westküste eine Vielzahl an Independent-Labels, die den Übergang vom R&B zur Rockmusik entscheidend mitbestimmten, sowie eine florierende Jazzszene, aus der insbesondere musikalische Größen des Cool Jazz wie Chat Baker oder Chico Hamilton hervorgingen. Es waren jedoch die später erschienenen Stars der Hippie-Bewegung, die sich auf den Weg an die Westküste machten und Los Angeles schließlich in eine Musikmetropole verwandelten. Noch bevor der *Summer of Love* insbesondere in San Francisco seine Berühmtheit 1967 erlangte, fand die Hippie-Bewegung hier ihren musikalischen Ursprung – genauer gesagt in einer kleinen Nachbarschaft in den Hollywood Hills, dem sogenannten *Laurel Canyon*. Von Mitte der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre fanden hier einige der bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Vertreter*innen amerikanischer Popmusik ihr zu Hause – darunter Joni Mitchell, Frank Zappa, Neil Young, David Crosby, Stephen Still, Graham Nash, Chris Hillman, Roger McGuinn, JD Souther, Judee Sill, Carole King und Richie Furay. Generell sieht Peter Wicke (1991) Los Angeles geradezu als Einstiegstor ins Musikgeschäft (ebd.: 157). Immer mehr Musiker*innen verschiedenster Genres pilgerten aus dem ganzen Land – und über dessen Grenzen hinaus – nach Los Angeles in der Hoffnung, von großen Plattenlabels entdeckt zu werden. Sie gründeten Bands und etablierten einen Lifestyle, der insbesondere freien Umgang mit Sex und Drogen propagierte. Los Angeles entwickelte sich schließlich nicht nur zum Epizentrum für verschiedene Pop-Rocktrends wie der Surf-Musik, dem Folk- oder Psychedelic Rock. Die Stadt brachte vor allem auch eine stark florierende Drogenszene hervor, die mit der nach wie vor durch die Medien propagierten Vorstellung

3 Die Bezeichnung Los Angeles bezieht sich im Folgenden hauptsächlich auf die Hauptstadt des US-Bundesstaates Kalifornien, schließt aber auch Regionen wie Santa Monica oder Pasadena mit ein, die streng genommen nicht zur Hauptstadt, sondern zum *Los Angeles County* gehören.

einer glamourösen Stadt nur wenig zu tun hat. Genau dieses Bild der Stadt und die damit verbundenen Sehnsüchte und Verführungen scheinen jedoch gerade für Musiker*innen eine Anziehungskraft auszuüben, die sie Risiken wie Obdachlosigkeit und ein Abrutschen in das kriminelle Milieu der Stadt in Kauf nehmen lassen.

Eine von Alkohol und Drogen bestimmte musikalische Subkultur wird besonders in Penelope Spheeris' Dokumentation *The Decline of Western Civilization* deutlich, in der sie Einblicke in individuelle Lebenswelten von Anhänger*innen der hiesigen Punkrock-Szene in den 1970er Jahren gibt. Der Film eröffnet die Reihe einer Trilogie, in der Spheeris die Musikszene in Los Angeles Ende des 20. Jahrhunderts darstellt. Während der erste Film sich mit der Punkrock-Szene beschäftigt, umfasst der zweite Film (1988) die Heavy Metal-Bewegung von 1986-1988. Der Abschluss der Reihe dokumentiert den Punk-Lebensstil von obdachlosen Teenagern. Spheeris setzt hiermit filmisch um, worüber in der Wissenschaft bislang bis auf wenige Ausnahmen keine Auseinandersetzung stattgefunden hat. Eine dieser Ausnahmen bildet die Arbeit von Dietmar Elflein (2007) zu lokalen Musikszene in Los Angeles, die an die ersten beiden Filme Spheeris' anknüpft. Elflein liefert hierbei nicht nur einen Überblick über verschiedene regionale Musikstile und Zentren, die sich zwischen den Jahren 1975 und 1985 entwickelt haben, sondern auch eine detaillierte (geographische und demographische) Beschreibung des Stadtbildes.

In Los Angeles existierte zu dieser Zeit eine Underground-Musikkultur, zu deren Versammlungsstätten für lokale Künstler*innen besonders Veranstaltungsorte wie der Anti-Club, Al's Bar und McCabe's zählten. Die lokale Heavy Metal-Szene formierte sich aber auch um einzelne Plattenläden und über Kontaktanzeigen (vgl. ebd.: 133). Zu den zentralen Auftrittsorten für Glam- und Hair Metal Bands zählten vor allem die Clubs am Sunset Strip in West-Hollywood wie etwa Whiskey A Go Go. Hier gründeten sich bereits zu Beginn der Hippie-Bewegung Mitte der 1960er Jahre diverse namenhafte Clubs, die als Plattform für viele berühmte Bands dienten. Musiker*innen aus dem ganzen Land pilgerten dorthin in der Hoffnung, den musikalischen und kommerziellen Durchbruch zu erreichen. Die Besitzer des Troubadour – ein berühmter Folk- und Rockclub – gingen sogar so weit, dass sie fast ausschließlich Metal-Bands spielen ließen. Die Wurzeln des musikalischen Stils bildeten Van Halen und Mötley Crüe. Aus ihrer Tradition hervorgehend wurden schließlich Guns N' Roses mit ihrem Debüt-Album *Appetite for Destruction* (1987) zum populärsten und kommerziell erfolgreichsten Hair-Act. Ihr Stil war in erster Linie durch E-Gitarren-Sounds und hymnische Melodien geprägt, die sich in mittel-schnelle Nummern oder Power-Balladen einbetteten.

Während sich Anfang der 1990er Jahre mit dem Seattle-Grunge eine Gegenbewegung zur Kommerzialisierung des Mainstreamrocks entwickelte, reagierten Bands in Los Angeles auf die Szene am Sunset Strip zunächst mit einer ähnlichen Anti-Haltung, die in dieser Hinsicht jedoch weniger mediale Wahrnehmung auf sich zog. Interessant hierbei ist, dass – wie zuvor am Beispiel Nirvana dargestellt – auch Bands, die sich zunächst gegen die Mainstreambands auflehnten, zu kommerziell erfolgreichen Weltstars wurden. Neben den Red Hot Chili Peppers, die als eines der berühmtesten Beispiele in diesem Zusammenhang gelten, sind hierbei Jane's Addiction als »L.A.'s version of grunge (or pre-grunge)« (Furek 2008: 29) zu nennen. Eine Band, die sich zunächst verweigert, dann aber doch den Massenmarkt bedient. Während Farrell zunächst behauptet, »the underground was where I wanted to be« (zit. n. Elliott 2014), werden Jane's Addiction nach der Veröffentlichung ihres zweiten Albums *Ritual de lo Habitual* (1990) zur »first alternative rock band to find any sort of mainstream success« (Elliott 2014).

Ebenso auffällig ist, dass diese Bands der L. A. (Pre-)Grunge-Szene – oder zumindest die meisten ihrer Mitglieder – eine weitere Gemeinsamkeit mit ihren Kontrahent*innen aus Seattle teilten: sie waren heroinabhängig. Ob Perry Farrell und Dave Navarro (Jane's Addiction), Anthony Kiedis und Flea (Red Hot Chili Peppers) oder Axl Rose und Slash (Guns N' Roses) – sie alle waren Teil einer Musikszenen in Los Angeles, die vor allem in den 1980er und 1990er Jahren nicht nur für ihren musikalischen Output bekannt war, sondern auch durch die Herausbildung diverser (berühmter) Heroin-Karrieren auf sich aufmerksam machte: »The band was [...] a part of what Farrell refers to as ›the underground Los Angeles‹ – a bohemian freak scene in which musicians mixed with artists of all kinds. [...] ›That's where the intelligentsia was, where the gay people were, the madmen and the junkies, and I loved them all« (Elliott 2014).

Bereits der Bandname Jane's Addiction, der auf Farrells damalige Mitbewohnerin Jane Bainter und deren Heroinabhängigkeit zurückzuführen ist, zeigt eine deutliche Referenz zur damaligen Drogenszene auf. Farrell widmet Bainter 1988 den Song »Jane Says«, in dem er ihre Unfähigkeit, einem Leben aus Drogen und häuslicher Gewalt zu entkommen, thematisiert. Bainters Geschichte war kein Einzelfall. Der Konsum von Drogen wurde innerhalb der »trendy Hollywood rock crowd« (Furek 2008: 80) schon immer praktiziert. »It goes with the territory, the artificial mantra of the jet set, the insane yinyang of art imitating life and life imitating art« (ebd.: 80). Innerhalb der verschiedenen Musikszenen war der Konsum von Drogen besonders beliebt. Er schien in diesen Kreativszenen geradezu unausweichlich zum Künstler*innen-Dasein zu gehören. Wie auch Anthoy Kiedis in seiner Autobiographie *Scar Tissue*

(2004) zu verstehen gibt, war für viele Musiker*innen, die nach Los Angeles kamen, weil sie sich den großen Durchbruch erhofften, der Drogenkonsum offenbar weniger abschreckend. Vielmehr war er – getreu dem eingangs erwähnten Motto »sex, drugs, and rock 'n' roll« – Teil eines Lebensstils, von dem man glaubte (oder glauben wollte), dass er mit einer Musiker*innenkarriere einherginge.

Neben den zuvor genannten waren es Bands wie Fishbone oder Thelonus Monster, die das Bild des heroinabhängigen Musikers in Los Angeles in den 1980er und 1990er Jahren prägten. »Drugs were everywhere« behauptet Bob Forrest (2013: 44), Sänger der Bands Thelonus Monster und The Bicycle Thief, in seiner Autobiographie über seinen Lifestyle der damaligen Zeit. Er bestätigt damit den laut David Ausubel (1983) wichtigsten Faktor bei der Entstehung von Rauschmittelabhängigkeit: der Grad der Zugänglichkeit von Drogen (vgl. ebd.: 23). »[E]verybody I knew used them and loved them. Some were more devoted to the substances than others, but I didn't know anyone who ever passed up a drug when it appeared. [...] [a]nd it seemed to me that I was following some grand rock tradition« (Forrest 2013: 44). Drogen waren cool und gehörten zu einer Rockkultur, deren Teil man sein und an dessen Traditionen man anknüpfen wollte. Vor allem Heroin wurde Forrests Berichten zu Folge zu einer Droge, der man nicht ausweichen konnte bzw. wollte:

»I sensed that dope might be the key that could unlock all the doors that the secrets of art, poetry, and musicians hid behind. Charlie Parker had blown mad, furious harmonies under its sway. Keith Richards, the ultimate rock-and-roll outlaw, churned out thick, massive riffs with its influence. William Burroughs took its directives and conjured up dark, nightmarish worlds that I wanted to explore. The whole of the night-framed hip world grooved to its beat and pulse and created fucking art. Smack was their muse. My heroes had known its allure, felt its embrace, and I wanted what they had.« (Ebd.: 46)

Eines von vielen tragischen Beispielen in diesem Zusammenhang ist der Tod des Schauspielers und Musikers River Phoenix, der im Oktober 1993 für Schlagzeilen sorgte. Nachdem ihm der Auftritt im legendären Viper Room seines Freundes Johnny Depp untersagt wurde, konsumierte er nach längerer Phase der Abstinenz eine Mischung aus Heroin und Kokain, sogenannte »Speedballs«, an deren Überdosierung er noch in selbiger Nacht verstarb. Zu den Gästen zählten ebenso Phoenix' Freunde Michael Balzary (alias Flea) und John Frusciante. Auch sie waren Protagonisten dieser Musik- und Drogenszene und konnten sich dem Heroin trotz warnender Beispiele nicht entziehen. Erst in den Folgejahren erlebten sie die persönlichen Hochphasen ihrer Drogenkarrieren. Während Phoenix sowohl das Musikmachen als auch den Konsum verschiedener psychoaktiver Substanzen als ein Fluchtloch sah, sich dem Druck

zu entziehen, dem er sich aufgrund seiner zunehmenden Popularität als erfolgreicher Jungschauspieler Hollywoods ausgesetzt sah, vertrat Flea den Typus eines Junkies, der das Gefühl des ›High-seins‹, den ›Kick‹ suchte und dafür immer wieder neue Drogenexperimente einging. Wie sein Bandkollege Kiedis (2004) beschreibt, habe er seinen Konsum jedoch immer weitestgehend so unter Kontrolle halten können, dass seine musikalische Karriere mehr oder weniger aufrechterhalten blieb. Bei Frusciante waren die Auswirkungen des Heroinkonsums deutlich gravierender. Es erweckt den Anschein, als habe er den Konsum von Drogen geradezu als *Teil* seines Konzeptes, Musiker zu sein, aufgefasst. Zumindest scheint sich seine damit einhergehende Karriereplanung frühzeitig abzuzeichnen. Bereits in frühen Teenager-Jahren widmete Frusciante seine meiste Zeit dem Gitarrenspiel und der Musik seiner Idole Jimmy Page, Jeff Beck und Jimi Hendrix. Autodidaktisch lernte er Barré-Akkorde und Blues-Skalen, setzte sich mit Rockmusik von King Crimson, Yes und Genesis auseinander und studierte Zappas Kompositionen. Mit 17 Jahren interessierte er sich eher für Captain Beefheart, The Residents oder andere ›out-rock‹ Bands, als sich seiner schulischen Ausbildung zu widmen (Rotondi 1997: 56). Er verließ folglich vorzeitig die High School und zog nach Los Angeles. Nachdem er bei einem Zappa-Vorsprechen einen Platz in dessen Band mit der Begründung ›I realized that I wanted to a rock star, do drugs and get girls, and that I wouldn't be able to do that if I was in Zappa's band‹ (Frusciante zit. n. Rotondi 1997: 56) ablehnte, stieg er kurz darauf im Jahr 1988 bei seiner meist favorisierten Band, den Red Hot Chili Peppers, ein und ersetzte damit den zuvor an einer Heroin-Überdosis verstorbenen Gitarristen Hillel Slovak. Drei Jahre später veröffentlichte die Band mit *Blood Sugar Sex Magic* eines ihrer kommerziell erfolgreichsten Studioalben und bediente fortan den Mainstreammarkt. Als die Musiker 1992 auf dem vorzeitigen Höhepunkt ihrer Karriere standen, verließ Frusciante die Band. Laut eigener Aussagen konnte er dem Erfolg nicht mehr standhalten, wollte die großen Bühnen nicht mehr bespielen und litt an starken Depressionen. Er widmete sich fortan Gedichten und der Malerei – und dem Heroin, zu dem er bereits vor seinem Bandausstieg eine starke Affinität aufzeigte: ›After all, when I left the band and decided to become a drug addict, I believe I made the right choice. It was what I needed then‹ (Frusciante zit. n. o. A. 2004: 13). Obwohl sich Frusciante mit dem Verlassen der Peppers zunächst nicht in der Lage sah, weiterhin Musik zu machen und Songs zu schreiben, veröffentlichte er zwischen 1994 und 1996 zwei Soloalben, durch deren Verkauf er seine Sucht finanzieren konnte. Seine als kryptisch zu interpretierenden Texte sowie hysterisches Schreien auf den Aufnahmen deuteten auf seinen damaligen physischen und psychischen Zu-

stand hin. Durch die Hilfe seines Freundes Bob Forrest, der in der Zwischenzeit selbst clean geworden war, schaffte es Frusciante 1997 schließlich, sich dem Heroin zu entziehen. Frusciantes Biographie steht stellvertretend für eine Vielzahl von heroinabhängigen Künstler*innen, die auch heutzutage noch die Musikszenen in Los Angeles prägen.

Ausblick

Der allgemein anhaltenden Drogenproblematik hat sich das US-amerikanische Rehabilitationssystem angepasst. Auch wenn Drogenabhängigkeit ein gesellschaftliches Phänomen darstellt, das sich nicht nur auf den Typus ›Künstler*in‹ bezieht, lassen sich Sucht und Rehabilitation dennoch auch als Teil eines medialen Starkonstrukts auffassen. Es scheint ein regelrechter Boom an Darstellungsbereitschaft des eigenen Lebenswegs als Junkie vor allem unter Prominenten zu herrschen. Dies zeigt sich besonders deutlich an TV-Formaten wie *Celebrity Rehab*, einer von MTV ausgestrahlten Reality-Sendung, bei der Prominente mit Suchtproblemen während ihres Alkohol- oder Drogenentzugs unter der Aufsicht von Dr. Drew Pinsky gefilmt wurden – darunter Musiker wie Steven Adler (Guns N' Roses), Mike Starr (Alice and Chains) oder Shifty Shellshock (Crazy Town). Aber auch abseits medialer Inszenierung gründen ehemals abhängige Prominente Entzugseinrichtungen oder Hilfsorganisationen. Bob Forrest beispielsweise, der selbst eine Vielzahl an Aufenthalten in Entzugskliniken absolvierte, ist Mitbegründer des *Alo House Recovery Center*, einer Einrichtung zur Langzeitbehandlung von Drogen- und Alkoholabhängigen. Dieses Modell steht nur für eines von vielen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem großen Netz ausgebildet haben, das sich über den gesamten Kontinent erstreckt. Im Besonderen sind hierbei Organisationen wie *MusiCares* zu nennen, die speziell auf Künstler*innen ausgerichtet sind. Seit 2004 fördert *MusiCares* zusätzlich das Hilfsprogramm *MAP (Music Assistance Program)*, das gezielt (professionelle) Musiker*innen unterstützt, die unter Drogen- oder Alkoholabhängigkeit leiden.

Auch Forrest war mehrere Jahre für MAP als Klinischer Direktor tätig. Seine Erfahrungen im Umgang mit Betroffenen sowie seinen eigenen Weg als Musiker und Junkie dokumentierte er 2011 nicht nur filmisch,⁴ sondern setzte sich damit auch innerhalb seiner Autobiographie *Running with Monsters* (2013) auseinander. Er knüpfte damit an einen Trend an, den bereits andere ehemals suchtabhängige Prominente wie Anthony Kiedis, Nikki Sixx oder Slash

4 Bahruth, Keirda (2011). *Bob and the Monster* [DVD]. Shaker Films, LLC.

vor ihm aufgegriffen hatten. Auch wenn diese (auto)biographischen Veröffentlichungen nicht zuletzt gezielten Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien unterliegen – so geht mit der Buchpublikation meist auch die Ankündigung eines neuen Albums oder einer (Revival-)Tour einher –, geben sie Einblick in Lebenswelten heroinabhängiger Musiker*innen, zu denen bislang nur wenig Zugang geschaffen wurde. Im Gegensatz zur Vielzahl an (auto)biographischen und journalistischen Auseinandersetzungen stellt das Phänomen Heroinsucht unter Musiker*innen auf wissenschaftlicher Ebene ein bislang – auch innerhalb der Popular Music Studies – noch wenig untersuchtes Forschungsfeld dar.⁵

Literatur

- Ausubel, David P. (1983). »Interaktives Bedingungsgefüge der Opiatsucht.« In: *Drogenabhängigkeit – Ursachen und Verlaufsformen. Ein Handbuch*. Hg. v. Daniel J. Lettieri u. Rainer Welz. Weinheim u. Basel: Beltz, S. 23-27.
- Bäumer, Jan (2014). *The Sound of a City? New York und Bebop 1941-1949*. Münster: Waxmann.
- Bennett, Andy (Hg.) (2004). »Introduction.« In: *Remembering Woodstock*. New York: Ashgate, S. xiv-xxi.
- Bettermann, Stella (1994). »Ins Nirwana der Generation X.« In: *Focus Magazin 16/1994*, S. 164-167.
- Blake, Andrew (2007). »Drugs and popular music in the modern age.« In: *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*. Hg. v. Paul Manning. London u. New York: Routledge, S. 103-116.
- Borzillo, Carrie (2000). *Nirvana: A Day by Day Eyewitness Chronicle*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Böllinger, Lorenz / Stöver, Heino / Fietzek, Lothar (Hg.) (1995). *Drogenpraxis, Drogenrecht, Drogenpolitik: Ein Leitfaden für Drogenbenutzer, Eltern, Drogenberater, Ärzte und Juristen*. Frankfurt/M.: Fachhochschulverlag.
- Briesen, Detlef (2005). *Drogenkonsum und Drogenpolitik in Deutschland und den USA. Ein historischer Vergleich*. Frankfurt/M.: Campus.
- Büsser, Martin (2013). *On the wild side: Die wahre Geschichte der Popmusik*. Mainz: Ventil.

5 Diese Forschungslücke versuche ich im Rahmen meiner Dissertation (Ptatscheck 2019) zu schließen, in der ich das Phänomen Heroinsucht unter Musiker*innen ausführlich untersuche. Ich gehe dabei insbesondere der Frage nach, welche Vorstellungen heroinabhängige Musiker*innen von sich selbst haben, Musiker*in zu sein. Anhand der biographischen Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten individueller Musiker*innen verdeutliche ich, welche Auswirkungen der Heroinkonsum auf ihren musikalischen Werdegang und Schaffensprozess nimmt, und zeige dabei deutlich auch die *aktuelle* Relevanz der Auseinandersetzung mit dieser Thematik auf.

- Caston, Miles (2012). *Drugs and Grunge; the ultimate couple*, <https://milescaston.wordpress.com/2012/03/19/drugs-and-grunge-the-ultimate-couple/> (Zugriff: 15.3.2019).
- Coupland, Douglas (1991). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press.
- Courtwright, David T. (2001). *Forces of Habit: Drugs and the Making of the Modern World*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Elflein, Dietmar (2007). »Willkommen im Dschungel – Glam, Hardcore und Metal in Los Angeles.« In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 125-140.
- Elliott, Paul (2014). »Jane's Addiction: how LA's weirdest band made Nothing's Shocking.« In: *Classic Rock*, <http://teamrock.com/feature/2014-08-13/jane-s-addiction-the-wild-weird-world-of-nothing-s-shocking> (Zugriff: 15.3.2019).
- Fachner, Jörg (2008). »Musikwahrnehmung unter Drogeneinfluss.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez u. Andreas C. Lehmann. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 595-612.
- Fachner, Jörg (2007). »Taking it to the streets...« Psychotherapie, Drogen und Psychedelic Rock. Ein Forschungsüberblick.« In: *Samples 6*, <http://www.aspm-samples.de/Samples6/fachner.pdf> (Zugriff: 20.2.2019).
- Fachner, Jörg (2006). »Music and Drug-Induced Altered States of Consciousness.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. Hg. v. David Aldridge u. Jörg Fachner. London u. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, S. 82-96.
- Forrest, Bob / Albo, Michael (2013). *Running with Monsters*. New York: Crown Archetype.
- Furek, Maxim W. (2008). *The Death Proclamation of Generation X. A Self-Fulfilling prophesy of Goth, Grunge and Heroin*. Bloomington, IN: iUniverse.
- Giles, Jeff / Miller, Susan (1994). »Generalizations X.« In: *Newsweek*, Juni 1994, S. 62-70.
- Gitler, Ira (1985). *Swing to Bob. An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York u. Oxford: Oxford University Press.
- Hamid, Ansley / Curtis, Richard / McCoy, Kate / McGuire, Judy / Conde, Alix / Bushwell, William / Lindenmayer, Rose / Brimberg, Karen / Maia, Suzana / Abdur-Rashid, Sabura / Settembrino, Joy (1997). »The heroin epidemic in New York City: current status and prognoses.« In: *Journal of Psychoactive Drugs* 29 (4), S. 375-391.
- Hansen, Stefan (1995). »Grunge – die Rock-Alternative.« In: *Musik und Unterricht: das Praxismagazin für die Klassen 5 bis 13*, 30, S. 72-73.
- Hilburn, Robert (1991). »Lollapalooza: Festival Concert With '60s Concept Isn't the Hoped-For Happening.« In: *Los Angeles Times*, http://articles.latimes.com/1991-07-22/entertainment/ca-30_1_pop-music-review (Zugriff: 15.3.2019).
- Jacke, Christoph (1998). »Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband NIRVANA.« In: *Neues zum Umgang mit Rock und Popmusik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Hg. v. Helmut Rösing u. Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 7-20.
- Jacke, Christoph (1996). *Die millionenschweren Verweigerer. Anti-Starkult in der Darstellung ausgesuchter Printmedien. Eine exemplarische Inhaltsanalyse*. Münster: Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Jost, Ekkehard (2004). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Kiedis, Anthony / Larry Slowman (2004). *Scar Tissue*. New York: Hyperion.

- Knauer, Wolfram (2005). »Historischer Rückblick.« In: *Jazz. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 9. Hg. v. Wolfgang Sander. Laaber: Laaber, S. 11-77.
- Kurth, Ulrich (2005). »Wirtschaft, Gesellschaft, Produktionsbedingungen.« In: *Jazz. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 9. Hg. v. Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber, S. 179-201.
- Marin, Rick (1992). »Grunge: A Success Story.« In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html> (Zugriff: 17.3.2019).
- Meadows, Eddie S. (2003). *Bebop to Cool. Context, Ideology and Musical Identity*. Westport, London: Praeger.
- Miller, Timothy (2011). *The Hippies and American Values*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- o. A. (2004). Perso e ritrovato. In: *Il Muccio Selvaggio* 570, S. 12-19.
- Perone, James E. (2005). *Woodstock. An Encyclopedia of the Music and the Art Fair*. Westport, CO: Greenwood Press.
- Peterson, Charles / Azerrad, Michael (1995). *Screaming life: Eine Chronik der Musikszene von Seattle*. St. Andrä-Wörden: Hannibal.
- Pierce, Todd G. (1999). »Gen-X junkie: ethnographic research with young white heroin users in Washington, DC.« In: *Substance Use & Misuse* 34 (14), S. 2095-2114.
- Posener, Alan (2009). »Woodstock war ein großer Medienswindel.« In: *Die Welt*, <https://www.welt.de/kultur/article4323398/Woodstock-war-ein-grosser-Medienschwindel.html> (Zugriff 15.3.2019).
- Ptatscheck, Melanie (2019). *Suchtgenese & Selbstkonzept(e): Biographische Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten heroinabhängiger Musiker in Los Angeles*. Lüneburg: Unveröffentlichte Dissertation.
- Reynolds, Simon (1991). »A Woodstock for the Lost Generation.« In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1991/08/04/arts/pop-music-a-woodstock-for-the-lost-generation.html> (Zugriff 15.3.2019).
- Richards, Samantha (2013). »The Influence of Drugs throughout Music in the 1960s: The Psychedelic Era.« In: *World Music*, <https://blogs.longwood.edu/worldmusic/sm/2013/04/29/the-influence-of-drugs-throughout-music-in-the-1960s-the-psychedelic-era/> (Zugriff 15.3.2019).
- Rotondi, James (1997). »Till I Reach the Higher Ground.« In: *Guitar Player* 11/1997, S. 53-61.
- Schneider, Eric C. (2008). *Smack. Heroin and the American City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shapiro, Harry (1998). *Sky high. Droge und Musik im 20. Jahrhundert*. Wien: Hannibal.
- Spunt, Barry (2014). *Heroin and Music in New York City*. New York: Palgrave Macmillan.
- Weinstein, Deena (2015). *Rock'n America: a social and cultural history*. North York, Ontario: University of Toronto Press.
- Willis, Paul E. (1976). »The cultural meaning of drug use.« In: *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Hg. v. Stuart Hall u. Tony Jefferson. London: Unwin Hyman Ltd., S. 106-118.
- Whiteley, Sheila (1992). *The space between the notes: Rock and the counter-culture*. London: Routledge.
- Wicke, Peter (1991). *Bigger than life. Rock & Pop in den USA*. Leipzig: Reclam.
- Winick, Charles (1961). »How high the moon: Jazz and drugs.« In: *The Antioch Review* 21 (1), S. 53-68.
- Winick, Charles (1959-1960). »The use of drugs by jazz musicians.« In: *Social Problems* 7 (3), S. 240-253.

Young, Jean / Lang, Michael (1979). *Woodstock. Festival Remembered*. New York: Ballantine Books

Diskographie

- Black Sabbath (1971). »Sweet Leaf.« Auf: *Master of Reality*, Vertigo 6360 050.
Brewer and Shippeys (1971). »One Toke Over the Line.« Auf: *Tarkio*, Kama Sutra Records KSBS 2024.
Guns N' Roses (1987). *Appetite for Destruction*. Geffen Records 924 148-1.
Jane's Addiction (1990) *Ritual de lo Habitual*. Warner Bros. Records 9 25993-1.
Jane's Addiction (1988). »Jane Says.« Auf: *Nothing's Shocking*, Warner Bros. Records 9 25727-1.
Neil Young (1972). »The Needle and the Damage Done.« Auf: *Harvest*, Reprise Records MS 2032.
Nirvana (1991). *Nevermind*. DGC 24425.
Steppenwolf (1968). »The Pusher.« Auf: *Steppenwolf*, Dunhill DS-50029.
The Allman Brothers Band (1969). »Whipping Post.« Auf: *The Allman Brothers Band*, ATCO Records SD 33-308.
The Amboy Dukes (1968). »Journey to the Center of the Mind.« Auf: *Journey to the Center of the Mind*, Mainstream Records S/6112.
The Rolling Stones (1971). »Sister Morphine.« Auf: B-Seite *Something Better*, Decca.

Filmographie

- Bahruth, Keirda (2011). *Bob and the Monster* [DVD]. Shaker Films, LLC.
Dayton, Jonathan / Faris, Valerie (Produzent) / Spheeris, Penelope (Regisseur), (1988). *The Decline of the Western Civilisation Part 2 – The Metal Years* [Dokumentarfilm]. Vereinigte Staaten: I. R. S. World Media.

»LOVE YOU 'TILL THE END«: MUSIK UND SUBJEKTIVITÄT IN DER ROMANTISCHEN KOMÖDIE *P.S. I LOVE YOU* (2007)

Ciara Rupp und Hans J. Wulff

P.S. I Love You, eine romantische Komödie, in der es um Trauer und Tod geht. Kann das glücken?

Der Tod im sogenannten *weepie*¹ gibt Zuschauer*innen Anlass, sich mit der Trauer der Figuren zu solidarisieren, ja sogar an der fiktiven Erfahrung des Verlustes teilzunehmen und Verstorbene zu beweinen. In der romantischen Komödie dagegen ist die finale Vereinigung des Paares Auslöser euphorischer Teilhabe der Zuschauer*innen. Hier wird ein Liebes- und Glücksversprechen eingelöst, das die Handlung von Beginn an begleitet. Alle Widerstände sind schließlich überwunden, alle Missverständnisse ausgeräumt; – es haben sich die beiden gefunden, die für einander bestimmt waren und es zuvor nicht wahrhaben wollten. Die Zuschauer*innen wussten es von Anfang an – am Ende ist alles gut.

P.S. I Love You ist anders. Der Film nutzt die Muster der romantischen Komödie, die Formeln des Erzählens, das Hin und Her der Beziehungen (und deren Dramaturgie), aber er kontextualisiert sie neu, distanzierter. Für die Zuschauer*innen ist es eine Achterbahnfahrt durch vertraute Muster, die dieser Film auf den Kopf stellt: Eine romantische Komödie mit dem Tod eines Protagonisten gleich zu Beginn. Kann es gelingen, eine Liebesgeschichte um einen toten Geliebten zu erzählen, ohne in das Genre des *weepies* zu rutschen?

Die Geschichte *in nuce*: Es war die ganz große Liebe. Holly (Hilary Swank) und Gerry (Gerard Butler) wollten ihr Leben miteinander verbringen. Doch Gerry

1 Ausprägung des Melodrams, die zum Mitleids-Weinen anregen soll (engl. to weep = weinen).

stirbt an einem Gehirntumor. Holly, erst 29 Jahre alt, bleibt allein zurück. Auch ihr Leben scheint zu Ende. Sie kapselt sich ab, verlässt das Haus nicht mehr. Doch eines Tages bekommt sie einen Brief mit Gerrys Handschrift. Es ist der erste von insgesamt zwölf Briefen, die Gerry noch vor seinem Tod verfasst hat. Und in jedem stellt er Holly eine Aufgabe, die sie innerhalb eines Monats zu lösen hat. So beginnt für Holly ein Jahr voller Abenteuer – jedes Abenteuer ist detailliert geplant und unterschrieben mit den Worten »P.S. I love you«. Zu den Aufgaben gehört, neben einem Auftritt als Sängerin in einem Karaoke-Lokal, ein Urlaub in Irland. Dabei lernt Holly William (Jeffery Dean Morgan) kennen, der an diesem Abend als Musiker auftritt. Die beiden verlieben sich ineinander, erfahren erst später, dass William Gerrys bester Freund war. Später kehrt Holly mit ihrer Mutter Patricia (Kathy Bates) nach Irland zurück. William bringt Holly mit seinem Charme das erste Mal seit langem wieder zum Lachen (und Williams Vater hat die gleiche Wirkung auf Patricia). Happy End?

Einführung in das Geschehen

Es gehört zum Genrewissen der Zuschauer*innen romantischer Liebesgeschichten, das glückliche Finale ebenso zu erwarten wie die Hürden, die ihm entgegenstehen. *P.S. I Love You* nimmt von Anfang an die Auseinandersetzung mit den *formulae* der zuvor erwähnten Genres auf, beginnt aber anders als typische Komödien. Die ersten Gitarrenklänge der Initialmusik erklingen, als noch die Logos der Produktionsfirmen die Leinwand erfüllen und anschließend eine belebte Straße in New York die Erzählung eröffnet: Eine Kranfahrt bis auf die Höhe der Straße (Stadtgeräusche werden der weiterhin dominanten Musik untermischt); ein U-Bahn-Eingang; Holly und Gerry, die Protagonist*innen, kommen aus der Tiefe – Holly mit entschlossenem Schritt vorneweg, Gerry hinterher. Umschnitt, Holly betritt das Mietshaus, in dem beide wohnen; Gerry folgt. An der Treppe beginnt der erste Dialog, die Musik tritt in den Hintergrund; Gerry: »I know I should know this, Darling, but, are you mad at me?« – Holly ist tatsächlich verstimmt.

Zusammengefasst geht es in den Anfangsszenen um die Frage, ob die beiden Kinder haben wollen, um ihre Wohnung im fünften Stock ohne Fahrstuhl, um finanzielle Probleme und um Hollys Mutter, die Gerry ablehnt – insgesamt steckt Holly in einer Entscheidungskrise der *thirtysomethings*. Holly und Gerry tragen diese Konflikte bereits seit längerem aus (Gerry: »Are you going to make me sleep in the bathtub again?«). Da sich die beiden jedoch lieben, folgt nach der Streitszene, die nicht mit Musik unterlegt ist, eine Versöhnung.

Das Paar ist nicht dabei, sich zu trennen, steckt aber in einer tiefen Sinnkrise, die sich auf das Berufsleben und den Alltag zu zweit bezieht. Gerry und Holly werden diese Krise nicht bewältigen können; Gerry stirbt an einem Hirntumor – eine drastischere Wendung der Geschichte ist kaum auszumalen. Der Film setzt damit zugleich den initialen Punkt, an dem die Handlung beginnt und der Titelsong »Love You 'Till The End« seine tiefere Bedeutung entfalten wird.

Die bisherigen Geschehnisse sind ein Prolog, die Doppelszene von Streit und Versöhnung eine *pre-title sequence*, worauf die Titelsequenz folgt. Die Trauerfeier für Gerry ist die erste Szene nach dem Titel. Holly ist allein. Ihre Trauer wird zum roten Faden des folgenden Erzählstrangs. Es wird sich erst später herausstellen, dass der Eröffnungssong »Love You 'Till The End« für den Film eine Schlüsselfunktion erfüllt und zugleich sein Tiefenthema textlich und musikalisch artikuliert. Bereits die ersten Zeilen des Songs der irischen Punk-Popband The Pogues zeigen, dass es sich um ein Liebeslied handelt:

»I just want to see you /
re all alone /
I just want to catch you, if I can /
I just want to be there /
when the morning light explodes /
On your face it radiates, I can't escape /
till the end ...«

Der Song beginnt zweitaktig, auf der ersten Zählzeit beginnend, im Verlauf synkopisch angeschlagen. Ein rhythmisches Pattern, das den Klangteppich des gesamten Songs bildet. Die Akustik-Gitarre wird bereits in den ersten Takten, noch bevor der Gesang einsetzt, durch eine Mandoline ergänzt. Der Song wirkt ruhig, aber in sich bewegt. Durch den rhythmischen Anschlag von Gitarre und Mandoline etabliert er einen nach vorne drängenden Gestus, ohne dabei hektisch zu wirken. Der E-Bass, der nach einem Auftakt ebenfalls die erste Zählzeit manifestiert, tritt hinzu. Außerdem kommt das Klavier hinzu, das eine einstimmige Variation der Gesangsmelodie spielt. Zum Ende hin steigern sich Dynamik und Dichte des Songs durch Hinzufügen von Djembe und Shaker. Die männliche Gesangsstimme wird durch eine weibliche ergänzt, die bereits in der Hook-line von »Love You 'Till The End« zu hören ist. Im Verlauf des Songs wird die Klaviermelodie durch Triolen erweitert und intensiviert so die rhythmische Dichte. Die Zeile »I love you 'till the end« wird wiederholt, bis Streicher hinzukommen. Instrumentale Besetzung wie Dynamik werden dann bis zum Fade-out beibehalten.

Verwendung des Pop-Scores

Eine Vielzahl von Pop-Titeln bildet den Soundtrack des Films.² Viele Historiker*innen der Filmmusik haben den Pop-Score als Ende der klassischen Filmmusik angesehen. So schreibt Kathrin Kalinak:

»Unlike earlier innovations which added new idiomatic possibilities, like jazz, or demonstrated the adaptability of the leitmotif, like the theme score, the pop score often ignored structural principles at the center of the classical score: musical illustration of the narrative content, especially the direct synchronization between music and narrative action; music as a form of structural unity, and music as an inaudible component of the drama.« (1992: 187)

Allerdings bleiben diverse Fragen offen – zuallererst die nach der Integration von Songs wie »Love You 'Till The End« in die thematische Ordnung der Erzählung. Vielleicht bildet der Pop-Score auch die Bedeutung von Popmusik in der erzählten Sozialwelt ab und wäre so ein Hinweis auf die musikalischen Präferenzen und Alltagswelten der Figuren.

Vielleicht spielen auch äußere Faktoren wie die Erweiterung der Verwertungsketten der Filmmusiken bei der Entscheidung für den Pop-Score eine Rolle: In der Filmmusik-Historiographie ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass das *pop scoring* neue ökonomische Verwertungsketten eröffnet hat; schon die Entwicklungen des *song scoring* in den 1960ern wurden von der Edition von Pop-Soundtracks begleitet,³ die an den musikalischen Geschmack des Publikums anschließen sollten; auch die Vertrautheit des Publikums mit den Klangwelten der Filme kann gesteigert werden, wenn für die Titel bekannte

2 Jeff Smith beschreibt die Struktur eines Pop-Scores, der sich an Elementen der Popmusik bedient und als *underscore music* (instrumental) eingesetzt wird: »A pop score may not be written entirely in a pop style, but it should use pop music as its central set of stylistic components.« (1998: 5; 23-26; 231-235)

3 Vgl. etwa Howell (2015: 2f.). Das Argument betrifft insbesondere Musikfilm-Gattungen wie den Schlagerfilm, die offen auf vorliegende Musikstücke zurückgreifen. Vgl. dazu auch Smith (1998: 15), der die verdeckte Ökonomisierung der Filmmusik bereits in den 1950ern ansiedelt; allerdings gibt er auch zu bedenken, dass das *pop scoring* vor allem die Leitmotiv-Funktionen der klassischen Filmmusik adaptieren könne - um den Preis einer Reduktion der ästhetischen Qualitäten der verwendeten Musik. Die Dominanz der Melodie, die Repetitivität der rhythmischen und harmonischen Muster, die Kürze der Stücke seien demnach ausgerichtet auf ein musikalisch nicht gebildetes Publikum und dessen Gedächtnis- und Verarbeitungsbegrenzungen (vgl. ebd.).

Pop-Musiker*innen gewonnen werden können oder die Songs sogar vorproduziert (und z.B. durch Radiosendungen bekannt) sind. Schließlich sei auf die Überlegung hingewiesen, dass sich seit vielen Jahren die Bedeutung von Popmusik in der Selbstwahrnehmung und Identitätskonstruktion jugendlicher Zuschauer*innen grundlegend zu ändern scheint. Vielleicht sind es also basale Veränderungen in der Konstruktion des kulturellen Wissens, die im Zusammenhang mit dem *song scoring* bedacht sein sollten. Der erworbene Wissenszusammenhang, den Rezipient*innen in jede Betrachtung eines Films einbringen, betrifft nicht nur die Geschichte, die der Film erzählt, ist nicht mehr nur an der Dichte der textuellen Bezüge interessiert, sondern knüpft an Bedeutungshorizonte an, in die auch die musikalischen Klangwelten und die Gebrauchsweisen von Musik integriert sind.

Darüber hinaus müssen auch ganz handwerkliche Fragen gestellt werden – nach den Strategien der Auswahl der genutzten Titel, ihrer Koordination mit der Handlung und der Festlegung der Ausschnitte, die tatsächlich im Film eingesetzt werden. Für *P.S. I Love You* wird John Powell unter dem Rubrum »Music by« angegeben – eine vielleicht irreführende Bezeichnung, weil seine Arbeit eher in der Bricolage vorliegender Musiken bestand als in der Komposition von Originalmusik. Der Musikeinsatz im *pop* oder *song scoring* fällt in dieser Betrachtung in ein Zwischenfeld zwischen Sound-Design und Montage.

Eine Leitfrage derartiger Filmmusiken ist aber weiterhin diejenige nach textuellen Funktionen. »Love You 'Till The End« ist die erste Musik, die im Film erklingt. Der Song ist nicht mit der Handlung synchronisiert, und wiederholt nicht, was sowieso zu sehen ist. Ganz im Gegenteil: Das Paar, das wir sehen, ist im Streit; der Song dagegen ist eine offene und unbedingte Liebeserklärung. Er wirkt wie eine zweite Stimme, die die emotionale Beziehung des Paares *trotz* des Streits artikuliert, bereits vorgreift auf die Versöhnung, die die *pre-title sequence* beenden wird. Doch die Vorausdeutung geht noch weiter, nimmt den Tod Gerrys schon vorweg. Der Song ist Teil eines komplexen Verweis- und Vorausdeutungssystems, das mit der Erzählung koordiniert ist, ohne dass sie deren Teil wäre.⁴ Vielmehr wird er zu einem Mittel des textuellen Zeigens, zur Manifestation der Erzähl-Instanz. Zudem erfüllt der Song die Anforderungen jedweder Titel- oder Eröffnungsmusik: Er ist musikalisch mainstream-orientiert, setzt aber einen treibenden *mood*, der alles Folgende weiter beeinflussen wird: Nicht zu schnell, nicht zu langsam und mit 138bpm im radiotauglichen Schnitt.

4 Vgl. zu den Funktionen kataphorischen Verweisens als Mittel der Dramaturgie und der Steuerung der Zuschaueremotionen Wulff 1996.

Tiefenthema: Irishness

»Love You 'Till The End« nimmt indirekt bereits eingangs das Irland-Thema, das später im Film so wichtig werden wird, vorweg: Es ist einer der wenigen auf Stilmittel des Irish Folk anspielenden Songs der irischen Band The Pogues. Der starke Süd-Dublin-Akzent Gerrys unterstreicht die Irland-Anspielung zusätzlich. *Irishness* wird zu einem der Tiefenthemen des Films. Irland spielt als Ort der Herkunft ebenso eine wichtige Rolle wie als Ort eines finalen Ankommens. Die Kette der Irland-Verweise setzt sich nach dem Prolog fort: Bei der Beerdigung Gerrys, der zu Lebzeiten in seinen Auftritten hauptsächlich auf irische Musik zurückgriff, wird sein Lieblingslied »Fairytale of New York« gespielt; für seine Charakterisierung wird dadurch die Verknüpfung von Lebenslust, Musik und Irland als Attribut seiner Identität erkennbar. Irische Musik ist die tragende Stilistik des Film-Soundtracks, auch im orchestralen *score*, der von Gitarre, Klavier und Streichern geprägt ist. Dies kommt in mehreren Momenten des Soundtracks zum Ausdruck, wie bei »Make up Kisses« oder »The Urn«. Auch die Reise, die Holly mit ihren Freundinnen nach Irland macht, ist mit irischer Musik unterlegt. Das Land wird durch eine Kamerafahrt in Vogelperspektive präsentiert. Es werden grüne Felder und Hügel sowie lila Heidekraut gezeigt. Bis Holly und ihre zwei Freundinnen ankommen, dauert die Musik an. Sie besteht aus einem bereits mehrfach erklangenen Thema von Streichern im Jig-Rhythmus (in diesem Falle ein 6/8 Takt). Auch der Besuch bei den Schwiegereltern ist irisch eingefärbt, indem besagtes Thema durch die *Irish fiddle* vorgetragen wird und in die *tin whistle* übergeht.

Die Beziehung von Holly und Gerry beginnt in Irland, wie man erst lange nach Beginn der Erzählung erfährt – dort lernten sie sich kennen. Sie verliebten sich ineinander, heirateten und zogen in Hollys Heimatstadt (New York). Die Geschichte des Films endet jedoch in Irland. Holly hat sich eine Karriere als Schuh-Designerin aufgebaut und ihr Leben nach Gerrys Tod wieder in den Griff bekommen. Sie reist mit ihrer Mutter ganz am Ende des Films erneut nach Irland. Hollys Mutter, die zunächst als verbitterte und strenge Frau vorgestellt wird, amüsiert sich nun ausgelassen über einen Witz des Vaters, während Holly mit William flirtet. Für beide Frauen scheint Irland ein Ort zu sein, an dem sie glücklich werden können. Untermalt wird dieses Filmende durch den fröhlichen Folk-Rock-Song der Band Flogging Molly »If I Ever Leave This World Alive«.

Die romantische Komödie schildert das Irisch-Sein als Lebenshaltung und tragende Sozial- und Ausdrucksform gleichzeitig. *P.S. I Love You* suggeriert

dabei eine Art nostalgische Regressivität, indem die vermeintliche Produktionswelt ›New York‹ der scheinbar ursprünglichen, rural dominierten Welt ›Irland‹ gegenübergestellt wird. Die von Sehnsucht getragene Affinität der Figuren zu einer Lebenswelt, die die Entfremdungen moderner Arbeitsrealitäten aushebeln oder gar aufheben und in der das leidende Ich zu sich selbst finden kann, ist eine romantische Implikatur, die viele andere romantische Komödien seit den 1980ern vorgetragen haben und die zum Wohlfühl-Programm derartiger Filme gehört.

Der »Kernsong« und sein Wiederkehren

P.S. I Love You ist aber keineswegs ein Vehikel zur Propagierung von Musiktiteln oder von Liedern und Klängen des Irish Folk, sondern erzählt eine klar dem Genre romantische Komödie zuordenbare Geschichte. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman der irischen Schriftstellerin Cecilia Ahern (2004).

Gerry bleibt auch in der Romanvorlage als unsichtbarer Teilnehmer an Hollys Bemühungen, über seinen Tod hinwegzukommen, präsent. »Love You 'Till The End« wird zu einer Kenn-Marke, die die imaginierte Präsenz Gerrys anzeigt, die Unbedingtheit der Liebe ebenso wie die Vergänglichkeit des Lebens. Der Song wandert ins Phantasmagorische und Imaginäre, er wird zu einem »Gedanken-Lied«, das Vorgänge des (Unter-)Bewusstseins anzeigen und aktivieren kann.⁵

Nach Gerrys Tod (0:23:08-0:26:38) liegt Holly im Bett und wird vom Fernseher geweckt. Sie ist müde und bittet Gerry, das Licht auszumachen – die wie zu einem Beziehungs-Ritual gehörige Bitte hatte sie schon in der Eingangsszene geäußert. Sie realisiert im Halbschlaf, dass Gerry nicht neben ihr im Bett liegt. Doch ihre Halluzination geht weiter – man hört leise Gitarrenklänge. Holly steht auf und lächelt. Umschnitt: Wir sehen Gerry Gitarre spielend und »Love You 'Till The End« singend auf dem Sofa sitzen. Textstrukturell und modal ist eine Verwandlung geschehen: Der Song, der zu Beginn als nicht-diegetische Filmmusik erklingen war, ist in den diegetischen Raum vorge-dungen, ist Teil von Hollys Phantasie geworden. Aus Filmmusik wird Gedankenmusik. Holly beklagt sich darüber, dass sie alleine nicht schlafen könne

5 Der Kernsong ist über seine Re-Instanzierungen hinaus auch in einigen marginalen Sound-Brocken präsent. So liegt ein abgewandeltes Melodiefragment auch auf dem Anrufbeantworter, den Holly nach der Beerdigung aktiviert, um Gerrys Stimme zu hören. Auch derartige Nebensächlichkeiten deuten darauf hin, dass der Song tief mit der Beziehungsgeschichte des initialen Paares verbunden ist und als Signal biographischen Erinnerens fungiert.

und dass sie nicht mehr zur Arbeit gehen möchte. Während sie Gerry umarmt, bittet sie ihn um Hilfe. Die kleine Szene ist ein höchst intimer Moment, ein rein subjektives Einsprengsel in die diegetische Realität. Der Film klärt das Halluzinatorische sofort auf: Als Holly das Sofa umrundet, um sich wieder hinzulegen, verfolgt die Kamera ihre Bewegung. Man sieht nun, dass Gerry verschwunden ist. Holly legt sich hin und schließt die Augen. Die Gitarre verklingt aber erst, als sie ihren Kopf auf ein Kissen legt und Gerry aus dem *off* ein letztes Mal antwortet.

Auch die zweite Neu-Instanziierung des Songs (0:47:26-0:48:40) ist verbunden mit einer Wiederkunft des halluzinierten Gerry. In einem der ersten Briefe hatte er Holly zur Aufgabe gemacht, Karaoke singen zu gehen. Sie ist dem nur widerwillig nachgekommen, betritt aber tatsächlich die kleine Bühne mit »Love You 'Till The End«. Bevor sie den Song vorträgt, zeigt uns die Kamera wieder, welche Bedeutung sie damit verbindet. Abgewendet vom Publikum (für die Zuschauer*innen aber zugänglich) widmet sie ihre Performance ihrem Ehemann (»This is for you Gerry. You son of a bitch«), dreht sich zum Publikum in der Karaoke-Bar und lächelt, als sie zu singen beginnt. Sie setzt mit der zweiten Strophe ein – just an der Stelle, an der Gerry auf der Couch aufgehört hatte. Das Lächeln erstirbt, als ein Umschnitt den Zuschauerraum der Bar zeigt, in der alle Gäste plötzlich verschwunden sind. Es ist nur noch Gerry anwesend, der aufmerksam zuhört. Als Holly zu singen beginnt, steigen ihr Tränen in die Augen; während der Textzeile »I know you want to hear me, catch my breath« versagt ihre Stimme. Die Zeile »I love you 'till the end« ist als Schuss-Gegenschuss realisiert – die beiden schauen sich an, beide lächeln traurig.

Die Erinnerung an Gerrys Lebensfreude, seine Musikalität und sein offensiver Umgang mit der Realität, aber auch die Präsenz des längst Verstorbenen durch das Medium des Songs ist ein strukturelles Motiv, das *P.S. I Love You* an einem zweiten Beispiel durchbuchstabiert: Während des Kennenlernens singt William für sie im Pub »Galway Girl«, ein im Irish-Folk-Stil geschriebener amerikanischer Song. Ein Flashback klärt das Publikum darüber auf, dass auch Gerry, den Holly ebenso in Irland kennengelernt hatte, diesen Song für sie gesungen hatte. Beide Männer wollen Holly näherkommen; beide musizieren auf einer Bühne in einem Pub; beide adressieren die Frau im Publikum. Die Performances sind sich durch Setting und Motiv ähnlich, unterscheiden sich jedoch in ihrer Intensität: Während Williams Auftritt nur aus Gitarrenbegleitung und Gesang besteht, hatte Gerry eine ganze Irish-Folk-Band hinter sich auf der Bühne. Außerdem ist das Licht in Hollys subjektivem Flashback warm

und von braun-gelb-Tönen dominiert – ganz im Gegensatz zum Auftritt Williams, in dem das Licht kühl und dominant blau ist. Als Holly registriert, dass William den gleichen Song für sie singt, wendet sie sich ab und verlässt den Raum. Auch hier übernimmt wieder Hollys Phantasie die Führung der Szene. Erinnerung und Gegenwart kollidieren, erweisen sich als inkompatibel. Oder, in der Logik des Films: Holly ist immer noch Gefangene ihrer Trauer.

Eigenes Gefühl im Ausdruck anderer

Hatte schon Hollys Karaoke-Auftritt darauf hingedeutet, dass sich authentischer emotionaler Ausdruck vorliegender Musik bedient, sie um Eigenes des Sängers oder der Sängerin anreichert, aber keineswegs unmittelbar als Ausdruck des Inneren nach außen drängt, sondern sich in den formalen Rahmen des Musikstücks begibt, vielleicht sogar in seinen Schutz,⁶ so findet sich in *P.S. I Love You* noch ein zweites höchst interessantes Beispiel: Drei Wochen nach Gerrys Beerdigung bleibt Holly zu Hause. Ihre Wohnung macht den Eindruck größter Achtlosigkeit, ja, beginnender Verwahrlosung. Im Fernsehen läuft *A Star Is Born* (USA 1954, George Cukor), Judy Garland singt »The Man That Got Away«. Holly trägt Gerrys Kleidung und singt den Song ebenso theatralisch und um exzessiven Ausdruck bemüht mit, die Fernbedienung als Mikrophon in der Hand. Offensichtlich identifiziert sie sich mit der Thematik des Songs, der von einer Frau erzählt, die Abschied von einem Mann nehmen muss und die dazugehörigen emotionalen Konsequenzen zu tragen hat.⁷

6 In der Psychologie spricht man oft vom Coping als eine Strategie, den Umgang mit einem als bedeutsam und schwierig empfundenen Lebensereignis oder einer Lebensphase zu erlernen. Uns geht es hier darum, von einem »Mehr« des Eintretens eines Subjekts in den Vollzug der Musik zu sprechen, nicht von einer baren Bewältigungsstrategie. Es geht um das Selbsterlebnis im Vollzug der Musik, die in der Musik bereits foliierte Ausdrucksbewegung und das Wissen darum, dass man sich Fremdes zu eigen macht, um Eigenes auszudrücken. Szenen wie die folgende Mitsing-Szene sind reflexiv, basieren auf der Doppelwahrnehmung von Musik und Ich gleichzeitig. Es ist gerade dieser Bruch, der zu der paradoxen Gleichzeitigkeit von Überwältigung in der eigenen Trauer und Sicherheit im kulturellen Ausdrucksgestus der Musik, der Formlosigkeit und konturlosen Ausdehnung eigenen emotionalen Befindens und der formalen Strukturiertheit sowie der zeitlichen Abgeschlossenheit des Musikstücks führt. Gerade die Paradoxalität der Person in einem »Zwischen« von Ich und ästhetischem Objekt kennzeichnet das Mitsing-Szenario als besondere ästhetische Konfiguration. Vgl. dazu meine Überlegungen zur Ausdruckspsychologie des Karaoke-Singens in Wulff (2016).

7 Text des 1955 für den *Oscar* (Kategorie: Bester Filmsong) nominierten Songs (von Harold Arlen [Musik] und Ira Gershwin [Text]): »The night is bitter, / the stars have lost their glitter, / the winds grow colder / and suddenly you're older, / and all because of the man that got away. / No more his eager call, / the writing's

Judy Garlands Figur und Song weisen darauf hin, wie getreulich das Hollywood-Genrekino die melodramatische Figur der trauernden jungen Frau immer wieder neu gezeichnet hat, weshalb die Holly aus *P.S. I Love You* in einer lange zurückreichenden Kette einander verwandter Genre-Figuren steht. Zudem akzentuiert die Szene noch einmal die für den Film so wichtige Annahme, dass Musik kein aus dem schöpferischen Subjekt herausbrechender Ausdrucksmodus ist, sondern dass es im Alltag oft darum geht, präexistente Musik als »Ausdrucks-Maske« zu adaptieren. Nicht die innere Emotion sucht sich eigene Ausdrucksformen, sondern sie schmiegt sich an Vorliegendes an. Doch die Musiken sind nicht neutrales Material, sie stehen nicht zur Verfügung wie die Kleider in einer Kleiderkammer, sondern sind versetzt mit Erinnerung, mit Empathie mit Filmfiguren, mit Wiederholungen und Variationen von Szenen der eigenen Biographie. Sekundäres Ausdrucksmedium? Nein, das wäre nicht nur zynisch, sondern auch zu kurz gegriffen. *P.S. I Love You* ist eine romantische Komödie und kein Melodram, weil der Film die Liebesbeziehung selbst thematisiert, die Ergriffenheit des einen durch den anderen, die sich auch in der Musik resp. der Nutzung von Musiktiteln abbildet. So privat die Assoziations- und Erinnerungshorizonte der Rezipient*innen auch sein mögen, die einzelne Titel mit vermeintlich unwägbar, in jedem Fall subjektiven Bedeutungen aufladen, so sehr wird die private Person aufgenommen und aufgefangen durch die Musik, die Eigentum des Kollektiven bleibt. Gerade davon handelt *P.S. I Love You*: dass die Musik nicht nur genutzt wird, um Subjektives auszudrücken, sondern dass sie auch die Figuren vor Emotionalität schützt – eine Maskierung, die auch die Zuschauer*innen gegen allzu intensives Mitfühlen abschirmt.

Literatur

- Ahern, Cecelia (2004). *P.S. I Love You*. London: Harper [dt.: *P.S. Ich liebe Dich*. Aus dem Englischen von Christine Strüh. Frankfurt: Wolfgang Krüger / Fischer].
- Howell, Amanda (2015). *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*. New York et al.: Routledge.
- Kalinak, Kathrin (1992). *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Smith, Jeff (1998). *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.

on the wall, / the dreams you dreamed have all / gone astray. / The man that won you / has run off and undone you. / That great beginning / has seen the final inning. / Don't know what happened. / It's all a crazy game! / No more that all-time thrill, / for you've been through the mill, / and never a new love will / be the same. / Good riddance, good-bye!«

- Wulff, Hans J. (1996). »Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations.« In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff und Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.
- Wulff, Hans J. (2016). »Karaoke: Zwischen Kulturtechnik, kommunikativem Format und dramaturgischer Praxis. Am Beispiel der Karaoke-Szenen im Film.« In: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (4), S. 306-327.

Mediographie

- George Cukor (Regie), Moss Hart, Dorothy Parker, Alan Campbell (Buch), Vern Alves et al. (Produktion), Ray Heindorf (Musik) (USA 1954). *A Star Is Born*. Nach dem Drehbuch von 1937. EAN: 4260157712218.
- Richard LaGravenese (Regie und Buch), Steven Rogers (Buch), Noam Dromi et al. (Produktion), John Powell (Musik) (USA 2007). *P.S. I Love You*. Nach dem Buch von Cecelia Ahern. EAN: 9780786891184.

Diskographie

- Flogging Molly (1997). »If I Ever Leave This World Alive.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- Judy Garland (1954). »The Man That Got Away.« Auf: *The Man That Got Away*. Columbia 40270.
- The Pogues (1995). »Love You 'Till The End.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- The Pogues (1987). »Fairytale Of New York.« Auf: *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.
- Various (2007). *Music From The Motion Picture »P.S. I Love You«*. Atlantic, Warner Bros. Pictures, Alcon Entertainment 2-362748.

DER BESTE DJ ALLER ZEITEN?! – META-RANKINGS AUF BASIS VON LESER*INNEN- UMFRAGEN AUSGEWÄHLTER MUSIKMAGAZINE DER ELEKTRONISCHEN TANZMUSIK VON 1991-2017

Josef Schaubruch und Nicolas Ruth

Um es direkt vorwegzunehmen: Anspruch des vorliegenden Beitrages ist es nicht (und kann es kaum sein), den/die beste/n DJ(ane)¹ aller Zeiten faktisch zu bestimmen. Dennoch soll es darum gehen, auf Basis von jährlichen Leser*innen-Umfragen einschlägiger Musikmagazine ein zeit- und zeitschriftenübergreifendes Meta-Ranking der von den Abstimmenden als am »besten« empfundenen Electronic Artists (folgend EAs)² der elektronischen Tanzmusik zu erarbeiten und deren Aussagekraft kritisch zu beleuchten. Wer sind die magazinübergreifend am häufigsten genannten und am höchsten bewerteten EAs, wie unterschiedlich werden sie von den verschiedenen Musikmagazinen bewertet und wie verteilen sich Geschlecht und Herkunftsland der EAs? Aus dezidiert deskriptiver Perspektive werden spezifische Meta-Rankings entwickelt und hinsichtlich der Frage des/der »Besten« zur Diskussion gestellt.

1 Im Folgenden umfassen die Bezeichnungen »DJ« und »Liveact« stets die weibliche und männliche Form.

2 Unter Electronic Artists wird im Folgenden ein Sammelbegriff für DJs, Liveacts und Produzent*innen der elektronischen Tanzmusik als Einzelpersonen oder Gruppen verstanden. Im Kontext der elektronischen Tanzmusik grenzen wir einen DJ gegenüber einem Liveact insofern ab, als ein DJ eine Person oder Gruppe beschreibt, die primär Fremdrepertoire aufführt (auch wenn sie selbst Musik produziert und diese in Teilen darbietet, s. Butler 2006: 326), während ein Liveact ausschließlich eigens produzierte Musik präsentiert (s. ebd.; Butler verwendet hier den Begriff »live PA«). Ein/e Produzent*in hingegen wird als der/die Urheber*in einer ersten Version eines Tracks begriffen, der/die diese aber nicht zwangsläufig auch aufführt (s. ebd.). Mit Butler (2006: 47-51) lassen sich »producer« (ebd: 326) auch als »recording artists«, DJs und Livacts als »performing artists« fassen.

Bestenlisten im Kontext der Populärmusikforschung

Rankings im (Pop-)Musikjournalismus sind bis in die 1920er Jahre zurück zu verfolgen (Doehring 2014: 104) und insofern keineswegs neu, weshalb Bestenlisten diverser musikalischer Genres im Kontext von Historisierung und Kanonbildung bereits eingehend beforscht wurden (vgl. Helms/Phleps 2008). Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Bestenlisten im Genre der elektronischen Tanzmusik scheint indes noch auszustehen. Werden vor allem die Anfänge elektronischer Tanzmusik vielfach als gesichtsloser, antipersonaler Kult charakterisiert, in dem sich Publikum und DJ hierarchielos vergemeinschaften (Butler 2014: 105; Collins et al 2013: 112, in Anlehnung an Simon Reynolds) – was im Kontext von EDM-Superstar-DJs ohnehin infrage zu stellen ist –, manifestiert sich in Bestenlisten dennoch auch im Genre der elektronischen Tanzmusik eine Hinwendung zu und Aufwertung von konkreten EAs. Das klangliche Ausgangsmaterial wird, einem Ideal der Szene folgend, erst innerhalb eines immersiven sozialen Events durch (Live-)DJing zu einem bedeutungsvollen Ganzen – dem DJ-Set. Der DJ (resp. Liveact) nimmt daher bei Performances elektronischer Tanzmusik eine Schlüsselrolle ein (vgl. Wicke 1998). Es ist insofern naheliegend, ein Meta-Ranking der elektronischen Tanzmusik in einer Annäherung an zentralen Protagonist*innen dieser Szene (und in dieser Logik nicht an Tracks, die als Tools für DJs betrachtet werden, vgl. Butler 2006: 204) auszurichten. Musikmagazine sind hier bedeutende »kulturweltliche Medien« (Diaz Bone 2010: 178), die als partielle Repräsentanten der Diskursgemeinschaft der elektronischen Tanzmusik angesehen werden können.

Um herauszufinden, welchen EAs in der elektronischen Tanzmusik eine herausragende Position zukommt (beziehungsweise welchen EAs diese zugeschrieben wird), ließen sich auch andere Zugänge in Betracht ziehen. So könnte beispielsweise anhand folgender Aspekte der Versuch einer Ermittlung des kommerziellen Erfolgs und des kulturellen Renommees eines EAs unternommen werden: Künstler-Gagen/Einkommen,³ verliehene Auszeichnungen/Preise,⁴ Verkaufszahlen (Tonträger, Merchandise usw.) sowie Charts (Airplay/

3 s. O'Malley Greenburg 2018.

4 Als Beispiele für Ehrungen können beispielsweise die DJ Awards und die International Dance Music Awards (IDMA) gelten.

Streamings),⁵ Umfang der Reichweite in sozialen Netzwerken (Likes/ Follower/Clicks),⁶ Reputation der Labels/Artist Managements, Umfang und Orte der Auftritte (Häufigkeit, Internationalität, Ansehen/Größe/Exklusivität/Art der Spielorte) usw. Zur Beantwortung unserer Forschungsfrage sollen hier jedoch zwei Kriterien berücksichtigt werden, nach denen die »besten« EAs jene sind, die auf Basis der Leser*innen-Umfragen möglichst magazinübergreifend⁷ (A) insgesamt über die meisten Nennungen verfügen und (B) hinsichtlich dieser Nennungen im Durchschnitt die höchsten Plätze belegen (und darin über einen langen Zeitraum konstant sind).

Eine inhaltliche Auffächerung, was der/die »Beste« für die Abstimmenden bedeutet (s. dazu ausführlich Lehmann 2015), lässt sich im Rahmen dieses Beitrags kaum leisten. Dies ist für die Erstellung eines Meta-Rankings allerdings auch nicht zwangsläufig erforderlich, da es sich auch ohne, dass der Begriff der »Qualität« von EAs expliziert wurde, bilden lässt. »Qualität« der EAs bezieht sich auf die absoluten Häufigkeiten als Indikator für den Erfolg der EAs, ebenso wie auf die Verteilung zwischen verschiedenen Populationen (in diesem Fall Magazinen) über eine gewisse Zeit. Die ermittelten Werte können Aufschluss darüber geben, wann und bei welchen Magazinen bestimmte EAs besonders häufig gewählt wurden und ob es einen gemeinsamen zeitlichen Konsens zwischen den Lesenden gibt. Diese absoluten und durchschnittlichen Werte geben jedoch keine Auskunft über inhaltliche Kriterien und lassen deshalb nur bedingt (semantische) Aufschlüsse darüber zu, was der/die »Beste« für die Abstimmenden bedeutet.⁸ Die Rankings, die aufgrund ihres Fortbestands über mehrere Dekaden Interesse und Beliebtheit innerhalb der Diskursgemeinschaft bekunden, lassen sich dennoch durch unsere Meta-Rankings – auch ohne die inhaltlichen Kriterien der Abstimmenden über eines/einer »Besten« notwendig zu definieren – sinnhaft potenzieren.

5 s. Anonym 2018b.

6 s. *Fazemag* Redaktion 2017.

7 Auch die unterschiedliche Länge der Listen spiegelt die Schwierigkeit einer inhaltlichen Bestimmung des/der Besten, da die absolute Zahl der Nennungen bei länger aktiven EAs höher ausfallen kann und damit deren Präsenz bestätigt, was nicht zwangsläufig auf deren Qualität (im Sinne eines/einer Besten) schließen lässt.

8 Wir nehmen an, dass die Leser*innen einem Verständnis eines/einer »Besten« folgen, welches auf einer Zusammenführung aus individuellen Entscheidungen entlang subjektiver Bewertungskriterien basiert, die sie bei der Beurteilung eines EA anlegen (wie unter anderem handwerkliche Expertise, künstlerischer Gehalt, stilistische Präferenzen, ästhetische Kriterien, Sympathie usw., s. von Appen u. Doehring 2000: 236-243).

Methode

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurde eine Inhaltsanalyse durchgeführt. Grundlage bildeten die auf besagten Leser*innen-Umfragen basierenden Bestenlisten verschiedener fachspezifischer Magazine. Die mittels dieser Erhebungen gewonnenen Daten können Aufschluss darüber geben, wie häufig und mit welcher Valenz in jenen Veröffentlichungen die besten EAs der elektronischen Tanzmusik genannt werden.

Stichprobe

Um die für die Szene der elektronischen Tanzmusik relevantesten Zeitschriften zu bestimmen, wurde eine Vorauswahl getroffen und sämtliche Magazine, die sich der populären elektronischen Tanzmusik widmen, gesammelt. Die Auswahl der finalen Zeitschriften, die in die Studie Eingang fanden, wurden in einem nächsten Schritt anhand folgender, zuvor festgelegter Kriterien bestimmt:

- Möglichst auflagenstarke beziehungsweise häufig frequentierte Magazine, die eine Anerkennung dieser Magazine in der Szene der populären elektronischen (Tanz)Musik nahelegen
- Erstellung der in den Magazinen veröffentlichten Bestenlisten mittels Leser*innenbefragungen und/oder redaktioneller Bewertungen
- Jährliche Veröffentlichung der Listen über einen möglichst langen Zeitraum
- Möglichst gleichbleibende Kategorien⁹
- Folgende drei Printmagazine und ein E-Zine wurden somit ausgewählt und analysiert:
 - Groove* (1989-2017)
 - Raveline* (1992-2011), weitergeführt als *Fazemag* (2012-2017)
 - De:Bug* (1997-2014)
 - Resident Advisor* (2006-2016)¹⁰

9 Sehr konstant ist beispielsweise die Kategorie »DJ«, während die Bezeichnungen »Liveact« über die Jahre variiert.

10 Nicht berücksichtigt wurden bspw. die Magazine *Frontpage* (1990-1997), *Partysan* (ab 1994), *Mixmag* (ab 1983) und *DJ Mag* (ab 1991), da diese nicht den von uns gesetzten Kriterien entsprachen. Ein Blick auf die Sammlung der Top 17 von 1997-2018 von *DJ Mag* (online einsehbar unter <https://de.wikipedia.org/wiki/DJ>)

Die aufgeführten Listen der Magazine wurden alle auf Basis von Fragen »Wer war der beste DJ/Liveact/Produzent?«, »Welcher DJ/Liveact/Produzent hat dir am besten gefallen?« beziehungsweise »Wer hat am meisten beeindruckt?« entwickelt, die von den Abstimmenden beantwortet wurden. Bei *Groove*, *Raveline/Fazemag* und *De:Bug* wurden ausschließlich die jährlichen Befragungen der Lesenden berücksichtigt, während die Charts des *Resident Advisors* aus einer Mischung von Befragungen der Redaktion (von 2006-2008) und Umfragen unter Besucher*innen der Homepage (von 2008-2016) bestehen. Die Befragungen bei *Fazemag*, *Groove* und *De:Bug* gehen mit der Teilnahme an einem Gewinnspiel einher.

Insgesamt haben wir 163 Bestenlisten analysiert.¹¹ Davon bilden 68 die als besten gewählten DJs des Jahres ab ($n_{Fazemag} = 18$, $n_{Groove} = 27$, $n_{De:Bug} = 12$, $n_{ResidentAdvisor} = 11$), 60 die besten Liveacts ($n_{Fazemag} = 14$, $n_{Groove} = 23$, $n_{De:Bug} = 12$, $n_{ResidentAdvisor} = 11$) und 35 die besten Produzent*innen ($n_{Fazemag} = 15$, $n_{Groove} = 20$). Die älteste hier eingegangene Liste wurde 1991, die jüngste 2017 erstellt.¹² Die Listen sind über die Jahre sowie zwischen den Magazinen (und zum Teil auch innerhalb der Magazine) unterschiedlich lang: im Durchschnitt wurde eine Top 20-Liste veröffentlicht, vereinzelt wurden allerdings auch Top 10- oder Top 100-Listen publiziert. In den Analysen wurden ausschließlich Bestenlisten verwendet, die mindestens eine Top 5 aufweisen, während solche, die 40 oder gar 100 EAs beinhalten, auf die vordersten 20 Plätze beschränkt wurden, um eine Vergleichbarkeit zwischen den Listen zu gewährleisten. Listen mit weniger als 20 Plätzen wurden trotz mangelnder Vergleichbarkeit verwendet, um im zeitlichen Querschnitt über genügend Daten zu verfügen.

Kategorien

In einer ersten Kategorie wurden zunächst alle Namen der genannten EAs gesammelt, die mehrfach (mindestens dreimal) in verschiedenen Listen genannt wurden ($N_{DJ} = 47$, $N_{Live} = 32$, $N_{Produzent*in} = 25$). Unterschiedliche Schreibweisen der EAs wurden zur Auswertung angeglichen, Mehrfachplatzierungen verschiedener EAs auf dem selben Platz beibehalten und Mehrfachnennungen

[Magazine](#)) weist auf die großen Abweichungen der nationalen gegenüber eher internationalen Magazinen hin: abgesehen von Carl Cox taucht kein EA in unserer Meta-Bestenliste auf.

11 159 Listen von Leser*innen, vier ausschließlich von Redaktionen des *Resident Advisors* (2006-2007).

12 Die Ergebnisse der Umfragen ab dem Jahr 2018 lagen zum Zeitpunkt der Datensammlung noch nicht vor, können aber online eingesehen werden.

von Einzelpersonen unter einem Pseudonym (bspw. Richie Hawtin als Plastikman) als eine Person gewertet. Davon abgesehen wurden die Namen der EAs übernommen und Gruppen nicht von Einzelpersonen unterschieden. Die zweite Kategorie entsprach den jeweiligen Platzierungen, die die Musiker*innen in den verschiedenen Listen erreicht hatten. Als dritte Kategorie funktionierte das Jahr der veröffentlichten Bestenlisten und als vierte Kategorie die Magazine selbst. Die Kategorien fünf und sechs wurden genutzt, um das Geschlecht (männlich, weiblich oder gemischte Gruppen) sowie das Herkunftsland der DJs zu beschreiben.

Anschließend wurde die Häufigkeit, mit der die Musiker*innen genannt wurden, ausgezählt und so die Kategorie der absoluten Häufigkeit der Nennungen gebildet. Für die durchschnittliche Bewertung aller Bestenlisten wurde dann mittels dieser Kategorien ein Mittelwert erstellt sowie Durchschnittsauswertungen der EAs für die einzelnen Magazine und die jeweiligen Jahre vorgenommen. Die Mittelwerte sind durch die unterschiedlichen Längen der Bestenlisten verzerrt und müssen immer mit Blick auf die Längen der Listen interpretiert werden. Jedoch berücksichtigen die inferenzstatistischen Auswertungen das Verhältnis der tatsächlichen Platzierung zu den Platzierungen innerhalb der Liste. Die daraus resultierenden Verhältnismaße relativieren die unterschiedlichen Umfänge der Bestenlisten.

Durchführung: Erhebung und Auswertung

Die Erhebung erfolgte durch persönliche Einsicht in die jeweiligen Printmagazine im Archiv der Jugendkulturen (ADJ) in Berlin; bei neueren Ausgaben wurde die Sammlung durch eine Online-Recherche auf den entsprechenden Seiten der Magazine ergänzt. Die Leser*innen-Umfragen des *Resident Advisors* wurden ausschließlich online gesammelt, da diese nur digital verfügbar sind. Zudem wurden das jeweilige Geschlecht und die Herkunft der EAs mittels Online-Recherchen (über die Personen-Suchfunktion des *Resident Advisors* und unter Einbezug von Wikipedia) erhoben.

Die erste Auswertung erfolgte als magazinübergreifende Zählung der absoluten Nennungen der jeweiligen EAs. Dazu wurden in Microsoft Excel die einzelnen Namen der EAs ohne Berücksichtigung ihres Listenrangs und des Erscheinungsjahres gezählt und entlang der Gesamtzahl der Nennungen in eine tabellarische Rangfolge gebracht.

In einer zweiten Auswertung wurden die EAs in IBM SPSS unter Berücksichtigung ihres Rangs, des Erscheinungsjahres und des jeweiligen Musikmagazins angeordnet, um auch Aussagen über die jeweiligen Bewertungen der

EAs zu geben. Dazu wurden die in den Bestenlisten erzielten Ränge der EAs ausgewertet, indem Mittelwerte und Standardabweichungen berechnet wurden. Der Mittelwert beschreibt hier das relative Maß der erreichten Platzierungen, während die Standardabweichung den durchschnittlichen Abstand der gesamten Platzierungen zum Mittelwert zeigt.

Zudem wurde mittels Chi-Quadrat-Tests berechnet, ob die absoluten Nennungen zwischen den EAs von einer angenommenen Gleichverteilung signifikant abweichen. Folglich soll überprüft werden, ob sich die 47 EAs gleichmäßig über die Platzierungen hinweg verteilen beziehungsweise durch den Vergleich zu einer Gleichverteilung signifikant davon abweichen. Diese Berechnung setzt eine Unabhängigkeit der einzelnen Fälle (in diesem Fall EAs) voraus, die aufgrund der kurzen Bestenlisten nicht gegeben ist. Die Generalisierbarkeit der Ergebnisse ist damit eingeschränkt und erfordert eine gewisse Vorsicht in der Interpretation. Mittels dieses Tests versuchen wir jedoch trotz dieser Einschränkung aufzuzeigen, ob manche EAs in Relation zu der gesamten Stichprobe überzufällig oft genannt wurden. Schließlich wurden Varianzanalysen mit Messwiederholungen verwendet, um signifikante Unterschiede über die Jahre hinweg ermitteln zu können. Mittels dieser Analyse wurden die Mittelwerte aller Fälle über die Jahre hinweg verglichen, wodurch mögliche signifikante An- oder Abstiege der Platzierungen der Fälle zwischen den Jahren festgestellt werden können. Da es sich nur um wenige Fälle handelt, die über die Jahre hinweg zudem noch lückenhaft sind, sind die Voraussetzungen für die Analyse verletzt. Entsprechend müssen auch diese Ergebnisse mit Vorsicht interpretiert werden. Hierfür wurden die Jahre 2006 bis 2016 herangezogen, da in diesem Zeitraum Bestenlisten aus allen vier Magazinen existieren. Zudem wurden für diesen Zeitraum exemplarisch für die fünf am häufigsten genannten DJs die Platzierungen in den jeweiligen Magazinen pro Erscheinungsjahr aufgeschlüsselt, um die zeitlichen und magazinspezifischen Entwicklungen aufzuzeigen (s. Tabelle VII im Anhang).

Ergebnisse

Beste DJs

Der größte Teil der von uns erhobenen Bestenlisten beschäftigt sich speziell mit DJs. Auf Grundlage dieser Bestenlisten wurden die erzielten Plätze der DJs innerhalb der einzelnen Rankings der jeweiligen Magazine erhoben, aus denen eine Meta-Liste der 30 am häufigsten genannten DJs und ihrer relativen Platzierungen entstand (s. Tabelle I). Sven Väth ist mit einer Differenz von 19

Plätzen zum nächstgelegenen Platz mit Abstand der am häufigsten genannte DJ. Auch seine vergleichsweise hohe durchschnittliche Platzierung zwischen dem 5. und 6. Platz (nur drei andere DJs sind im Schnitt besser platziert) mit der zweitkleinsten Standardabweichung unterstreicht seine dominante Position. Relativ gesehen hat DJ Hell die beste Platzierung erreicht (4,33): Er taucht in insgesamt 27 Bestenlisten auf und wird durchgängig sehr hoch platziert. Die geringste Standardabweichung weist Paul van Dyk auf. Die Nennungen über alle Bestenlisten hinweg weichen nicht von einer angenommenen Gleichverteilung ab, was das Ergebnis eines Chi-Quadrat-Tests zeigt, χ^2 (966) = 987, *ns*. Daraus lässt sich folgern, dass kein DJ im Verhältnis zu allen anderen überzufällig häufig genannt wird, was jedoch nicht ausgeschlossen werden kann. Die Daten sprechen in diesem Fall jedoch eher für eine gleichmäßige Verteilung.

Durchschnittlich werden die Top 30 DJs 14,26 Mal ($SD = 10,92$) genannt, mindestens jedoch 3 und maximal 58 Mal. 89,4% der DJs sind männlich (lediglich zwei weibliche DJs tauchen in der Meta-Liste auf: Monika Kruse und Ellen Allien), 76,6% stammen aus Deutschland, gefolgt von dem Vereinigten Königreich (8,5%) und den USA (6,4%).

RANG	NAME / HERKUNFT		ANZ. NENNUNGEN	DURCHSCHNITTL. PLATZIERUNG	STANDARDABWEICHUNG (SD) D. PLATZIERUNG
1	Sven Väth DE		58	5,83	2,31
2	Ricardo Villalobos CL		39	6,01	4,79
3	DJ Koze DE		35	8,70	3,20
4	Dixon DE		33	6,57	4,53
5	Richie Hawtin CA		33	6,07	3,62
6	DJ Hell DE		27	4,33	4,63
7	Chris Liebing DE		26	5,90	4,18
8	Ben Klock DE		22	10,13	2,71
9	Monika Kruse DE		20	8,55	3,77
10	DJ Karotte DE		20	12,03	3,27
11	Solomun LU		17	10,82	3,94
12	Ellen Allien DE		17	8,27	2,76
13	Westbam DE		16	5,38	2,42
14	Marcel Dettmann DE		16	10,65	3,99
15	Steve Bug DE		15	12,02	4,55
16	Mathias Kaden DE		15	9,95	3,75
17	Paul van Dyk DE		14	5,04	2,07
18	Laurent Garnier FR		13	10,31	4,53
19	Maceo Plex US		13	10,25	4,73
20	Felix Kröcher DE		12	10,86	3,75
21	Dominik Eulberg DE		12	11,03	4,53
22	Rødhåd DE		12	10,83	3,83

23	Wighnomy Brothers	DE	12	12,84	2,88
24	Adam Beyer	SE	12	12,26	5,44
25	Âme	DE	11	12,07	4,45
26	Loco Dice	TN	11	9,03	3,66
27	Jeff Mills	US	10	9,06	8,51
28	James Holden	GB	10	10,72	4,66
29	Pascal F.E.O.S.	DE	9	10,31	2,47
30	Carl Cox	GB	9	8,06	5,83

Tabelle I: Darstellung der Top 30 DJs auf Grundlage der Bestenlisten aus den Magazinen *Groove*, *Raveline/Fazemag*, *De:Bug* und *Resident Advisor*

Die relative Häufigkeit, mit der die besten DJs in einzelnen Magazinen auftauchen, unterscheidet sich jedoch signifikant, $F(1, 46) = 14,59$, $p < ,001$, $\eta^2 = 0,24$.¹³ Das bedeutet, dass DJs in manchen Magazinen überzufällig häufiger genannt werden als in anderen.

Die DJs, die von allen Magazinen genannt werden, unterscheiden sich allerdings in ihren Platzierungen nicht signifikant voneinander. In Bezug auf die DJs, die von allen Magazinen aufgeführt werden, scheinen sich die Leser* innen also in Bezug auf die Platzierungen verhältnismäßig einig zu sein, $F(1, 7) = 0,13$, *ns.* (*nicht signifikant*), $\eta^2 = 0,02$. Tabelle II stellt die deskriptiven Ergebnisse der 8 DJs dar, die in allen vier Magazinen zu finden sind.

RANG	NAME	RAVELINE/ FAZEMAG	GROOVE	DE:BUG	RESIDENT ADVISOR
1	Sven Väth	2,44 (1,79)	1,07 (0,27)	7,14 (2,41)	12,67 (5,43)
2	Laurent Garnier	7 (-)	5,75 (4,46)	16,5 (2,12)	12,00 (0)
3	Dixon	7,4 (4,39)	8,73 (7,42)	6,14 (4,06)	4,00 (3,02)
4	Solomon	8,25 (8,46)	10,71 (5,99)	11,67 (5,86)	12,67 (7,51)
5	R. Villalobos	9,6 (5,94)	6,07 (6,49)	3,38 (2,07)	5,00 (4,12)
1	Sven Väth	2,44 (1,79)	1,07 (0,27)	7,14 (2,41)	12,67 (5,43)
2	Richie Hawtin	10 (3,46)	4,79 (2,91)	5,71 (5,19)	3,78 (3,63)
3	Laurent Garnier	7 (-)	5,75 (4,46)	16,5 (2,12)	12,00 (0)
4	DJ Koze	10,67 (6,71)	6,06 (4,3)	2,08 (1,93)	16,00 (-)
5	R. Villalobos	9,6 (5,94)	6,07 (6,49)	3,38 (2,07)	5,00 (4,12)

13 Hierfür wurde eine einfaktorielle Varianzanalyse berechnet. Die Ergebnisse zeigen, dass sich die Mittelwerte zwischen Gruppen (in diesem Fall den Magazinen) signifikant unterscheiden. Der anhand der deskriptiven Ergebnisse ermittelte F-Wert wird dazu genutzt, um zu überprüfen, ob die Nullhypothese (in diesem Fall keine Unterschiede zwischen den Gruppen) verworfen werden muss. $P < .001$ entspricht einer Wahrscheinlichkeit von über 99,9%, dass eine Alternativhypothese (in diesem Fall es besteht ein Unterschied zwischen den Magazinen) anstatt der Nullhypothese gültig ist. η^2 bezeichnet die Stärke des vorliegenden Effekts (nach der gängigen Taxonomie von Cohen (2013) zufolge handelt es sich um einen kleinen Effekt).

1	DJ Koze	10,67 (6,71)	6,06 (4,3)	2,08 (1,93)	16,00 (-)
2	R. Villalobos	9,6 (5,94)	6,07 (6,49)	3,38 (2,07)	5,00 (4,12)
3	Richie Hawtin	10 (3,46)	4,79 (2,91)	5,71 (5,19)	3,78 (3,63)
4	Dixon	7,4 (4,39)	8,73 (7,42)	6,14 (4,06)	4,00 (3,02)
5	Ben Klock	14 (2,83)	10,88 (3,87)	6,75 (3,59)	8,88 (5,08)
1	Richie Hawtin	10 (3,46)	4,79 (2,91)	5,71 (5,19)	3,78 (3,63)
2	Dixon	7,4 (4,39)	8,73 (7,42)	6,14 (4,06)	4,00 (3,02)
3	R. Villalobos	9,6 (5,94)	6,07 (6,49)	3,38 (2,07)	5,00 (4,12)
4	Ben Klock	14 (2,83)	10,88 (3,87)	6,75 (3,59)	8,88 (5,08)
5	Laurent Garnier	7 (-)	5,75 (4,46)	16,5 (2,12)	12,00 (0)

Anmerkung: Die Angaben entsprechen den Mittelwerten der Platzierungen, die Zahlen in Klammern sind die Standardabweichungen.¹⁴

Tabelle II: Gegenüberstellung der besten DJs, die in den Bestenlisten von *Groove*, *Raveline/Fazemag*, *De:Bug* und *Resident Advisor* genannt werden (jeweils entlang des Durchschnittsrangs bis Platz 5)

An Tabelle II ist hervorzuheben, wie sich die jeweiligen Magazine in ihren Platzierungen (und Nennungen) unterscheiden. Zudem fällt erneut die exponierte Position von Sven Väth auf, der sowohl in den Magazinen *Raveline/Fazemag* und *Groove* Platz 1 belegt. Zugleich befindet er sich in den anderen beiden Magazinen jedoch nicht unter den Top 5 – im Gegensatz zu Ricardo Villalobos, der als einziger in allen vier Magazinen unter den Top 5 zu finden ist.

Die Häufigkeit, mit der DJs über den Verlauf der Jahre genannt werden, unterscheidet sich nicht signifikant: $F(1, 46) = 0,001$, ns. und es zeigt sich kein Effekt: $\eta^2 < 0,001$. Nach den Ergebnissen der Varianzanalyse scheinen sich die Platzierungen über alle Jahre hinweg gleichmäßig zu verteilen und zu keinem Zeitpunkt wird ein DJ überzufällig häufig genannt.

Beste Liveacts

Der Auswertung (s. Tab. III) zufolge ist Extrawelt der am häufigsten genannte Liveact über alle Bestenlisten hinweg und dies zudem mit dem höchsten Abstand zum nächsten Platz. Auch die Durchschnittsplatzierung von Extrawelt zwischen Platz 5 und 6 ist vergleichsweise hoch (nur sieben andere haben eine durchschnittlich bessere Platzierung erzielt). Hinsichtlich der höchsten durchschnittlichen Platzierung und der geringsten Standardabweichung

¹⁴ Zusätzlich ließen sich auch jene EAs darstellen, die pro Magazin am besten abgeschnitten haben – unabhängig davon ob sie in den anderen Listen auftauchen oder nicht (wie bspw. Extrawelt).

schneiden AKA AKA & Thalstroem am besten ab. Insgesamt weichen die Nennungen nicht signifikant von einer Gleichverteilung ab, was die relativ hohe Platzierung von AKA AKA & Thalstroem ($M^{15} = 3,5$) mit der geringen Standardabweichung hervorhebt, $\chi^2(390) = 403$, ns.

Im Schnitt wurden die Top 30-Liveacts durchschnittlich 11,9 Mal (SD = 5,51) genannt, mindestens jedoch 5 und maximal 28 Mal. Die besten Liveacts sind zudem alle männlich, 71% stammen aus Deutschland, gefolgt von dem Vereinigten Königreich (12,9%) und Frankreich (6,5%).

RANG	NAME / HERKUNFT		ANZ. NEN- NUNGEN	DURCHSCHNITTL. PLATZIERUNG	SD DER PLAT- ZIERUNG
1	Extrawelt	DE	28	5,71	3,30
2	Modeselektor	DE	20	9,07	2,69
3	Anthony Rother	DE	19	5,13	3,49
4	KiNK	BG	18	5,91	6,43
5	Henrik Schwarz	DE	18	10,21	3,86
6	Âme	DE	17	7,46	3,84
7	Mathew Jonson	CA	17	8,81	4,57
8	Paul Kalkbrenner	DE	17	7,26	5,77
9	Moderat	DE	16	6,02	2,19
10	Nicolas Jaar / Dark Side	CL	16	8,10	4,63
11	Kollektiv Turmstrasse	DE	13	8,80	2,58
12	Recondite	DE	13	4,00	4,70
13	Alter Ego/Roman Flügel	DE	13	5,07	4,31
14	David August	DE	13	5,52	2,55
15	The Advent	DE	11	8,58	4,44
16	dOP	FR	10	8,03	3,11
17	Brachiale Musikgestalter (BMG)	DE	10	5,40	2,76
18	Stephan Bodzin	DE	9	7,21	5,07
19	Booka Shade	DE	9	7,67	4,31
20	Redshape	DE	9	9,50	3,86
21	Richie Hawtin / Plastikman	GB	8	7,75	8,43
22	Underworld	GB	7	4,75	4,33
23	The Prodigy	GB	7	7,90	4,12
24	AKA AKA & Thalstroem	DE	7	3,50	1,21
25	Reboot	DE	7	7,79	6,67

15 M steht für Mittelwert.

26	NÖZE	FR	7	8,00	2,69
27	Remute	DE	7	10,50	6,20
28	Fritz Kalkbrenner	DE	6	9,25	5,45
29	Stimming	DE	6	10,56	1,44
30	Lexy & K-Paul	DE	6	9,17	4,62

Tabelle III: Darstellung der Top 30 Liveacts auf Grundlage der Bestenlisten aus den Magazinen *Groove*, *Raveline/Fazemag*, *De:Bug* und *Resident Advisor*

Die relative Häufigkeit, mit der die Liveacts in den verschiedenen Magazinen genannt werden, unterscheidet sich auch hier signifikant, $F(1, 30) = 4.78$, $p < .05$ mit einer Wahrscheinlichkeit von über 95% und es zeigt sich ein kleiner Effekt: $\eta^2 = 0.14$. Das bedeutet, dass die Annahme, dass einige Liveacts in bestimmten Magazinen häufiger genannt werden als in anderen, wahrscheinlicher ist als die Annahme, dass keine Unterschiede bestehen. Beispielsweise tauchen Extrawelt, obwohl sie insgesamt der am häufigsten genannte Liveact sind, nicht in den von uns berücksichtigten Rangplätzen der Listen des *Resident Advisors* auf.

Die Platzierungen der Liveacts, die von allen Magazinen genannt werden, unterscheiden sich dagegen auch hier nicht signifikant voneinander. In Bezug auf die Liveacts, die von allen Magazinen aufgeführt werden, scheint somit ebenso eine gewisse Einigkeit bezüglich der Platzierung zu bestehen, $F(1, 31) = 0,47$, *ns.*, $\eta^2 = 0,04$. Tabelle IV stellt die deskriptiven Ergebnisse der 14 Live-Acts dar, die in allen vier Magazinen zu finden sind.

RANG	NAME	GROOVE	RAVELINE/ FAZEMAG	DE:BUG	RESIDENT ADVISOR
1	KiNK	1,8 (1,1)	4 (2,92)	12,5 (10,61)	5,33 (6,86)
2	Reboot	2,67 (0,58)	10 (-)	9 (-)	9,5 (10,61)
3	Stephan Bodzin	2,67 (1,15)	5,67 (5,03)	13 (-)	7,5 (6,36)
4	Âme	3,17 (1,83)	11,67 (6,35)	10,5 (7,78)	4,5 (3,78)
5	Recondite	4 (3,16)	5,5 (5,07)	3 (-)	3,5 (3,7)
1	KiNK	1,8 (1,1)	4 (2,92)	12,5 (10,61)	5,33 (6,86)
2	Recondite	4 (3,16)	5,5 (5,07)	3 (-)	3,5 (3,7)
3	Kollektiv Turmstrasse	6,2 (3,9)	6 (2,16)	5 (2)	18 (-)
4	Paul Kalkbrenner	6,8 (6,65)	6,22 (5,7)	6 (2,83)	10 (-)
5	David August	5,75 (1,71)	6,33 (1,15)	4,67 (3,79)	5,33 (2,31)
1	Moderat	4,67 (3,08)	12,67 (2,52)	1 (-)	5,75 (3,4)
2	Recondite	4 (3,16)	5,5 (5,07)	3 (-)	3,5 (3,7)
3	David August	5,75 (1,71)	6,33 (1,15)	4,67 (3,79)	5,33 (2,31)
4	Booka Shade	13 (5,29)	8 (1,41)	5 (-)	4,67 (0,58)
5	Kollektiv Turmstrasse	6,2 (3,9)	6 (2,16)	5 (2)	18 (-)

1	Richie Hawtin / Plastikman	7,5 (7,33)	16 (-)	6 (-)	1,5 (0,71)
2	Recondite	4 (3,16)	5,5 (5,07)	3 (-)	3,5 (3,7)
3	Âme	3,17 (1,83)	11,67 (6,35)	10,5 (7,78)	4,5 (3,78)
4	Booka Shade	13 (5,29)	8 (1,41)	5 (-)	4,67 (0,58)
5	KiNK	1,8 (1,1)	4 (2,92)	12,5 (10,61)	5,33 (6,86)

Anmerkung: Die Angaben entsprechen den Mittelwerten der Platzierungen, die Zahlen in Klammern sind die Standardabweichungen.

Tabelle IV: Gegenüberstellung der besten Liveacts, die in den Bestenlisten von *Groove*, *Raveline/Fazemag*, *De:Bug* und *Resident Advisor* genannt werden (jeweils entlang des Durchschnittsrangs bis Platz 5)

An Tabelle IV ist Recondite hervorzuheben, der als einziger in allen vier Magazinen unter den Top 5 zu finden ist.

Schließlich unterscheidet sich die Häufigkeit, mit der die Liveacts über den Verlauf der Jahre genannt werden, nicht signifikant, $F(1, 30) = 0,095$, ns., $\eta^2 = 0,003$.

Beste Produzent*innen

Basierend auf den Bestenlisten von *Groove* und *Raveline/Fazemag* (*De:Bug* und *Resident Advisor* verzichten auf eine dauerhafte Listung dieser Kategorien) ergibt sich für die folgenden Auswertungen eine Top 26 (und nicht wie oben eine Top 30), da insgesamt 26 Produzenten dreimal oder mehrfach genannt werden. Chris Liebing wird in den Bestenlisten am häufigsten genannt und dies zudem mit dem höchsten Abstand zum nächsten Platz; er geht demnach als bester Produzent hervor (s. Tabelle V). Auch die Durchschnittsplatzierung von Chris Liebing zwischen Platz 4 und 5 ist vergleichsweise hoch (nur sechs andere Produzenten haben eine durchschnittlich bessere und ein weiterer dieselbe Platzierung erzielt). Mit den durchschnittlichen Platzierungen 3 und 4 ist Radio Slave der am besten bewertete Produzent. Die geringste Standardabweichung weist Stephan Bodzin auf, der recht konstant um den vierten Platz oszilliert. Die Nennungen weichen gesamtheitlich nicht signifikant von einer Gleichverteilung ab. Es ist folglich denkbar, dass die hohe durchschnittliche Platzierung von Radio Slave ($M = 3,6$) mit der kleinen Standardabweichung von einer gleichmäßigen Verteilung abweicht und deshalb besonders relevant ist, $\chi^2(260) = 270$, ns.

Im Schnitt wurden die besten 26 Produzenten durchschnittlich 6,67 Mal ($SD = 3,09$) genannt, mindestens jedoch 3 und maximal 16 Mal. Die besten

Produzenten sind zudem alle männlich, 77,8% stammen aus Deutschland, gefolgt von den USA (7,4%) und dem Vereinigten Königreich (7,4%).

RANG	NAME / HERKUNFT		ANZ. NENNUNGEN	DURCH-SCHNITTL. PLATZIERUNG	SD D. PLATZIERUNG
1	Chris Liebing	DE	16	4,83	3,91
2	DJ Koze	DE	12	4,50	5,75
3	Ricardo Villalobos	CL	10	11,11	3,10
4	Anthony Rother	DE	9	7,25	6,41
5	Adam Beyer	SE	9	9,86	5,93
6	Gregor Tresher	DE	8	6,17	3,26
7	Sven Väth	DE	8	7,23	6,50
8	Dominik Eulberg	DE	8	8,88	4,41
9	Oliver Koletzki	DE	8	7,60	4,92
10	Paul van Dyk	DE	8	9,64	3,56
11	Butch	DE	8	7,40	6,48
12	Paul Kalkbrenner	DE	7	5,08	3,27
13	Roman Flügel	DE	6	5,17	4,96
14	Radio Slave	GB	6	3,60	3,35
15	Alter Ego	DE	6	5,88	2,00
16	Martin Buttrich	US	6	8,75	5,20
17	Âme	DE	5	5,80	5,22
18	Alexander Kowalski	DE	5	5,17	3,40
19	Solomun	LU	5	4,83	2,56
20	Stephan Bodzin	DE	5	4,17	1,50
21	Mathew Jonson	CA	5	6,50	7,63
22	Fritz Kalkbrenner	DE	5	7,88	4,69
23	Recondite	DE	5	4,63	2,63
24	Westbam	DE	4	8,50	9,26
25	Felix Kröcher	DE	3	4,00	2,65
26	KiNK	BG	3	4,00	2,65

Tabelle V: Darstellung der Top 26 Produzenten auf Grundlage der Bestenlisten aus den Magazinen *Groove* und *Raveline/Fazemag*

Die relative Häufigkeit, mit der die Produzenten bei den zwei Magazinen genannt werden, unterscheidet sich signifikant, $t(25) = 7,04$, $p < 0,001$. Die Platzierungen der Produzenten, die von allen Magazinen genannt werden, unterscheiden sich dagegen nicht signifikant voneinander. In Bezug auf die Produzenten scheint somit eine gewisse Einigkeit bezüglich der Platzierung zu bestehen, $t(20) = -0,16$, *ns*. Die untenstehende Tabelle VI stellt die deskriptiven Ergebnisse jener Produzenten dar, die in beiden Magazinen zu finden sind.

RANG	NAME	GROOVE	RAVELINE/FAZEMAG
1	Paul Kalkbrenner	2,00 (-)	8,17 (2,99)
2	Solomun	2,67 (2,08)	7 (1,41)
3	Butch	4,00 (5,3)	10,8 (6,83)
4	Radio Slave	4,20 (3,35)	3 (-)
5	Ricardo Villalobos	4,22 (2,64)	18 (-)
<hr/>			
1	Stephan Bodzin	6 (0)	2,33 (1,53)
2	Radio Slave	4,2 (3,35)	3,0 (-)
3	DJ Koze	5,50 (6,05)	3,5 (1,73)
4	Anthony Rother	11 (6,04)	3,5 (1,29)
5	Oliver Koletzki	11 (3,61)	4,2 (3,96)

Anmerkung: Die Angaben entsprechen den Mittelwerten der Platzierungen, die Zahlen in Klammern sind die Standardabweichungen.

Tabelle VI: Gegenüberstellung der besten Produzenten, die in den Bestenlisten von Groove und Raveline/Fazemag (jeweils entlang des Durchschnittsrangs bis Platz 5)

Hervorzuheben ist Radio Slave, der als einziger Produzent in beiden Magazinen unter den Top 5 auftaucht. Über den Verlauf der Jahre gibt es auch bei den Produzenten keinen signifikanten Unterschied zwischen den verschiedenen Zeitpunkten, $F(1, 26) = 0,128$, *ns.*, $\eta^2 = 0,05$.

Zusammenfassung und Diskussion

Zur Bewertung der Aussagekraft der hier entwickelten Meta-Rankings möchten wir, bevor wir die Ergebnisse zusammenfassen, auf gewisse Einschränkungen hinweisen, die die Vergleichbarkeit der Listen sowie die Wissenschaftlichkeit der die Leser*innen-Umfragen durchführenden Magazine betreffen. So ist, wie bereits angeführt, zu berücksichtigen, dass die Listen magazinübergreifend (beispielsweise in ihren erhobenen Zeiträumen) als auch innerhalb eines Magazins in ihrem Umfang variieren (beispielsweise in den Längen ihrer Ränge), was eine Generalisierbarkeit der Ergebnisse beeinträchtigt. Zudem variieren die Listen in der Art ihrer Nennungen: während zum Teil chronologisch in Form eines Rankings gelistet wird, erfolgt zum Teil, beispielsweise ab dem 10. Rang, lediglich eine hierarchiefreie Aufzählung, die in der vorliegenden Studie allerdings nicht berücksichtigt ist. Eine Folge dieser Eingrenzung ist beispielsweise, dass sich EAs (wie hier ab dem 10. Rang) womöglich »unter dem Radar« bewegen und so fälschlicherweise den Eindruck erwecken, von der Bildfläche verschwunden zu sein, was der Fall sein kann,

aber nicht muss. Zudem führen wir im Ranking nur EAs bis zum Platz 30 auf, weshalb beispielsweise hinsichtlich der Liveacts weitere zu nennen wären, die die gleiche Zahl der absoluten Nennungen (hier 6) aufweisen (beispielsweise Jamie Lidell, Johannes Heil und Karenn). Darüber hinaus gilt es zu beachten, dass die hier untersuchten Magazine zwar alle DJs erfragen, die Kategorien »Liveact« und »Produzent« sich allerdings erst im Laufe der Zeit trennscharf ausdifferenzieren und etablieren, was zugleich historische Entwicklungslinien offenlegt.¹⁶ Außerdem werden sie – wie unsere Stichprobe zeigt – nicht von allen Magazinen gleichermaßen erfragt, was besagte unterschiedliche Materialbasis von DJs, Liveacts und Produzent*innen aufzeigt.¹⁷ Des Weiteren tauchen Personen auch in verschiedenen Konstellationen auf, wodurch sich, würden diese als ein einzelner EA gewertet, andere Ränge ergeben.¹⁸

Es gilt außerdem zu bedenken, dass die Leser*innen-Umfragen von den jeweiligen Magazinen selbst kaum einen wissenschaftlichen Anspruch im Sinne statistischer Überprüfbarkeit verfolgen, weshalb der Vorgang ihrer Erstellung intransparent bleibt. Es handelt sich keineswegs um eine repräsentative Stichprobe der Grundgesamtheit, sondern um (spekulativ formuliert) aus Eigeninteresse an den Umfragen teilnehmende – Leser*innen. Letztlich bleiben die Kriterien der Beurteilung im Unklaren. Es sind keine soziodemografischen Informationen über die Leser*innen verfügbar, ganz abgesehen von der nicht überprüfbaren Unabhängigkeit der Umfragen. Die Variablen und Auswertungsvorgänge (beispielsweise Umgang mit Nachkommastellen/ Rundungen), die zur Erstellung der Listen durch die Magazine beitragen und diese erheblich beeinflussen können, sind nicht einsehbar.

Dennoch kann, wie hier erfolgt, ein bereits vorliegendes Ranking/Rating »auch ohne Kenntnis der in das Ranking/Rating eingegangenen Daten als Grundlage weitergehender Analysen betrachtet werden« (Kladroba 2005: 323). Als zusammenfassendes Ergebnis lässt sich erstens festhalten, dass sich die *Nennungen* (die relative Häufigkeit) in den einzelnen Magazinen hinsichtlich der als am besten bewerteten DJs, Liveacts sowie der Produzent*innen

16 *Groove* variiert beispielsweise bei Liveacts zwischen »Gruppe/Interpret«, »Produzent/Act« und »Gruppe/Liveact«.

17 *De:Bug* und *RA* erheben beispielsweise nicht die Kategorie des Produzenten und sehen diese offenbar in der Kategorie des »Liveact« eingelöst. Dietmar Elflein (2010: 64) weist in diesem Zusammenhang in seiner Auswertung von Listen des Heavy Metal darauf hin, wie sich die Dominanz einer Quelle in der Auswertung methodisch kontrollieren lässt.

18 Dies trifft beispielsweise auf die Gruppe Moderat zu, die personell zu zwei Drittel aus Modeselektor besteht.

signifikant unterscheiden. Dies legt nahe, dass die Abstimmenden in den jeweiligen Magazinen sich aus einem präferierten Kreis an EAs bedienen. Zweitens weicht die *Platzierung* der EAs innerhalb eines Magazins nicht signifikant von einer angenommenen Gleichverteilung ab. Wir folgern daraus, dass sich eine magazinübergreifende Einigkeit der Lesenden hinsichtlich der Platzierung derjenigen EAs konstituiert zu haben, die in allen Magazinen genannt werden.

Abschließend möchten wir darauf hinweisen, dass eine Aussage, wer auf Grundlage der 163 ausgewerteten Bestenlisten der vier Musikmagazine der letzten knapp dreißig Jahre auf Basis von Leser*innen-Umfragen nun als der/die beste EA wahrgenommen wird, maßgeblich von dem statistischen Verständnis eines/einer Besten und der daraus resultierende Perspektive auf die Daten und ihrer Konstruktion (Auswahl, Eingrenzung usw.) abhängt: Wird dem oben eingeführten Kriterium (A) der insgesamt meisten Nennungen gefolgt, wäre mit Abstand Sven Väth als der beste DJ, Extrawelt als der beste Liveact und Chris Liebing als der beste Produzent anzusehen. Würde dem Kriterium (B) der im Durchschnitt höchsten Platzierung gefolgt, dürften DJ Hell als der beste DJ, AKA AKA & Thalstroem als die besten Liveacts und Radio Slave als der beste Produzent gelten. Unsere Meta-Rankings veranschaulichen schließlich, wem die Diskursgemeinschaft eine gewisse Würdigung zuspricht und so eine herausragende Bedeutung zuweist. Die Listen zeigen zudem diachron aktive EAs auf, die sich über einen längeren Zeitraum in ein sektoriales kulturelles Gedächtnis (in einen »Traditionsstrom«, Elfein 2010) der (teilnehmenden) Leser*innen eingeschrieben haben. Damit können sie nicht nur einen Beitrag zu zunehmenden Historisierungsprozessen in der elektronischen Tanzmusik (vgl. Feser / Pasdziorny 2016) leisten, indem sie zu eingehenden interpretativen Auseinandersetzung mit den Daten einladen,¹⁹ sondern dürften darüber hinaus als ein Best Of von Bestenlisten für den Rezipient*innenkreis der Magazine einen Eigenwert darstellen. Gleichzeitig ist die normative Kraft dieses Best Of nicht zu überschätzen, was nicht heißt, dass es (als Kanonisierung) nicht in das öffentliche Bewusstsein sedimentiert und damit einen aufgeklärten und kritischen Umgang erfordert (von Appen et al. 2008: 45f).

19 So ließen sich unsere Meta-Listen mit jenen vergleichen, die einen zeitübergreifenden Anspruch verfolgen, beispielsweise mit der Liste »Die besten Liveacts aller Zeiten« (Schnittmengen sind hier Moderat, KiNK, Roman Flügel/Alter Ego, The Prodigy und Paul Kalkbrenner, s. Bankewitz 2017) und »Die besten DJs aller Zeiten« (Schnittmengen sind hier Sven Väth, Jeff Mills, Carl Cox, Dixon, Richie Hawtin, DJ Hell, s. Bankewitz 2016).

Auch wir möchten zuletzt dezidiert auf die starken Kontroversen innerhalb der Szene der elektronischen Tanzmusik hinweisen, die mit der Veröffentlichung der Leser*innen-Umfragen verbunden sind. Es besteht zweifellos Kritik an unklaren inhaltlichen Kriterien der Abstimmung. So äußert Rubinstein (2015) hinsichtlich der Liste des *DJ Mag*, dass diese stetig um einen kleinen Kreis an EAs zirkuliere und »die Wirklichkeit« verzerrt repräsentiere; es sei nicht klar, ob sie sich wirklich auf eine Einschätzung der Expertise der EAs beziehe (was sie ja suggeriert) oder lediglich auf deren als Beliebtheit / Bekanntheit verstandene Popularität.²⁰ Auch die (selbst)kritischen Reflexionen des *Resident Advisors*, der 2017 daraufhin seine Leser*innen-Umfragen einstellt (s. *Resident Advisor* 2017), weisen in diese Richtung: der Redaktion zufolge hätte die mit zunehmendem Einfluss ihrer Listen gewachsene Verantwortung es dringlich gemacht, sich von der Suggestion von Homogenität zu distanzieren und nicht weiter zu einer Reproduktion von Machtverhältnissen beizutragen. Ihre Listen seien ein Industrieindex geworden, der Clubkultur, Line-Ups, Künstler*innen-Gagen und die gesamte Atmosphäre negativ beeinflusse. Zukünftige Studien könnten hier ansetzen, um die vorhandene Diversität musikalischer Akteure in prinzipiell dynamischen elektronischen Musikulturen adäquat abzubilden. Der von den hier präsentierten Daten vermittelte Eindruck macht dies umso dringlicher, da sie eine unübersehbare Dominanz (weißer) deutscher Männer und eine Unterrepräsentation weiblicher Akteure aufzeigen.²¹

Ausgewertete Zeitschriften

Resident Advisor Redaktion (o.J.). »The year in review.« In: *Resident Advisor. Electronic Music Online*, <https://www.residentadvisor.net/features.aspx?series=poll>, Zugriff: 24.6.19.

Götze, Felice / Feige, Marcel et al. (1992-2011). »Jahrespoll«. In: *Raveline. Das Musikmagazin für Techno und House*.

20 s. Anonym 2018a.

21 Neben der von der *Raveline* 1998 veröffentlichten Top Five der »Beste[n] DJane« tauchen in den von uns ausgewerteten Listen lediglich fünf weibliche DJs auf und keine (!) weiblichen Liveacts und Produzentinnen. In unserem Meta-Ranking (s. Tabelle I) sind es mit *Monika Kruse* und *Ellen Allien* lediglich zwei Frauen. Auch von Appen und Doehring (2000: 233) attestieren in ihrer Auswertung von kanonisierten Alben im Rock/Pop-Bereich der vergangenen 40 Jahre eine Dominanz »weißer, männlicher Künstler«. Hinsichtlich der Nationalität muss jedoch bedacht werden, primär deutschsprachige Listen betrachtet zu haben, die in Deutschland ansässige EAs nahelegen (zumal Listen internationaler DJs nicht erhoben wurden).

- Kösch, Sascha / Knoke, Felix / Feldhaus, Timo / Wehn, Jan et al. (1997-2014). »Leserpoll«. In: *DE:Bug. Elektronische Lebensaspekte. Musik, Medien, Kultur & Selbstbeherrschung*.
- Koch, Thomas / Hoffmann, Heiko et al. (1989-2017). »Leserpoll«. In: *Groove. Elektronische Musik und Clubkultur*.
- Schäfer, Sven / Dicke, Tassilo et al. (2012-2017): »Jahrespoll«. In: *Fazemag. Dein Magazin für elektronische Musik*.

Literatur

- Anonym (2018a). »DJ Magazine«. Auf: *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=DJ_Magazine&direction=prev&oldid=185907348 (Zugriff 15.12.2018 [Version vom 1.11.2018]).
- Anonym (2018b). »BeatportDecade Top Sellers by Year«. Auf: *Beatport.com*, <https://www.beatport.com/top-sellers> (Zugriff 16.6.2019).
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Rösing, Helmut (2008). »Kanonbildungen in der populären Musik. Pop zwischen Geschichtslosigkeit und Historismus.«. In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 25-49.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (2000). »Kanonisierung in der Pop/Rockmusik – oder: Warum »Sgt. Pepper«? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen.«. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29. bis 31. Okt. 1999 in Wolfenbüttel*. Hg. v. Helmut Rösing u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: CODA, S. 229-249.
- Bankewitz, Paul (2017). »Die 10 besten Live-Acts aller Zeiten«. In: *Fazemag*, <http://www.fazemag.de/die-10-besten-live-acts-aller-zeiten/> (Zugriff: 16.6.2019).
- Bankewitz, Paul (2016). »Die 10 besten DJs aller Zeiten«. In: *Fazemag*, <http://www.fazemag.de/die-13-besten-djs-aller-zeiten/> (Zugriff: 16.6.2019).
- Butler, Mark J. (2006). *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, Mark (2014). *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Jacob (2013). *Statistical power analysis for the behavioral sciences*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Collins, Nick / Schedel, Margaret / Wilson, Scott (2013). »Electronic Dance Music.«. In: *Electronic Music*. Hg. v. dens. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, S. 102-119.
- Diaz-Bone, Rainer (2010). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften (2., erw. Aufl.).
- Doehring, André (2014). »Popmusikjournalismus.«. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14). Hg. v. Ralf von Appen, Nils Grosch u. Martin Pfeleiderer. Laaber: Laaber, S. 103-112.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: transcript.

- Fazemag Redaktion (2017). »So stark sind die besten deutschen DJs in Social Media.« In: *Fazemag*, <http://www.fazemag.de/so-stark-sind-die-besten-deutschen-djs-in-social-media-2/> (Zugriff: 16.6.2019).
- Feser, Kim / Pasdzierny, Matthias (2016) (Hg.). *techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*. Berlin: b_books.
- Kladroba, Andreas (2005). *Statistische Methoden zur Erstellung und Interpretation von Rankings und Ratings*. Berlin: VWF.
- O'Malley Greenburg, Zack (2018). »The World's Highest-Paid DJs Of 2018.« In: *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2018/07/31/the-worlds-highest-paid-djs-of-2018/> (Zugriff: 16.6.2019).
- Lehmann, Matthias (2015). »Determinanten popmusikalischer Kanonisierungsprozesse. Eine quantitative Untersuchung von Einflussfaktoren auf die Bewertungspraxis in Jahresbestenlisten.« In: *Samples 13.*, verfügbar unter: <http://www.gfp-m-samples.de/Samples13/Lehmann.pdf>.
- Resident Advisor Redaktion (2017). »Opinion. Why We're Stopping the RA polls.« In: *Resident Advisor*, <https://www.residentadvisor.net/features/3105> (Zugriff: 14.12.2018).
- Rubinstein, Peter (2015). »Why You Should Be Completely Ignoring DJ Mag's Top 100 List.« In: *youredm.com*, <https://www.youredm.com/2015/07/07/why-you-should-be-completely-ignoring-dj-mags-top-100-list/> (Zugriff: 14.12.2018).
- Wicke, Peter (1998): »Techno.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Sachteil Bd. 9), Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, Sp. 428-430.

ANHANG

RANG	NAME	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
1	Sven Våth	1,33 (0,58) n = 3	3,67 (2,89) n = 3	4,5 (3,7) n = 4	4,75 (3,86) n = 4	6,00 (4,97) n = 4	6,33 (8,39) n = 3	2 (1,41) n = 2	8 (10,44) n = 3
2	Ricardo Villalobos	2 (0) n = 2	1 (0) n = 3	2,67 (2,08) n = 3	2,33 (0,58) n = 3	4,25 (3,59) n = 4	5,33 (1,53) n = 3	7,5 (0,71) n = 2	13 (8,49) n = 2
3	DJ Koze	4 (4,24) n = 2	12,5 (9,19) n = 2	5 (4,24) n = 2	2,5 (2,12) n = 2	7,33 (7,77) n = 3	6,5 (7,78) n = 2	1 (-) n = 1	3 (2) n = 3
4	Dixon	3 (0) n = 3	3,67 (1,15) n = 3	7,33 (8,39) n = 3	3,33 (2,08) n = 3	2,50 (0,71) n = 2	4,5 (2,12) n = 2	4 (1,83) n = 4	9,33 (5,51) n = 3
5	Richie Hawtin	10 (-) n = 1	12,33 (8,02) n = 3	8 (-) n = 1	8,67 (5,51) n = 3	9,33 (4,93) n = 3	7,67 (5,51) n = 3	2,33 (0,58) n = 3	4,25 (3,59) n = 4
6	DJ Hell	5,33 (0,58) n = 3	9 (7,07) n = 2	9 (-) n = 1	- (-) n = 0	17 (-) n = 1	- (-) n = 0	- (-) n = 0	- (-) n = 0
7	Chris Liebing	4 (-) n = 1	6 (-) n = 1	5 (-) n = 1	5 (-) n = 1	6,5 (3,54) n = 2	12 (7,07) n = 2	1 (-) n = 1	7 (-) n = 1
8	Ben Klock	- (-) n = 0	- (-) n = 0	- (-) n = 0	13 (6,08) n = 3	7 (6,24) n = 3	10 (0) n = 2	6,5 (2,12) n = 2	6 (2,65) n = 3
9	Monika Kruse	14 (5,57) n = 3	7 (-) n = 1	9 (1,41) n = 2	7,5 (0,71) n = 2	8 (0) n = 2	11,5 (3,54) n = 2	18 (-) n = 1	- (-) n = 0
10	DJ Karotte	- (-) n = 0	4 (-) n = 2	7 (-) n = 1	11,5 (10,61) n = 2	6,5 (0,71) n = 2	10 (-) n = 1	15 (-) n = 1	- (-) n = 0

Anmerkung: Die Angaben entsprechen den Mittelwerten der Platzierungen, die Zahlen in Klammern benennen die Standardabweichungen.

Tab. VII: Magazinübergreifende, zeitliche Darstellung der zehn besten DJs von 2006 bis 2013

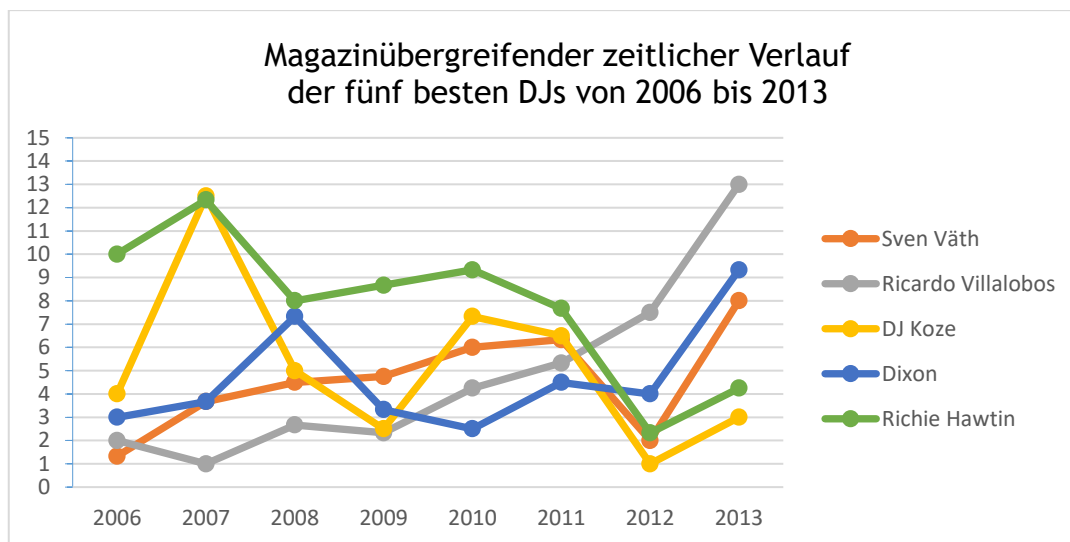


Abb. I: Magazinübergreifender, zeitlicher Verlauf der fünf besten DJs von 2006 bis 2013

»TAYLOR NATION FOLLOWED 10.02.2016 🤖❤️«¹ (GEMEINSCHAFTLICHE) IDENTITÄTSBILDUNGSPROZESSE AUF INSTAGRAM AM BEISPIEL WEIBLICHER TAYLOR-SWIFT-FANS

Svenja Reiner

»Fandom is always more complicated than the stories we tell about it.«
(Kristina Busse 2009)

Einleitung

Die große Sonnenfinsternis 2017, The American Eclipse, war für den 21.8. vorhergesagt. Drei Tage vorher wurde es bereits schwarz: auf Taylor Swifts Instagram-Profil. Nicht nur dort, sondern auf allen sozialen Medien und Kanälen waren Profilbilder und teilweise Inhalte entfernt worden (vgl. Gonzales 2017). Am Abend der Sonnenfinsternis und an den folgenden beiden Tagen erschienen auf Swifts Instagram-Account drei Kurzvideos, deren optische Uneindeutigkeiten² für viele Spekulationen sorgten und sich erst in der Kombination als Schlange erkennen ließen. Doch bereits mit dem Blackout des Instagram-Kanals hatten sich die Meldungen wie ein Lauffeuer unter dem Hashtag #TS6 ausgebreitet, die so oder so ähnlich klangen: »#swifties what happened to @taylorswift13 Instagram account she literally deleted every photo ,some thing new is coming #TS6« (@taylor_colleen1, zit. nach ebd.).³

- 1 <https://www.instagram.com/taylorswiftsophie/>, abgerufen am 24.08.2017
- 2 Die drei Videos wurden im Abstand von drei Tagen gepostet und zeigten einen dunkelgrünen schuppigen Schwanz, einen mehrfach verknoteten Körper und schließlich einen Schlangenkopf mit roten Augen und gebleckten Fängen. Neben der Frage nach dem abgebildeten Tier spielten die Videos mit einer Fehlerästhetik: Der Ton fehlte, die Bildfrequenz ruckelte, die Bilder wurden durchzogen von horizontalen Farbfehlern.
- 3 Im Folgenden, wie auch hier, werden Rechtschreib- und Grammatikfehler in Zitaten aus Social Media Plattformen ohne Kennzeichnung übernommen.

#TS6 ist der Hashtag, der das sechste Album *Reputation* der Sängerin Taylor Alison Swift ankündigte. Es würde am 10. November 2017 erscheinen – drei Jahre nach dem Release des letzten Albums *1989*, das nach dem Geburtsjahr von Swift benannt ist. Zu diesem Zeitpunkt blickt die Sängerin bereits auf eine 13-jährige Karriere zurück: Mit 14 Jahren trat sie in kleineren Clubs wie dem *Bluebird Café* in Nashville auf, wurde dort von Scott Borchetta entdeckt und bei Sony als Songwriterin unter Vertrag genommen. Ihr selbstbetitelttes Debütalbum *Taylor Swift* erschien 2006, ihr Stil wandelte sich mit den Jahren von Country zu Pop. Sie gewann unter anderem zehn Grammys, einen BRIT Award, wurde zweimal *Billboard Magazine's* »Woman of the Year« (2011, 2014) und 2017 *Time Magazine's* »Person of the Year«. Der Guardian nannte sie »(T)he biggest force in pop right now, a global superstar whose songs soundtrack lives, whose tours sell out stadiums in seconds, and whose every facial expression generates a million tweets« (Hoby 2017).

Doch nicht nur die regelmäßig alle zwei Jahre erscheinenden Alben haben Swift zu einem Superstar gemacht. Wichtig ist ihren Fans auch die von Feminismus, Empowerment und Gesellschaftskritik geprägte Haltung Swifts. Die Journalistin Jennifer Keishin Armstrong beschreibt diese ausgehend vom Inhalt der Songtexte: Taylor Swift sei bekannt für die autobiografischen Inhalte ihrer Songs, die oft persönliche romantische Beziehungen verarbeiteten.⁴ In dieser Selbstdarstellung sieht Armstrong empowerndes Potential: Die Sängerin habe Millionen Mädchen⁵ gezeigt, dass deren (weibliche) Erfahrungen es wert seien, ausgedrückt und öffentlich in Songs sowie auf Konzerten besungen zu werden. Diese Einordnung ist natürlich nur eine mögliche Interpretation. Zugleich werden hinsichtlich Swifts politischer Verortung kritische Stimmen laut, die vor allem den thematischen Schwerpunkt ihrer Songs (Liebesbeziehungen) und den (späten) Zeitpunkt der Selbstverortung als Feministin problematisieren bzw. ihn als »self-serving«, »spineless« und »white feminism«⁶

4 Beispielsweise werden in ihren Songtiteln ihre Ex-Partner direkt adressiert (»Dear John«, über den Singer-Songwriter John Mayer oder »Style«, über den Popsänger und Schauspieler Harry Styles) und Artefakte wie Pärchen-Ketten oder -Schals tauchen in Musikvideos als symbolische Anspielungen auf ihre romantischen Beziehungen auf; vgl. für eine vollständige Übersicht bspw. Houlihan (2016).

5 Vermutlich spricht Armstrong in ihrem Artikel vor allem von Mädchen, weil das Publikum von Taylor Swift als überwiegend weiblich gilt. Darüber hinaus ist die 29-jährige Sängerin auch ein Vorbild als junge Geschäftsfrau, die mit Songs über Liebe und Beziehung(send)en enorme Erfolge verbucht.

6 So habe sich Swift etwa nie öffentlich gegen Präsident Trump oder für Organisationen wie Planned Parenthood ausgesprochen. Zudem habe sie nicht am Women's March teilgenommen. Diese Darstellung ordnet Katie Yoder differenziert und kritisch ein:

»We have no idea what Taylor Swift thinks about any number of specific political issues: how she feels about Trump, what she thinks the goals of feminism ought

begreifen (vgl. Yoder 2017). Armstrong versteht Swift daher nicht als Feministin im akademischen Sinne, sondern sieht ihre Selbstdarstellung als Anlass für einen öffentlichen Diskurs:

»The Taylor Swift Is a Bane to Feminism argument goes something like this: Her songs pine too much over boys. She only started calling herself a feminist when it got cool to do so. She seems to think feminism is mainly about her own personal empowerment, not the greater good of all women – basically, it's #problematic. Both of them are right, and that's exactly what's [sic] made Taylor Swift's relationship with feminism such an important flashpoint. No, she's not a philosopher or academic, but her public relationship with what it means to be a woman gets people talking about that still-taboo subject.« (Armstrong 2016)

Aufbau der Arbeit

Im Folgenden wird die Selbstdarstellung von Swifts Fans untereinander in dem sozialen Netzwerk Instagram untersucht. Dabei ist weniger die Beziehung zur Sängerin als die Beziehung der Fans untereinander von Interesse. Fragen, die mich im Hinblick auf diese spezielle Fankultur interessieren, lauten: Was verbindet diese Fans? Wie drücken sie sich aus? Und vor allem: Was drücken sie aus?

Um mich diesen Fragen anzunähern, erstellte ich in einem ersten Schritt eine Sammlung meiner Präkonzepte, die meine Interpretationen in dieser Arbeit beeinflussen können und deren Einfluss ich kritisch hinterfragen möchte (vgl. auch Breuer et al. 2018: 21). Dazu gehören neben fachwissenschaftlichen Konzepten auch mein persönliches Vorwissen und meine Gefühlsmuster, die ich in Bezug auf das Forschungsfeld mitbringe. Dabei handelt es sich beispielsweise um die Annahme, dass Fantum keine unreflektierte Geste, sondern kreative Arbeit und Selbstaussdruck ist. Des Weiteren vermutete ich, dass Fantum kein homogenes Feld ist, sondern sich auch hier Widersprüche und Ambiguitäten zeigen würden. Ich erwartete auf den Instagram-Profilen keine

to be, where she comes down on abortion or anything else. But the ongoing denunciation of Swift proves that you don't even have to have convictions as firm as antiabortion feminists to be counted out of today's movement. All it takes to get exiled is to not affirm the party line loudly enough. And for any movement seeking to advance the cause of women as a whole, that's a problem.« (ebd.)

Während der Midterm Elections im November 2018 unterstützte Swift zudem öffentlich zwei Kandidaten der Demokraten und kritisierte Junior Senatorin Marsha Blackburn für ihre Haltung zu LGBTQ-Rechten, Equal Pay und dem Violence Against Women Act (vgl. @taylorswift am 8.10.2018).

klaren, eindeutigen Beschreibungen dieser Fanarbeit, aber auch keine ausschließlich privaten Profile, in denen lediglich Themen wie etwa Alltagsleben oder Familie verhandelt würden. Zudem nahm ich an, dass die meisten Userinnen junge Frauen und Teenager sein würden, was meine Haltung grundlegend beeinflusste: Zum einen nahm ich mir vor, sie sehr deutlich über mein Forschungsvorhaben zu informieren, mit ihren Aussagen und Daten sehr vorsichtig umzugehen und ihre Accounts in jedem Fall zu anonymisieren. Zum anderen habe ich einen Vermerk von Angela McRobbie und Jenny Garber gelesen, die beobachtet hatten, dass für jugendliche Anhängerinnen von Subkulturen in privaten Räumen wie ihren Kinderzimmern »kein Risiko [bestehe], persönlich gedemütigt oder abgewertet zu werden [sic], keine Gegendertung [sic], bloßgestellt und blamiert zu werden« (McRobbie/Garber 1979: 234). Zum weiblichen Fantum beschreiben Lynn Zubernis und Katherine Larsen außerdem das verstärkte Auftreten von Schamgefühl und (Selbst-)Abwertung, die auch die beiden Forscherinnen trotz ihres Erwachsenenalters (und Status) selbst noch erfahren (vgl. 2012:1).⁷ Im Rahmen der Recherche über Instagram und Medienwirkungseffekte ergab sich für mich ein Bild äußerst einseitiger Betrachtungen, weil beinahe ausschließlich weibliche Forschungsteilnehmerinnen und mögliche psychologische Auswirkungen durch die Darstellung idealisierter Körper untersucht wurden. Dieses Vorwissen führte schließlich dazu, mich gegen die Stigmatisierung von weiblichen Pop-Fans zu positionieren, die Kommunikation bei Instagram als komplex und vielschichtig zu betrachten und eher einen zu wertschätzenden als einen zu kritischen Blick einzunehmen.

Zudem findet das Frontstage-Backstage-Konzept von Erving Goffman, ein sensibilisierendes Konzept,⁸ Eingang in meine Untersuchung. Anschließend gehe ich kurz auf die Forschung zu weiblichen Pop-Fans ein, um Vorurteile

7 Die Autorinnen beschreiben dieses Gefühl wie folgt:

»There is shame about being a fan at all, shame over the extremity of ›some‹ fans, shame over ›certain‹ fan practices, over having those practices revealed to the rest of the world, or to the fannish objects themselves, as the fan at the convention discovered. There is also shame about studying something as ›frivolous‹ as fandom – or worse yet, taking frivolous pleasure ourselves, ›sitting too close‹ instead of remaining suitably detached observers. We should know. We've been sitting too close to our television sets once a week for the past seven years. When it comes to Supernatural, we're anything but detached.« (ebd.)

8 Als sensibilisierendes Konzept beschreiben Breuer et al. unter anderem die Lektüre wissenschaftlicher Forschungsliteratur vor Beginn der empirischen Untersuchungsschritte mit dem Ziel, eine theoretische Sensitivität hinsichtlich der Datengewinnung und -auswertung zu fördern, die im besten Fall zur »Eröffnung [...] von (neuen) Denkräumen« (2018: 146) führt. Sensibilisierende Konzepte werden als Teil von Präkonzepten ebenfalls distanziert-kritisch reflektiert und nicht als anleitende Theorie übernommen (vgl. ebd.: 142-149).

und Stereotype hinsichtlich dieser Rezeptionsgruppe zu erkennen. Diese Vorüberlegungen bilden die Basis für meine selbstreflektierte netnographische Analyse auf Instagram, bei der Postings von drei Userinnen dicht beschrieben und ausgewertet werden.

Instagram als problematisches Medium?

Die Entscheidung, Taylor Swift Fans anhand des speziellen Mediums Instagram zu untersuchen, hatte mehrere Beweggründe: Zum einen scheint dieses Medium für Swift Fans relevant zu sein.⁹ Zudem interessiert es mich, Fangruppen über das Konzertpublikum hinaus zu untersuchen und zu fragen, woran diese erkennbar sind und welche Rolle ihre Fankultur im Alltag spielt. Außerdem ermöglicht Instagram, das Verhalten einer internationalen Gruppe zu analysieren sowie ihre Aktivitäten (Fan-Art,¹⁰ Kommunikation, Interaktion usw.) zu beobachten.

Ähnlich umstritten wie Taylor Swift ist das soziale Netzwerk Instagram. Instagram ist eine mobile Foto- und Video-Application, die es relativ leicht ermöglicht, mit dem Smartphone fotografierte und gefilmte Inhalte hochzuladen, innerhalb der App mit Filtern zu bearbeiten und diese in anderen sozialen Netzwerken zu posten. Sogenannte Follower können diese Inhalte in einer Timeline sehen, kommentieren und »liken«. Visuell erinnert die App an eine Polaroid Kamera, sowohl in ihrem Logo als auch anhand der quadratischen Formate der Bilder (vgl. Eagar/Dann 2017: 249). In wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Diskursen wird Instagram vor allem auf seine mediale Wirkung hin kritisch diskutiert. Die These, dass Instagram sich vor allem negativ auf Selbstbild und Selbstwahrnehmung auswirke, findet sich mehr oder weniger direkt formuliert: »How Instagram makes you basic, boring, and completely deranged« (Oyler 2017), titelt beispielsweise das Magazin *Broadly* und folgert:

»No other social network has done more to normalize anti-social behavior, and no other social network represents better the current moment, an era in which

9 Dies lässt sich z.B. aus den hohen Follower-Zahlen des Star-Accounts @taylorswift (613.000 Abonnent*innen), aber auch des Fan-Accounts @taylornation (100.000 Abonnent*innen) folgern oder aus dem Aufwand (Blackout, Wiederaufbau), den die Social Media Betreiber*innen auf Instagram betrieben.

10 Als Fan-Art werden Artefakte bezeichnet, die von Fans geschaffen werden und sich thematisch mit der eigenen Beziehung zum Fanobjekt beschäftigen oder medial repräsentiert werden. Typische Erscheinungsformen sind etwa Kurzgeschichten (Fan Fiction), Zeichnungen, Grafiken oder Videos (vgl. Menze 2015: 5).

the obviousness of our problems seems to have no effect on our ability to solve them.« (ebd.)

Der Umgang mit den User*innen der Plattform, die im Verlauf des zitierten Artikels zu einer riesigen Fokusgruppe vermischt, anstatt in ihre unterschiedlichen digitalen Kulturen unterschieden zu werden, ist dabei beispielhaft für die Herangehensweise, die auch Akademiker*innen mit Instagram-Nutzer*innen pflegen. Die Forschungsdesigns, die ich in Studien vorgefunden habe, ähneln sich sehr: Klassischerweise sind die Forschungssubjekte weiblich, in einer Altersgruppe von 12 bis 30 Jahren und die Fragestellungen dieser Arbeiten kreisen um die Themen Selbstwertgefühl, Selbstwahrnehmung und Persönlichkeitsstörungen.¹¹ Die Grundannahme scheint zu sein, dass sich die Forschungsteilnehmer*innen auf Instagram sehr vielen Bildern von schlanken oder anders idealisierten Körpern aussetzen und folglich auf Grund sozialer Vergleiche ein negatives Körpergefühl entwickeln. Dennoch oder gerade deshalb ist die Plattform mit den gefährlichen Medienbildern weiblich geprägt: 38% aller (weiblichen) Internetnutzerinnen – und nur 26% aller männlichen Internetnutzer – sind auf Instagram aktiv (vgl. Greenwood et al. 2016: 5).

Die angenommene Verbindung zwischen diesen Phänomenen scheint zu sein, dass von bestimmten Medienbildern auf Instagram ein großer (psychologischer) Einfluss ausgeht und sich dieser als negative Selbstwahrnehmung der Betrachter*innen manifestiert. Selbstverständlich sind Merkmale und Störungen wie Narzissmus, Psychopathie, negative Selbstbilder und Essstörungen alarmierend und ernst zu nehmen. Allerdings wird in der vielfach diskutierten Ursache-Wirkungsstruktur ein negativer Einfluss der Instagram-Bilder auf die User*innen unterstellt, der nicht wirklich gemessen wird (vgl. Jäckel 2008: 134). Zudem wird ein Symptom (negatives Körper-/Selbstbild) in seiner Entstehung isoliert betrachtet (hervorgerufen durch ein Instagram-Bild eines anderen Körpers) und dabei eine Korrelation unterstellt, obgleich diesem Phänomen mit großer Sicherheit eine komplexere Ursache-Einfluss-Wirkungsstruktur zu Grunde liegt. Diese Sichtweise verhindert einerseits eine tiefergehende Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Rollenerwartungen und Körperbildern und sucht die Verantwortung bei den User*innen und ihrem unreflektierten Umgang mit dem Medium. Andererseits wird beispielsweise

11 So wurden für das Medium Instagram etwa der Zusammenhang von Narzissmus und Psychopathie (vgl. Bergman et al. 2011), von Selfies und negativem Körpergefühl (vgl. Ridgway/Clayton 2016), die Verbindung von Selbstpräsentation, Selbstkritik und emotionalem Feedback (vgl. Jackson/Luchner 2017), von Fanarbeit und negativem Selbstbild (Brown/Tiggemann 2016), von Medienbildern und Selbstwahrnehmung sowie Ambitionen weiblicher Führungskräfte (vgl. Simon/Hoyt 2013) untersucht.

kreative Fanarbeit¹² auf Instagram übersehen; auch angesichts der beschriebenen Argumentationen zuvor genannter Autor*innen disqualifiziert sich das Medium durch die grundsätzlich problematischen Wirkungen der Darstellung weiblicher Körper scheinbar selbst für diesen Diskurs.

Eine andere Lesart auf Instagram könnte hinsichtlich der identitätstheoretischen Ansätze und Arbeiten von Shanyang Zhao, Erving Goffmann und Hope Jensen Schau/Mary C. Gilly (2003) entwickelt werden.¹³ Der enge Textbegriff von Zhao, der bemerkt, dass das Selbst in textbasierter Kommunikation (Chats) erzählt wird (vgl. Zhao 2017: 216), kann um eine visuelle Komponente erweitert werden: Ich verstehe an dieser Stelle Instagram-Profilen als Erzählung durch Bilder und Bildunterschriften, die die User*innen auswählen, bearbeiten und hochladen und diese eventuell mit einem oder mehreren Hashtag/s versehen; diese Bilder bzw. Bildunterschriften bieten somit genau so viel Gestaltungsspielraum, wie die sprachliche Selbsterzählung, vielleicht sogar mehr. Neben der prozesshaften Erzählung durch Postings kommunizieren die User*innen auch durch Profilenames, Selbstbeschreibung, Profilbild, abonnierte Kanäle und die Anzahl ihrer Postings und Abonnent*innen, wobei letztere Angabe nicht unbedingt vollständig einseh- und überprüfbar ist.¹⁴ Prinzipiell ist die Erzählung des digitalen Selbst im Internet von einer großen Freiheit geprägt: Durch ausbleibende externe Zuschreibungen auf Körper, Nationalität, Gender usw. scheint zunächst jede*r User*in die Identität erschaffen zu können, die ihrem/seinem idealen oder angestrebten Selbst entspricht:

»The relative freedom of configuring our avatar bodies has led some to suggest that our avatars represent our ideal selves (Kozinets and Kedzior 2009; Robinson 2007; Taylor 2002), possible selves (Young and Whitty 2012), aspirational selves (Martin 2008; Wood and Solomon 2010), or a canvas on which we can ›try out‹ various alternative selves (Biocca 1997; Denegri-Knott and Molesworth 2010a).« (Belk 2013: 482)

12 Henry Jenkins beschreibt etwa die Fan-Art-Herstellung als kreativ (1992: 181), im Sinne der Cultural Studies kann man auch die Entwicklung von Lesarten und die Diskussion über Inhalte als kreative, widerständige Arbeit konzeptualisieren (vgl. etwa Fiske 1987: 151).

13 Im Folgenden verstehe ich Identität als dauerhaften selbstreflexiven Aushandlungsprozess, der aber mit Abschluss der Adoleszenz eine vorläufige Ausbildung erfahren hat (vgl. Krämer 2017: 21).

14 Bei der Verschriftlichung vorliegender Arbeit bot Instagram noch nicht das Feature an, dass abonnierte Accounts und Abonnent*innen eines Accounts eingesehen werden können. Mittlerweile ist dies jedoch möglich.

In diesem Möglichkeitsraum scheinen die User*innen ihr Selbst mehr durch Gedanken, Gefühle und Persönlichkeiten zu erzählen, also »innere« Eigenschaften (Zhao 2017: 216). Carla Surratt beobachtete in Chatrooms etwa, dass Chat-Teilnehmer*innen vor allem in den ersten privaten Interaktionen miteinander intime Informationen austauschen und Fragen stellen, die, so vermutet sie, außerhalb des Chat-Rooms weniger offen beantwortet würden (Surratt 1998: 114). Auch bei Instagram findet man höchst persönliche und private Gedanken als Bildunterschriften: »Am I the only person who gets ever starts a conversation in a friendship just to keep it alive 😊😊« – schreibt eine Userin und eine andere erklärt sich als »your friendly neighbourhood angstfangirl teen«.

Trotz dieser Privatheit verstehe ich in der folgenden Analyse die Selbstpräsentation der Fan-Accounts als Frontstage-Inszenierung nach Erving Goffman, indem die Fans als Performer*innen auf öffentlichen Instagram-Accounts ihr Fan-Verhalten, ihre Fan-Meinung und -Selbstdarstellung zum Ausdruck bringen. Dabei ist die Performance der Fans nicht dadurch motiviert, kalkuliert ihr Publikum bzw. andere User*innen zu täuschen oder zu manipulieren (vgl. Goffman 1956: 3). Vielmehr sind der Auftritt und die Interaktion in dieser speziellen Fan-Szene durch bestimmte soziale Regeln und Übereinkünfte gekennzeichnet, die Goffman »working consensus« (ebd.: 4) nennt. Dieser wird in Interaktionen zwischen den Akteur*innen ent- und weiterentwickelt und gibt den Rahmen für den situativen Auftritt. Wenn Roose, Schäfer und Schmidt-Lux fragen, »wo überhaupt die *fanbezogene Vorderbühne* endet« (2010: 36, Hervorhebung im Original), also wann die Fan-Rolle abgelegt wird, gibt dies einen wichtigen Hinweis auf bestimmte Betrachtungsweisen, die ich auch in meiner Forschung reflektieren möchte: Auch wenn hier (vermutlich) junge Frauen¹⁵ ausgesprochen private Gedanken und Gefühle äußern, wäre es falsch, Rückschlüsse auf die Persönlichkeiten der dahinterstehenden Personen zu ziehen.¹⁶ Beobachtbar bleibt für mich als Forscherin auf Instagram nur die Fan-Rolle der Frontstage; der Blick auf die

15 Das Alter der Forschungsteilnehmerinnen war nicht in allen Fällen erkennbar. Bekannt ist, dass eine Userin im Untersuchungszeitraum 16 Jahre und eine zweite 20 Jahre alt waren. Das Alter der dritten Person schätze ich zwischen 14 und 16 Jahre.

16 Goffman schreibt über die Frage der Wahrnehmung der Fan-Rolle als »einzig wahre« Identität der Performer*innen:
»First, individuals often foster the impression that the routine they are presently performing is their only routine or at least their most essential one. As previously suggested, the audience, in their turn, often assume that the character projected before them is all there is to the individual who acts out the projection for them.« (1956: 31)

Backstage und weitere Rollen ist in diesem Forschungsdesign nicht vorgesehen.

In der folgenden Analyse soll daher der working consensus dieser speziellen Fangruppen untersucht werden, und dezidiert nicht die Persönlichkeiten der einzelnen Forschungsteilnehmerinnen. Eine derartige Reflexion der eigenen Haltung wurde für mich auch innerhalb des Forschungsprozesses umso wichtiger, wenn man den akademischen und gesellschaftlichen Umgang mit und Blick auf weibliche/n Fans bedenkt, der historisch betrachtet zu pathologischen Schlussfolgerungen und misogynen Erzählungen neigt(e).

Fantum als problematische Rezeptionsbeziehung?

Henry Jenkins beobachtet schon 1992, dass Fans mit unterschiedlichen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit konstruiert werden: Comic-Fans werden in der Regel als männliche asexuelle Leser verstanden, Popmusik-Fans als weibliche erotisierte Zuschauerinnen (1992: 15). Gemeinsam haben die unterschiedlichen Ausprägungen aber, dass sie als deviant zum Normalverhalten betrachtet werden. Jenkins führt dieses Phänomen auf die starke Bedeutung des »guten Geschmacks« zurück, der als »feiner Unterschied« im Bourdieu'schen Sinne distinguiert bzw. in soziale Klassen trennt und so diese Grenzen weiterhin aufrechterhält. Jenkins argumentiert, dass die Wertschätzung der Fans für ihre populärkulturellen Fanobjekte dem Ansehen von hochkulturellen Objekten um nichts nachsteht und folgert, dass diese Bedeutungszuschreibung den Ausnahmestatus der Texte im hochkulturellen Kanon bedroht (ebd.: 17). Zudem sieht Jenkins im Fan-Umgang mit Texten, das er als »poaching« (wildern) bezeichnet, ein widerständiges Potential, das sich gegen kulturelle Hierarchien richten könnte und damit Konzepte von künstlerischer Autonomie und Autorschaft grundsätzlich in Frage stellt: In diesem Konzept des wildernden Lesens bestimmen Fans die Bedeutung ihrer Fanobjekte zu einem gewissen Grad selbst. Das hat zur Folge, dass sie als (scheinbar) unkontrollierte, undisziplinierte und raue Leser*innen erscheinen, die in die (scheinbar) vorkonzipierte Bedeutung der Texte eigene soziale Erfahrungen einbringen und Mitautorenschaft verlangen.¹⁷ Jenkins schreibt:

»Undaunted by traditional conceptions of literary and intellectual property, fans raid mass culture, claiming its materials for their own use, reworking them as the basis for their own cultural creations and social interactions. Fans seemingly blur the boundaries between fact and fiction, speaking of characters as if

17 Für eine ausführliche Darstellung von Jenkins' fünf herausgearbeiteten Aneignungspraktiken vgl. ebd.: 284-290.

they had an existence apart from their textual manifestations, entering into the realm of the fiction as if it were a tangible place they can inhabit and explore.« (ebd.: 18)

Neben unterschiedlichen Aneignungspraktiken von Fans wird auch deren Verhalten zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung: Wie Katharina Alexi zeigt, ist das »Kreischen im Popkonzert« bis heute eine Rezeptionsform, die zur Bewertung von weiblichem Fanverhalten von peinlich bis krankhaft führt, prototypische Sexismen erkennen lässt und den Mythos des sich einnässenden, weiblichen Fans aufrechterhält (2014: 12). Dabei stellt Alexi die Berichte der Wissenschaftler*innen und Journalist*innen auf Grund von logischen Widersprüchen grundsätzlich in Frage¹⁸ und arbeitet heraus, dass Abwertungen einer bestimmten populären Kultur mit ihrer Feminisierung verknüpft wird: Uringeruch bei Beatles-Konzerten wird als Beweis ungehemmter weiblicher Hysterie gelesen, Uringeruch in Punk-Clubs als Ausdruck von unglaublicher Authentizität des »wahren Rock'n'Roll« (ebd.: 17). Und noch eine Folge hat das Geschlecht der Rezipient*innengruppe: Weibliche Fans werden als Indikatoren des Mainstream betrachtet, die als ununterscheidbare, inkompetente Masse diejenige Musik konsumiert, die durch breites Medieninteresse an subkulturellem Kapital verloren hat und »hip« wurde. Weiblichen Fangruppen wird sowohl in hochkulturellen als auch in popkulturellen Gemeinschaften ein sehr geringer Status zugewiesen (vgl. Fritzsche 2011: 34-38).

Dass dieses Fan-Sein weniger als eigenständiges, kreatives und kulturelles Handeln verstanden und untersucht wird, ist also sowohl in den Haltungen gegenüber »weiblichen und jungen« Fangruppen als auch im Fanobjekt (Mainstream-Pop statt subkulturell »wertvolle« Popmusik) begründet. Es ist daher wenig verwunderlich, dass schon hinter dem Begriff Fan eine misogynie Vorgeschichte steht: Etymologisch geht es auf das Englische »fanatic« zurück, das eine obsessive Beziehung zu einem Ziel oder Vorhaben beschreibt (vgl. Menze 2015: 3). Als Fans wurden zum ersten Mal im 19. Jahrhundert weibliche Theatergängerinnen bezeichnet, denen man unterstellte, sie seien mehr an den attraktiven Schauspielern und weniger am Stück interessiert (vgl. Göttlich/Krische-Ramaswamy 2003: 169).

Indirekt kann diese distinguierende Haltung bis heute beobachtet werden, beispielsweise wenn Popkulturfans sehr deutlich von Anhänger*innen der

18 »Es ist zum Beispiel fraglich, wie die Besucherinnen es physiologisch bewältigt haben sollen, reihenweise in Embryonalstellung zu verfallen, ohne dabei den Blick von der Bühne abwenden zu müssen. Viel mehr noch lässt sich die Behauptung der hinterlassenen Urinpfüten hinterfragen. Zum einen ist nicht davon auszugehen, dass Norman selbst an den Sitzen gerochen haben mag, um sich zu überzeugen, dass es sich hierbei nicht etwa bloß um verschüttete Getränke handelte« (ebd.: 16-17).

›Hochkultur‹ unterschieden werden: Letztere werden als »Kenner, Sammler und Aficionado« (ebd.) und dezidiert nicht als Fans bezeichnet. Ob Fans von Popkultur tatsächlich andere Beziehungen und Praxen zu ihren Fangegenständen entwickeln oder ob mit dieser Unterscheidung die Gegenstände der Hochkultur als autonome Kunstwerke bewahrt werden, in die sich keine Mitautorschaft verlangende Fanbeziehung einzumischen habe, bleibt weiter zu erforschen.

Methodischer Ansatz und Feldzugang

Die Methode, die ich gewählt habe, um die Online-Community der Swift-Fans zu beobachten, heißt Netnographie – eine Zusammensetzung aus den Wörtern Internet und Ethnographie (vgl. Janowitz 2008: 1). In der Internet-ethnografischen Methode partizipiert der/die Forscher*in im sogenannten natural setting einer Gruppe, also dem Forschungsfeld, offen oder verdeckt für die Dauer einer bestimmten Zeit. Die/Der Forscher*in nimmt entweder am Diskurs teil oder beobachtet das alltägliche Leben der Forschungssubjekte und sammelt Daten, die zur Beantwortung der Forschungsfragen dienen. Netnographie versteht das Internet als Kommunikationsnetzwerk, sodass in der Regel Gruppen¹⁹ untersucht werden, die durch die Internetverbindung oder sogenannte Computer Mediated Communication Daten generieren. Dabei ist die Kommunikation in der Gruppe eine Grundvoraussetzung; mit Hinblick auf den erweiterten Textbegriff der Cultural Studies zählen zur Kommunikation auch die Erstellung von Audioinformationen, Bildern und Videos. Netnographie beobachtet Gruppenkommunikationen, die in der Regel öffentlich sind, und die über eine bestimmte Länge und Dauer verfügen müssen, sodass ein Gruppenbewusstsein mit Sicherheit vorliegt (vgl. Kozinets 2010: 8-9). Robert Kozinets definiert fünf Schritte, die das Forschungsvorhaben organisieren sollen:²⁰ Die Entscheidung für zwei zentrale Forschungsfragen, die Auswahl einer geeigneten Community, die Feldbeobachtung und Datenerfassung, die Analyse und schrittweise Interpretation der Daten, die Berichterfassung der Ergebnisse mit theoretischen Schlüssen und Handlungsfolgen.

19 Kozinets beziffert eine geschätzte Mindestgröße einer Gruppe auf 20 Teilnehmer*innen, eine Maximalgröße auf 150-200. Auch wenn es Gruppen gibt, die weit aus größer sind, so beobachtet man doch in diesen Fällen, dass sich Untergruppen bilden, um ein Gemeinschaftsgefühl aufrechterhalten zu können (vgl. Kozinets 2010: 8-9).

20 Da die Methode aus Platzgründen hier nur auszugsweise vorgestellt werden kann, vgl. für eine detailliertere Anleitung Kozinets 2008.

Meine Forschungsfragen lauten: 1. Welche Rolle spielt die Plattform Instagram bei der Identitätsbildung von weiblichen Taylor Swift-Fans online? 2. Wie kann die Onlinepräsenz von Fans beschrieben werden?

Mein Forschungsfeld betrifft nicht die Gesamtgruppe aller User*innen, die dem Instagram-Account @taylorswift folgten. Zum einen wäre die Gruppe unüberschaubar – der Account hat zum Untersuchungszeitpunkt 103 Millionen Follower – zum anderen ist es fraglich, inwieweit das Verhalten von Untergruppen, die vielleicht miteinander kommunizieren und ein Gruppenbewusstsein aufweisen, beobachtbar wäre. Stattdessen betrachte ich den Fan-Account @taylornation, der von Swifts Management Team betrieben wird und hauptsächlich Informationen über Konzert- oder Fernsehauftritte der Sängerin, Werbung für Merchandise-Rabatte oder kommende Konzerttours postet. Der Account hat im September 2017 613.000 Abonnent*innen und folgt selbst 137 Personen. Unter diesen 137 Personen befinden sich nur sieben offizielle (d.h. nicht privat betriebene) Accounts, die durch einen blauen Haken kenntlich gemacht werden: 1. Taylor Swifts »eigener« Account, 2. der Account der Band HAIM, 3. Der Account des Sängers Shawn Mendes sowie die offiziellen Instagram-Accounts von 4. Instagram, 5. dem Streaming-Service applemusic, 6. der Sneaker-Marke Keds und 7. der Fernsehsendung *Good Morning America*. Bei den übrigen 130 Accounts handelt es sich um die Profile von Taylor Swift-Fans, erkennbar anhand der Namen oder der Selbstbeschreibung.

Die weitere Auswahl von Forschungssubjekten lag in der Forschungsethik der Netnographie begründet, die »informed consent« der Forschungsteilnehmer*innen (vgl. Janowitz 2008: 4, Kozinets 2010: 140) fordert: Die/Der Forscher*in muss das Forschungsvorhaben gegenüber der Community von Beginn an und ohne Einschränkungen offenbaren und sich selbst als forschende Person identifizieren. Im nächsten Schritt sollen die Forschungsteilnehmer*innen

um Erlaubnis gefragt werden, der/die Forschende soll ein Feedback der erforschten Community suchen und integrieren²¹ und die Gruppe vorsichtig zitieren²² sowie ihnen »Credit« geben.²³ Ich setzte die Anforderungen um, indem ich an 70 Accounts eine kurze Nachricht schrieb, in der ich über mein Forschungsvorhaben informierte und aufforderte, mir zurückzuschreiben, falls ich den Account beobachten dürfte. Der Rücklauf auf meine Nachrichten betrug nur drei Antworten, die sehr kurz ausfielen. Die Userinnen schrieben »Wow I'd love to« oder »That sounds interesting!« zurück und stellten keine Fragen. Da ich aber unter informed consent verstehe, dass die Userinnen trotz ihrer Offenheit zumindest wissen sollten, was passieren würde, antwortete ich mit einer zweiten Nachricht wie folgt:

»Thank you for your answer. Now basically nothing will happen except that I will look at your instagram a lot. I will not interview you. I will not like your pictures. I will not comment on your pictures. If you are interested, I can send you a digital copy of my thesis. Unfortunately, I write in German, however, I could mark the parts which I think would be interesting for you, and maybe google translate can help. Best, Svenja«

Ich hatte mir im Vorhinein Gedanken gemacht, wie ich weibliche Swift-Fan-Accounts identifizieren bzw. mit uneindeutigen Genderidentitäten umgehen würde. Auch diese Fragestellung löste sich pragmatisch: Die drei Accounts, die meiner Anfrage zustimmten, hatten alle mindestens ein Selfie gepostet und ihre Antwortnachrichten mit Klarnamen unterschrieben, sodass das Geschlecht der Forschungsteilnehmenden für mich visuell und in der Selbstbezeichnung erkennbar wurde. An dieser Stelle kann bereits festgehalten werden, dass die folgenden Analyseergebnisse vielleicht anders ausgefallen wären, wenn der Feldeinstieg über einen längeren Zeitraum gestaltet worden

21 Diese Forderung ließ sich nur mit einem Kompromiss umsetzen: Neben der Sprachbarriere – ich müsste alle vorläufigen Ergebnisse für die User*innen zunächst auf Englisch übersetzen – ist dieser Austausch ein zeitlicher und inhaltlicher Mehraufwand, den ich im Rahmen dieser Arbeit nicht leisten konnte. Ich bot den User*innen allerdings an, Ausschnitte der Arbeit mit google translate zu übersetzen.

22 Ich habe in diesem Artikel auf wörtliche Zitate und Abbildungen verzichtet. Da ich das Feld bereits deutlich verortet habe, erschien es mir mit Hinblick auf die Privatsphäre der User*innen angemessen. Stattdessen habe ich versucht, die Aussagen der Fans direkt in meiner Lesart wiederzugeben. Alle angeführten Postings sind jedoch archiviert und können in besonderen Fällen auf Anfrage eingesehen werden.

23 Damit meint Kozinets, dass die Forschungsteilnehmer*innen, die einen Großteil der Forschungsdaten zur Verfügung stellen, genannt werden sollen. Ob dies unter der Nennung des Klarnamens geschieht, muss von Fall zu Fall entschieden werden (vgl. Kozinets 2015: 155-159).

wäre. Beispielsweise hätten die Userinnen die Rolle eines Gatekeepers einnehmen und mir einen anderen Zugang zum Feld verschaffen können, dadurch hätten vielleicht mehr User*innen geantwortet.

Die Fälle

Die drei Userinnen, die mir zurückschrieben, sind junge Frauen. Userin 1 ist ein im Untersuchungszeitraum 16-jähriger Teenager aus Australien, ihr Account hat über 3.000 Follower. In ihrer Selbstbeschreibung nennt sie das Datum, an dem sie den Account erstellt hat und führt auf, dass ihr sowohl die offizielle Fanpage als auch der CEO von Swifts Plattenlabel folgen. Diese Marker scheinen in der Gruppe kulturelles Kapital (wie etwa Ansehen innerhalb der Fangemeinschaft, Distinktion von anderen Fans) zu aggregieren und lassen vielleicht Rückschlüsse auf Hierarchien unter den User*innen zu.²⁴ Die Userin postet eine Zeit lang Bilder von Swift und beschreibt in ausführlichen Bildunterschriften ihre eigene Biografie. Dabei geht es vor allem um Probleme in der Schule, mit Lehrer*innen oder Mitschüler*innen. Zudem lässt sich auch eine Phase von kreativer Bildgestaltung beobachten, in der zunächst visuell ähnliche Darstellungen von Swift (bspw. im gleichen Konzert-Outfit) als optisches Thema gepostet werden. In einer weiteren Phase verwendet Userin 1 Fotofilter und hebt diese optischen Themen durch farbige Bearbeitung hervor.

Userin 2 verwendet als Profilbild ein eigenes Porträt von sich mit dem Taylor Swift-Album 1989, das sie auf Höhe ihres Mundes hält. Sie ist 20 Jahre alt, wohnt in den Niederlanden und beschreibt sich selbst als »Taylor Swift Account«, zählt aber durchaus weitere Musiker*innen auf, deren Musik sie hört. Diese Userin postet neben eigenen Videos, in denen sie Gitarre spielt und singt, auch Aufnahmen von Swift, die sie mit anderen Fans zeigen – in der Regel an Feiertagen wie Ostern oder Weihnachten. Unter den Bildern erzählt Userin 2 sehr ausführlich von ihrem hektischen Alltag zwischen Studium, Führerscheinprüfung oder Ferienjob. Dabei wirken ihre Postings durchaus positiv: Auch in Momenten, in denen sie von Erschöpfung oder Enttäuschung berichtet, postet sie Bilder von Swift, auf denen diese lustige Posen einnimmt – wie sie etwa den Mund zu einem Ausdruck des Erstaunens aufreißt,

24 Dieser Vermutung kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden, da das Forschungsdesign der Arbeit nicht auf die Analyse von komplexeren Interaktionen innerhalb der größeren Fangemeinschaft ausgelegt ist und primär die Erzählung der drei Accounts als Monologe berücksichtigt. In dieser Darstellungsform wird allerdings kein Status unterschieden, vielmehr wird von »we«, »us« und »the fans« bzw. »the (entire) fandom« geschrieben.

Freund*innen auf die Wangen küsst oder dramatisch vor ihnen niederkniet –, in die Kamera lächelt oder auf einer Bühne performt. Diese Bilder scheinen für sie ein Motivator zu sein.

Userin 3 postet keine biografischen Informationen von sich; anhand ihrer Selfies schätze ich ihr Alter zwischen 14 und 16 Jahre. In ihrem Profil ist ihr Vorname angegeben und dass sie aus dem Vereinigten Königreich stammt. Der Kanal zeigt viele Bilder von Swift, die Userin 3 mit wertschätzenden Bildunterschriften über das Aussehen und Outfit kommentiert. Dabei werden auch Aussagen zum Fantum innerhalb der Gemeinschaft getätigt, mit Songzitaten und Ausdrücken der Bewunderung sowie Zuneigung, die die Sängerin als »angel« und »my sunshine« adressieren. Obwohl das Profil fast 900 Beiträge beinhaltet und fünf Selbstbilder der Userin zeigt, fällt es mir schwer, eine Identität aus diesen Online-Erzählungen herauszulesen.²⁵ Während die Userinnen 1 und 2 private Informationen posten, kreisen die Beiträge von Userin 3 immer um einen einzigen Themenkomplex: Die Bewunderung für Taylor Swift, ihr Aussehen, berühmte Freunde und Partner sowie ihr erfolgreiches Leben. Mehr als bei den anderen beiden Accounts stellt sich hier die Frage nach der Motivation, diese Fremderzählung des Popstars auf die Erzählung der eigenen Identität zu übertragen. Was verbindet sie mit ihrem Star außer einer (scheinbaren) einseitigen Bewunderung? Wo sind persönliche Anknüpfungspunkte für sie? Welchen Mehrwert generiert das Fantum für sie und wieso spürt sie nicht die Distanz zwischen diesen unterschiedlichen Welten (erfolgreicher Popstar versus unbekanntes jungliches Mädchen)?

Ich werte diesen Irritationsmoment als produktiv und verstehe ihn nach Georg Breidenstein et al. als Gütekriterium für meine qualitative Arbeit. Die Autoren schreiben: »Wenn das Überraschende, Unerwartete einmal ausbleibt – also alles ist so, wie man es erwartet hat –, so würde dies nur anzeigen, dass es der teilnehmenden Beobachtung misslungen ist, sich in ihren Vorannahmen verunsichern zu lassen« (Breidenstein et al. 2013: 39). Zu diesem Punkt in der Erforschung erscheint mir das Feld ›endlich‹ rätselhaft und seine kulturellen Praxen komplexer, als zuvor angenommen. Aus dieser Verunsicherung heraus entwickelte ich meine dichte Beschreibung.

25 Dieser Eindruck könnte damit zusammenhängen, dass ich zu diesem Zeitpunkt durch die Betrachtung der beiden anderen Accounts bereits konkretere Erwartungshaltungen entwickelt hatte und (scheinbare) Muster zu erkennen glaubte.

Dichte Beschreibung

In meiner Untersuchung der Accounts haben sich vier zentrale Kategorien ergeben, die das Fantum der Userinnen strukturieren: Die Beziehungen zu Sängerin, Musik und Erfolg sowie das Fantum selbst. Diese Kategorien entwickelte ich mit Hilfe der dichten Beschreibung nach Clifford Geertz. Seine Methode gründet auf der Überlegung, dass jede Beschreibung bereits eine Interpretation ist, dass eine Beobachtung einen individuellen Charakter hat und nicht objektiv sein kann (vgl. Bachmann-Medick 2006: 67). Folglich gilt es in der dichten Beschreibung nicht nur festzuhalten, was augenscheinlich passiert, sondern auch die Bedeutung dieser Handlung zu interpretieren und festzuhalten. Geertz verweist in diesem Zusammenhang auf das Beispiel der zuckenden Augenlieder von Gilbert Ryle, der das Konzept der dichten bzw. dünnen Beschreibung wie folgt beschreibt: In einer dünnen Beschreibung würde ein zuckendes Augenlied als solches notiert, in der dichten Beschreibung aber würde es durch den Einbezug des Kontexts interpretiert werden: beispielsweise als unfreiwilliges Zucken, als geheimes, bedeutungsvolles Zeichen des Zuzwinkerns, vielleicht auch als Geste des Nachahmens (vgl. ebd.: 68). Das Ziel der dichten Beschreibung ist daher nicht Handlungen abzubilden, sondern diese als kulturelle Praxen zu rekonstruieren und gleichzeitig den Blickwinkel der Forschenden sichtbar zu machen. Dabei verwendet die dichte Beschreibung nicht das direkte Gespräch, sondern die Beobachtungen der forschenden Person (vgl. Schellhammer 2015: 96-97) – eine Herangehensweise, die sehr gut zu meinem netnographischen Ansatz passt.

Die dichte Beschreibung funktioniert auf drei Ebenen, die nicht nacheinander abgearbeitet werden, sondern aufeinander verweisen und einander rückschließend ergänzen oder verändern können: Beschreiben, Verstehen und Deuten. Beim Beschreiben wird das Geschehen geschildert, das die Forschenden unmittelbar erleben. In der Ebene des Verstehens werden diese Beobachtungen interpretiert – hilfreiche Fragestellungen um die Beobachtungen mit Kontext anzureichern, lauten: »Worum geht es?«, »Warum geschieht das?«, oder »Wie kann ich das verstehen?«. Beim Deuten wird versucht, die Schlussfolgerungen aus dem Verstehen in eine allgemeinere Deutung zu überführen, die eine vertiefende Lesart des Phänomens anbietet; Geertz arbeitet etwa Zusammenhänge zwischen dem balinesischen Hahnenkampf und den literarischen Werken *König Lear* oder *Schuld und Sühne* heraus und benennt die existenziellen Herausforderungen, die seiner Meinung nach in allen drei Feldern

gleichermaßen verhandelt werden: »Tod, Männlichkeit, Wut, Stolz, Verlust, Gnade und Glück« (vgl. Wolff 2000: 92).

Wenn ich im folgenden Text meine dichte Beschreibung der Fallstudie vorstelle, ist es wichtig zu bedenken, dass diese grundsätzlich ungeschlossen verbleibt und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Ergebnisse

Eine Kategorie, die sich in vielen Beiträgen der Userinnen findet, ist die des Erfolgs. Dabei stellt sie sich in Bezug auf die Sängerin Taylor Swift vor allem in Verkaufs- und Streaming-Zahlen sowie in Rekorden dar: 200.000 weltweit verkaufte Kopien eines Songs, 3,82 Millionen Streams auf Spotify, Swift als erste weibliche Musikerin, deren Song »Look What You Made Me Do« in bislang kürzester Zeit Platz 1 der US-Charts einnimmt. Erfolg ist hier eine in Zahlen messbare Kategorie und begleitet die Sängerin spätestens seit der Grammy Verleihung 2010: Auf den Pressebildern benötigte sie beide Arme, um alle vier Auszeichnungen (Album des Jahres, Bestes Country-Album, Bester Country-Song, Beste weibliche Gesangsdarbietung Country) gleichzeitig zu balancieren und in die Kamera zu halten. Dennoch scheint dieser Erfolg weder verbissen noch angestrengt: Bei den Grammys lächelt Swift mit beiden Armen voller Auszeichnungen; auf ihrem Instagram-Kanal sieht man trotz Popsuperstar-Status und Workload immer wieder ein lustiges Bild mit Freundinnen wie Lorde, Karlie Kloss oder Cara Delevigne; und mehr als einmal hebt man Swift beim Meet & Greet nach der Show auf den Arm – als »effortless« würde ich diese Darstellungen von erfolgreicher Arbeit beschreiben. Sie scheinen ungezwungen, unangestrengt, stellenweise verspielt, aber vor allem »natürlich«.

Mit diesem Erfolg hängen Anerkennung und Erwartungen zusammen: Kurz vor Beginn der Reputationskampagne spekuliert Userin 3, wie das Comeback der Sängerin wohl aussehen würde – wird es eine überraschende Veröffentlichung geben? Wird es einen Livestream geben? – und bringt diese Spekulationen, überzeugt von herausragender Ausführung, wie folgt zum Ausdruck: »Whatever she does, I'm sure, will be nothing short of spectacular.« Eine ähnliche Erwartungshaltung lässt sich bei der Einordnung des oben genannten Memes über den Erfolg der ersten Single erkennen: »THATS MY GIRL!!!!« schreibt Userin 1 und meint allem Anschein nach, dass dieser Erfolg typisch für Swift sei, wenn sie einen Song veröffentlicht. Erfolg ist also etwas, was von der Sängerin erwartet wird: »THATS MY GIRL!!!!« identifiziert Swift in einer ihr zugeschriebenen Rolle. Misserfolge und Scheitern tauchen in diesen Erzählmustern nicht auf. Stattdessen entkräftet die erfolgreiche Kampagne

negative Berichterstattung über Taylor Swift: »Taylor smashes every streaming record, every download record, and demolishes VEVO YouTube records. Media: Everyone hates Taylor«, schreibt der Regisseur Joseph Kahn²⁶ am 31.8.2017 in einem Post auf twitter sarkastisch, den die Userin 1 auf Instagram teilt. Dass sich die Aussage »Everyone hates Taylor« vermutlich auf eine Fehde mit Kanye West und Kim Kardashian²⁷ bezog, in deren Verlauf sich weitere Personen kritisch gegenüber Swift äußerten (vgl. Ross 2019), jedoch nicht ihre Fans, wird nicht weiter thematisiert.

Die scheinbare Leichtigkeit Swift'schen Erfolgs ist auf das Leben ihrer Fans jedoch nicht übertragbar. In diesen Darstellungen wird Erfolg in seinem Entstehungsprozess thematisiert, in der Arbeit, die er benötigt: Userin 2 beschreibt, dass sie konzentriert und viel am Schreibtisch arbeitet, obwohl die Sonne scheint: »[W]riting a paper, writing a part of my thesis, having two exams« sind Aufgaben, die es zu erfüllen gilt. Und weil diese Aufgaben erfolgreich zu meistern sind – die Ausbildung scheint ein wichtiger Teil ihres Lebens zu sein –, werden viel Zeit und Energie investiert, trotz des ersten frühlingshaften Wetters. In Verbindung mit dem Bild Swifts, die in diesem Zeitraum (März 2017) gerade selbst ein Konzert absolviert hat und in die Menge winkt, ergibt sich zudem die Lesart einer Vorbildfunktion: Swift hat (mit Sicherheit) hart für ihren Erfolg gearbeitet. Ihre Belohnung sind eine erfolgreiche Karriere, ein gutes Konzert, die winkenden Fans. Userin 2 kann als Musikerin ebenso erfolgreich, schön und glücklich werden, wenn sie (ebenfalls) viel Arbeit investiert – trotz Sonnenstrahlen und Frühlingsgefühle.

Eine weitere Kategorie, die ich für zentral halte, ist die Beziehung zur Sängerin, in der die Fans unterschiedliche Spielarten von emotionaler, optischer und inhaltlicher Nähe verhandeln: Optisch werden freundschaftliche oder familiäre Verbindungen aufgebaut, beispielsweise durch die Verwendung von Bildern der Mutter Andrea Swift oder Freundinnen der Sängerin. Andrea Swift wird unter anderem mit dem Zitat »I say, ›That's my baby, and I'm really proud« auf einem Screenshot aus der Dokumentation von 2010 *Journey to Fearless* abgebildet. Auf Instagram wird dieses Meme von Userin 1 mit dem Gerichtsprozess von 2017 verbunden, in dem verhandelt wurde, ob David Mueller sich der sexuellen Belästigung gegenüber Swift schuldig gemacht hatte – die Sängerin gewann das Verfahren. Ich werte dieses Zitat zunächst als Zugeständnis und Unterstützung der Sängerin, gleichzeitig scheint damit auch eine Rolle assoziierbar zu sein: Der Blick der Fans auf die Sängerin kann

26 Kahn führte Regie bei insgesamt acht Videos von Swift: »Blank Space«, »Bad Blood«, »Wildest Dreams«, »Out of the Woods« (alle 2015) sowie bei »Look What You Made Me Do«, »...Ready for It?«, »End Game« und »Delicate« (2017/2018).

27 Vgl. hierfür eine ausführliche Darstellung der Ereignisse bei N. N. (2018).

als mütterlich (oder mit Hinblick auf den geringen Altersunterschied: schwes-terlich) interpretiert werden – sie nehmen die Rollen der Personen ein, die loben und Stolz für sie empfinden. Zudem kommentiert Userin 3 beinahe alle Aufnahmen von Swift in ihrem Kanal anerkennend: Outfits, Stylings, Songs oder Handlungen der Sängerin sind »beautiful«, »perfect«, »so good« und »amazing«. Die Sängerin wird adressiert als »angel«, »queen«, »cupcake« und »baby«.

Ähnliche Beziehungsmuster sind bei der Verwendung von Aufnahmen von Swift und ihren Freundinnen erkennbar. Bilder dieser Art werden beispielsweise von Userin 2 wie eigene Grußkarten eingesetzt: Swift ist hierbei zwar mit ihrer Freundin/Sängerin Hayley Williams und nicht mit Userin 2 zu sehen, die beiden jungen Frauen könnten aber auch ausgetauscht werden. Die Fremdaufnahme wird ohne Probleme zur eigenen Ostergrußkarte. Eine weitere Spielart dieser Darstellung taucht bei Userin 3 auf, die Bilder postet, die andere Fans mit der Sängerin zusammen aufgenommen haben. Die Position im Bild als Freundin von oder als Fan neben Swift könnte also auch ein anderer Fan einnehmen. Gefühlt wird diese Nähe bereits.

Eine weitere Facette dieser freundschaftlichen Beziehung ist der Umgang mit sogenannten Beauty-Shots, wie etwa der Paparazzo-Aufnahme von Swift, die sie ohne musikalischen Kontext und nur in ihrem Party-Outfit zeigt: Der Medienkritik zufolge sei diese Darstellung ein gefährlicher Moment, der Selbstzweifel vor allem bei den weiblichen Rezipientinnen auslösen könne. Stattdessen tauchen solche Aufnahmen in fast allen Accounts auf und werden durchweg positiv beschrieben. Die Fans loben das Aussehen der Sängerin und ihre Outfits – weder unter den Aufnahmen der Sängerin noch unter den eigenen Selfies werden neidvolle oder selbstkritische Kommentare hergestellt.

Aus dieser Beobachtung lässt sich jedoch nicht schließen, dass diese (jun- gen) Frauen ein problemfreies Körperbild von sich selbst haben. Der Rück- schluss auf das persönliche Empfinden der Forschungsteilnehmerinnen ist mit Hinblick auf die eingangs angeführte Frontstage-Rahmung auch nicht möglich oder Ziel dieser Analyse. Der working consensus des Fantums auf Instagram scheint dennoch Raum für (Selbst-)Zweifel und Kritik zu bieten – etwa bei der Thematisierung von Problemen in der Schule, mit Lehrer*innen oder Mit- schüler*innen. Im Falle der Darstellung von Selbstzweifel oder Minderwertig- keitskomplexen – »I want to change my name. The way I look and act. I don't want to be me anymore« (Userin 1) – reagieren die User*innen im Kommen- tarbereich mit unterstützenden Botschaften und aufmunternden Worten. Diese Art Aussagen werden aber nicht mit den Darstellungen von Swift in Ver- bindung gebracht, sondern mit Aufnahmen des eigenen Gesichts. Zusammen-

gefasst würde ich daher die Thematisierung der Userinnen von ihren Problemen im schulischen Bereich oder im Freundeskreis sowie Elternhaus nicht mit Taylor Swift oder den fotografischen Darstellungen von ihr in Beziehung stellen, da die Swift-Darstellungen der Userinnen, angesichts des beobachteten Fan-Verhaltens, eher mit positiven Gefühlen einher gehen.

Ein weiteres, grundlegendes Element des ausgedrückten Fantums ist die Musik: Beispielsweise beschreibt Userin 2 ihre Gefühle für die neue Swift-Single als »OBSESSED« (besessen) von der Musik. Dieser Eintrag könnte als Beleg für ein eingangs erwähntes, misogynen Fan-Verständnis betrachtet werden, das Fans als Fanatiker*innen ohne eigenen Willen und kritisches Bewusstsein konstruiert: Die Sängerin produziert und veröffentlicht, die Fans kaufen, hören und sind hilflos ihrem Fantum und der Macht von Swift ausgeliefert; wer besessen ist, kann sich nicht wehren.²⁸ In einem weiteren Posting der Userin 2 wird diese Lesart kontrastiert, denn sie singt und spielt selbst einen Song einer anderen Band. Der »Obsession« aus dem ersten Posting wird also eine Selbstermächtigung entgegengestellt: Die Userin ist durchaus in der Lage, sich von dem »Bann der Musik« Swifts zu befreien; sie ist sogar in der Lage, selbst Musik zu produzieren. Damit erscheint ihr Fantum in einem anderen Licht: Es ist freiwillig gewählt, es ist kreativ und wirkt inspirierend. Wenn Userin 2 möchte, kann sie selbst Gitarre spielen und singen; ebenso kann sie sich entscheiden, eine Single immer wieder zu hören.

Zum Fantum gehört aber nicht nur die Musik: Userin 1 beschreibt in einem Posting, dass sie kein Geld für Merchandise-Artikel habe und dass sie befürchte, deswegen als weniger treuer Fan wahrgenommen zu werden. Damit drückt sie ein Bedürfnis der Sichtbarmachung ihrer Fankultur aus: Durch »blankets and jumpers and glow sticks from the tours« (Userin 1) ist erkennbar, wer ihre Lieblingssängerin ist. Es ist aber auch erkennbar, dass sie Teil einer Gruppe ist: Schon am Pullover erkennen sich Swift-Fans und kommunizieren ihr Fantum nach außen. Die Glow Sticks der Tour sind Armbänder, die die Konzertbesucher*innen am Eingang erhalten und die die Fans optisch in das Live-Geschehen integrieren, indem sie zur Musik passend programmiert aufleuchten: Der Glow Stick ist somit auch historisches Artefakt, er trägt zur Erinnerungskultur und Geschichtsschreibung der eigenen Fan-Erzählung bei: Ich war Teil des Konzerts, ich habe Taylor Swift live gesehen, usw. Userin 1 fügt diesem Posting eine verwackelte Aufnahme von einer begeistert rufenden Swift bei, die inmitten von Fans steht (vermutlich handelt es sich um eine Handyaufnahme eines anderen Fans). Damit betont die Userin noch einmal

28 Es könnten jedoch andere Lesarten im Hinblick auf dieses Posting interpretiert werden, beispielsweise die der übertreibenden oder ironisch gemeinten Selbstdarstellung.

stärker den Wunsch nach Teilhabe an der Fangemeinschaft, nach Nähe und Kontakt, aber durchaus auch die Hoffnung auf ein eigenes, privates Treffen mit der Sängerin.

Zusammenfassend ist erkennbar, dass die Online-Community ein positiver Ort mit spezifischen Regeln ist: Es wird gelobt, Erfolge, Aussehen und Kreativität werden bemerkt und anerkannt, es wird Beifall für harte Arbeit gezollt, man motiviert sich gegenseitig und durch den Erfolg der Anderen. Die Botschaft: Wenn es mal schlecht läuft, wird es bald besser. Swift hat ihre Träume verwirklicht und die Userinnen können es auch. Die Unterstützung der Gruppe ist wichtig für den Erfolg von Swift und für das eigene Vorankommen, das Gruppenbewusstsein ist machtvoll und ermächtigend: Es überschreitet geografische Grenzen – die untersuchten Userinnen leben in drei verschiedenen Ländern auf zwei unterschiedlichen Kontinenten. Das Gemeinschaftsgefühl ist so stark, dass, im Sinne der Assoziationspraktik, sogar die Grenze des eigenen Körpers überwunden werden können: Die Tatsache, dass Swift beispielsweise mit einer Freundin Ostern verbringt oder andere Fans trifft, bedeutet nicht, dass die Userinnen nicht auch teilhaben können, indem sie die Bilder ebenfalls teilen und sich damit assoziieren. Die Nähe von Taylor Swift zu ihren Fans und den Fans untereinander ist nicht körperlich, sie muss nicht räumlich hergestellt werden, sie besteht unabhängig von diesem Faktor und ist intensiver; die Nähe wird gefühlt.

Zusammenfassung

Insgesamt ist bei der Betrachtung der drei Taylor Swift Fan-Accounts ein starkes Gruppengefühl feststellbar. Obwohl alle drei Userinnen individuell unterschiedliche Ausdrucksformen in der Gestaltung der Bilder, dem Schreiben von Bildunterschriften und auch in der Verwendung von eigenem Bild- und Videomaterial zeigen, ist die Gruppenzugehörigkeit ein wichtiges und konstituierendes Merkmal dieser Fankultur. Das Verhalten dieser Fans auf Instagram ist stark geprägt von Jenkins Konzept des poaching: Bildinhalte werden umgedeutet und durch eigene Bildunterschriften neue Erzählkontexte geschaffen. Ein Konzertfoto wird benutzt, um etwa die eigenen Gefühle auszudrücken oder ein für die Presse inszeniertes Bild als Geburtstagskarte verwendet. Durch die eigenständige Kombination von Songtexten wird eine biografische Erzählung über Swift kreiert. In der wilden Spekulation über neue Veröffentlichungen drücken die Fans ihr über die Jahre gesammeltes Wissen um ›ihren‹ Star aus und finden kreative Wege der visuellen Aufbereitung. Die Online-Community hat sich über ihr gemeinsames Fantum sowohl über biografische

als auch geografische Grenzen hinaus konstituiert und vergewissert sich ihrer selbst über geteiltes Wissen, Bilder und Meinungen, aber auch durch Unterstützung, Anteilnahme und Mitgefühl. Auf Instagram werden durch Screenshots und Zitate Inhalte anderer Plattformen und weiterer User*innen geteilt, der eigene Instagram-Kanal wird mit gemeinschaftlich erstellten und geteilten Materialien bespielt, die eigene Identität wird gemeinsam erzählt. Dabei finden komplexe intime Gedanken und Gefühle ebenso Ausdruck wie Begeisterung für die Musik. Diese Entwicklung wird vermutlich dadurch begünstigt, dass der Raum dieser Online-Community relativ hierarchiefrei erscheint und dass ich keine Phänomene wie Meinungsführerschaft beobachten konnte – allerdings habe ich im Rahmen meines Forschungsdesigns die Selbstdarstellung von drei Accounts untersucht und nicht die Interaktion innerhalb einer größeren Fangemeinschaft.

Mit Hinblick auf kritische Medienwirkungsforschung versucht diese Arbeit weniger die Rezeption, als die Kreation von Inhalten in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen und ein erweiterndes Verständnis von Online-Aktivitäten auf Instagram zu schaffen. Insgesamt hat sich gezeigt, dass die Netnographie eine vielversprechende aber auch herausfordernde Methode ist, um die musikwissenschaftliche Forschung auf soziale Medien wie Instagram auszuweiten.

Literatur

- Alexi, Katharina (2014). »Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen.« In: *Samples* 12, <http://www.aspm-samples.de/12Inhalt.html> (Zugriff: 30.6.2019).
- Armstrong, Jennifer Keishin (2016). »Taylor Swift's Feminist Evolution.« In: *Billboard*, <http://www.billboard.com/articles/columns/pop/7423962/taylor-swift-feminism-impact> (Zugriff: 13.12.2018).
- Belk, Russel (2013). »Extended Self in a Digital World.« In: *Journal of Consumer Research* 40 (3), S. 477-500.
- Breidenstein, Georg / Hirschauer, Stefan / Kalthoff, Herbert / Nieswand, Boris (2015). *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. Konstanz u. München: UVK.
- Breuer, Peter / Muckel, Petra / Dieris, Barbara (2018). *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Brown, Zoe / Tiggemann, Marika (2016). »Attractive celebrity and peer images on Instagram: Effect on women's mood and body image.« In: *Body Image* 19, S. 37-43.
- Busse, Kristina (2009). »Introduction.« In: *Cinema Journal* 48 (4), S. 104-107.
- Eagar, Toni / Dann, Stephen (2017). »Capturing and Analyzing Social Media Composite Content: The Instagram Selfie.« In: *Research in Consumer Behavior* 18, S. 245-265.

- Fiske, John (1987). *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Routledge.
- Fritzsche, Bettina (2011). *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Leske und Budrich.
- Goffman, Erving (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh: Social Science Research Centre.
- Gonzales, Erica (2017). »Taylor Swift Just Deleted All of Her Instagram Photos.« In: *Harper's BAZAAR*, <http://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/a12030908/taylor-swift-deletes-instagram-photos/> (Zugriff: 13.12.2018).
- Göttlich, Udo / Kruschke-Ramaswamy, Mohini (2003). »Fans.« In: *Handbuch populäre Kultur*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler, S. 167-172.
- Greenwood, Shannon / Perrin, Andrew / Duggan, Maeve (2016). »Social Media Update 2016.« In: *Pew Research Center*, <http://www.pewinternet.org/2016/11/11/social-media-update-2016/> (Zugriff: 13.12.2018).
- Hoby, Hermione (2017). »Taylor Swift: »Sexy? Not on my radar.« In: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/23/taylor-swift-shake-it-off> (Zugriff: 13.12.2018).
- Houlihan, Ryan (2016). »21 Songs Taylor Swift Has Penned About Her Exes.« In: *Teen Vogue*, <https://www.teenvogue.com/story/songs-about-taylor-swift-exes> (Zugriff: 13.12.2018).
- Jackson, Christina A. / Luchner, Andrew F. (2018). »Self-presentation Mediates the Relationship between Self-criticism and Emotional Response to Instagram Feedback.« In: *Personality and Individual Differences*. Volume 133, <https://doi.org/10.1016/j.paid.2017.04.052>, S.1-6.
- Jäckel, Michael (2008). *Medienwirkungen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers*. London: Routledge.
- Jensen Schau, Hope / Gilly, Mary C. (2003). »We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space.« In: *Journal of Consumer Research* 30 (3), S. 385-404.
- Kozinets, Robert (2010). *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. Los Angeles et al.: Sage.
- Kozinets, Robert (2015). *Netnography: Redefined*. Los Angeles et al.: Sage.
- McRobbie, Angela / Garber, Jenny (1979). »Mädchen in den Subkulturen.« In: *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokation*. Hg. v. John Clarke, Axel Hometh, Rolf Lindner u. Rainer Paris. Frankfurt am Main: Syndikat, S.217-237.
- Menze, Jonas (2015). »Musical-Fantum. Eine Charakterisierung von Musical Fans anhand ihrer kulturellen Praktiken.« In: *Samples* 13, <http://www.aspm-samples.de/13Inhalt.html> (Zugriff: 13.12.2018).
- N. N. (2018). »Taylor Swift v Kanye West: A history of their on-off feud.« In: *BBC News*, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45803245> (Zugriff: 19.6.2019).
- Oyler, Lauren (2017). »How Instagram Makes You Basic, Boring, and Completely Deranged.« In: *Broadly*, https://broadly.vice.com/eu_us/article/vbbjbx/how-instagram-makes-you-basic-boring-and-completely-deranged (Zugriff: 13.12.2018).
- Ridgway, Jessica / Clayton, Russell B. (2016). »Instagram Unfiltered: Exploring Associations of Body Image Satisfaction, Instagram #Selfie Posting, and Negative Romantic Relationship Outcomes.« In: *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking* 19 (1), S. 2-7.
- Roose, Jochen / Schäfer, Mike S. / Schmidt-Lux, Thomas (2010). »Einleitung. Fans als Gegenstand soziologischer Forschung.« In: *Fans*. Hg. v. Jochen Roose, Mike S. Schäfer u. Thomas Schmidt-Lux. Wiesbaden: Springer VS, S. 27-46.

- Ross, Martha (2019). »Taylor Swift has not forgiven online ›bully‹ Kim Kardashian for snake ›hate campaign‹.« In: *The Mercury News*, <https://www.mercurynews.com/2019/03/06/taylor-swift-has-not-forgiven-online-bully-kim-kardashian-for-snake-hate-campaign/> (Zugriff: 19.6.2019).
- Schellhammer, Barbara (2015). »*Dichte Beschreibung*« in der Arktis. *Clifford Geertz und die Kulturrevolution der Inuit in Nordkanada*. Bielefeld: transcript.
- Simon, Stefanie / Hoyt, Christal L. (2013). »Exploring the effect of media images on women's leadership self-perceptions and aspirations.« In: *Group Processes & Intergroup Relations* 16 (2), S. 232-245.
- Wolff, Stephan (2000). »Clifford Geertz«. In: *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hg. v. Uwe Flick, Ernst von Kardorff u. Anke Steinke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 84-95.
- Yoder, Katie (2017). »Feminist attacks on Taylor Swift reveal something very ugly about the movement.« In: *The Washington Post*, https://www.washingtonpost.com/news/posteverything/wp/2017/11/09/feminist-attacks-on-taylor-swift-reveal-something-very-ugly-about-the-movement/?noredirect=on&utm_term=.4eaf5478bf50 (Zugriff: 30.6.2019).
- Zhao, Shanyang (2017). »The Digital Self. Through the Looking Glass of Telecopresent Others.« In: *Präsenzen 2.0 Körperinszenierung in Medienkulturen*. Hg. v. Kornelia Hahn u. Martin Stempfhuber. Wiesbaden: Springer VS, S. 205-226.

FRANCESCO MARTINELLI (ED.) (2018). *THE HISTORY OF EUROPEAN JAZZ. THE MUSIC, MUSICIANS AND AUDIENCE IN CONTEXT.*

A Review by Lawrence Davies

The History of European Jazz is, according to editor Francesco Martinelli, »a ›stitching together‹ of stories in a jazz quilt covering the whole of Europe« (5). The metaphor is apt: with forty chapters involving forty-seven contributors over 742 pages, *The History of European Jazz* presents an elaborately woven tapestry of the names, sounds, places, and dates of the continent's jazz history. Surveying the genre from its arrival on European shores to the present day, the book attests to both the ubiquity and the multiplicity of jazz appreciation and performance outside of the country of its birth.

As well as being a paean to the glorious polyphony of jazz history, *The History of European Jazz* will serve as a solid reference work. The book's ordered, nation-by-nation layout will ensure that it becomes an indispensable resource for anyone writing about jazz in Europe. Its thirty-four national chapters are grouped into eight regions, which make up the book's principal parts: Western Europe, Scandinavia, Central Europe, Eastern Europe, South-west Europe, The Baltic States, South-east Europe, and »Europe/Asia« (which encompasses Turkey, Azerbaijan, and Armenia). Each chapter closes with a bibliography containing primary and secondary literature (both in English and the relevant vernacular), as well as a list of recommended listening; these resources will prove useful for scholars and students alike. Most contributors have provided regular thematic subheadings throughout their chapters; these will guide readers looking for information on specific time periods or subtopics.

The History of European Jazz follows the more or less global turn of recent jazz scholarship that consciously rejects the portrayal of jazz as uniquely American music. The last twenty-five years or so have seen a proliferation of academic texts on the circulation, reception, and appropriation of jazz in a

number of European countries, in both historical and contemporary contexts. That the academy has now broadly recognised jazz as music with international dimensions does not negate the need for this book, however. What James Lincoln Collier famously termed »Jazz: The American Theme Song«¹ is not confined to popular documentaries or the writings of journalists and neo-classical polemicists: it continues to permeate university curricula, edited collections, conferences, and dissertation projects. Many a researcher will be familiar with the sinking feeling that comes from picking a new and intriguing jazz text off the library shelf, only to find that its author is either blithely unaware that the sounds, ideas, or people that they are writing about ever left the North American continent or, worse still, is fully aware of the fact yet has chosen to ignore it.

The comprehensiveness of *The History of European Jazz* is perhaps its biggest draw, widening the scope considerably from earlier models of European jazz history provided in the edited collection *Eurojazzland*² or Ekkehard Jost's *Jazzgeschichten aus Europa*.³ The book adds valuable detail to the well-trodden paths of continental jazz history, such as the British »traditional jazz« revival, the foundation of jazz festivals in Nice, Juan-les-Pins, or Montreux (to name only a few), or the numerous jazz scenes that emerged behind the Iron Curtain. But generous attention is also given to the many stories that have been previously neglected. Several chapters are, according to Martinnelli, »the first published monographic work on the general history of jazz« in these respective countries (7). Being confronted with the history of jazz in Latvia, Iceland, Turkey, or Azerbaijan alongside the more familiar France, Britain, or Norway will encourage all readers to look beyond the borders that they are most familiar with.

The chapters that make up the bulk of the book provide engaging accounts of their respective countries' national jazz scenes. Particular focus is given not just to key performers, but also to the venues, record companies, festivals, competitions, and jazz promotion and appreciation organisations that have shaped jazz culture across Europe. Reading more than one or two chapters, it swiftly becomes apparent that there are many intriguing patterns – but also striking variations and exceptions – in the continental jazz history.

1 James Lincoln Collier (1993). *Jazz: The American Theme Song*. Oxford, UK: Oxford University Press.

2 Luca Cerchiari, Laurent Cugny, and Franz Kerschbaumer (eds.) (2012). *Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Boston, MA: Northeastern University Press.

3 Ekkehard Jost (2012). *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke.

This fact was amusingly demonstrated at the *Rhythm Changes VI: Jazz Journeys*⁴ conference at the University for Music and Performing Arts Graz in April 2019: one Q&A session became a gleeful chorus of »well, the same thing happened in...« as members of the audience related the parallels and coincidences that they had noticed between their respective countries' jazz histories and the content of the paper that they had just heard presented, until one lone delegate interjected: »but this *did not* happen in Belgium!« *The History of European Jazz* therefore illustrates one of the most crucial elements involved in thinking about jazz history on a continental scale: what we might assume to be unique to a nation's jazz history is often not so, yet there are still occasions when the situation in a given country turns out to be the exact opposite of its neighbours' and allies'.

While limitations of space prevent me from providing anything like a comprehensive survey of the book's chapters, I hope that the following examples will illustrate how this dialogue between the complementary and the contrasting plays out across the work as a whole. The importance of gramophone recordings for the spread of jazz is well known, but the extent to which multinational record companies exploited Europe's changing geopolitical landscape is shown here in detail. Occupation of Balkan states by Western European powers after the First World War provided a steady flow of recorded jazz to listeners far from the stages of global cities like Paris, London, or Berlin. Readers will also be intrigued by the extent of the African American presence across Europe, even early on. Saxophonist Sidney Bechet's long-standing association with France is well known, but his tours of Azerbaijan and Greece in 1927 are substantially less so. Several chapters attest to the pioneering journeys of long-forgotten African American expatriates. The story of Frederick Bruce Thomas, a Mississippi-born businessman and impresario who extended his turn-of-the-century northward migration out of the Deep South into a global sojourn that led him first to London, then Moscow, and eventually to Istanbul, is one such example.

Jazz's complex relationship with the State, particularly under Europe's various dictatorships and behind the Iron Curtain, emerges in a number of chapters. State-sponsored radio and TV orchestras, as well as dedicated cultural ministries provided many opportunities for musicians to learn, perform, and tour, but placed their members under constant surveillance and control.

4 The annual *Rhythm Changes* jazz studies conference originates from the HERA-funded project of the same name, which examined »the inherited traditions and practices of European jazz in five countries, developing new insights into cultural exchanges and dynamics between different countries, groups and related media.« For more information see <http://www.rhythmchanges.net>.

A number of contributors offer moving tributes to musicians who fell foul of the regimes under which they lived, and whose untimely deaths robbed the continent of jazz talent. Martin Pfeleiderer's chapter on jazz in Germany, likewise, provides a succinct and highly readable account of jazz under National Socialism that highlights the extent to which postwar German jazz activity responded to this legacy. Yet, even amongst the most forcibly homogenised and conservative of cultural environments, we find striking loopholes. Despite steadfast moral and political opposition to jazz in Portugal due to the Salazar dictatorship's »all for the nation« (462) ethos and the condemnation of jazz by the Catholic Church, the country's officially neutral position during the Second World War brought Europe's exiled elites – and swing music – to Lisbon, while the foundation of British military bases on the Azores Islands precipitated the formation of the »No. 1 Rhythm Club Azores« (ibid.), eleven years after its namesake had formed in London.

Even when contributors turn their attentions to the present day and the recent past, there are remarkable variations in the state of jazz culture, despite Europe's ever-growing connectivity in the new millennium. Although a number of Western and Northern European countries have experienced shrinking audiences and economic prospects for jazz during the last years of the twentieth century, those countries for whom these years brought the end of Communist rule, economic and social liberalisation, and membership of the European Union are now enjoying a golden age of jazz performance and patronage. Musicians are able to study and perform across the continent, while the importing of recordings and musical equipment becomes more and more commonplace.

We also learn much about the extent to which the development of jazz in the United States has depended on Europe. Okeh, the first record company to market »race« records featuring African American blues, jazz, and vaudeville performers was the brainchild of German émigré Otto Heinemann, and was consequently part of an intercontinental network of record distribution that soon valued Europe as just as important a market for Black music as the US. Many chapters highlight the number of iconic American performers, promoters, or record producers who were immigrants to the United States or who were the immediate descendants of immigrants. These include the Ertegun brothers (from Turkey), the founders of Blue Note records Alfred Lion and Francis Wolff (from Germany), or the celebrated drummer Paul Motian (of Armenian descent), to name only a few. American educational institutions, particularly Berklee, have proved an irrepressible draw for aspiring musicians from a number of countries. Although this latter fact ostensibly affirms

America's dominance as the centre of jazz innovation, it also shows how important an international student base has been to the development of formal jazz education. Scholars who are otherwise content to ignore the international dimensions of jazz history would do well to remember that, at any given time over the last century, a small but not insignificant minority of active participants in the jazz scenes of New York, Chicago, Boston, or Los Angeles were foreigners who would duly return to their countries of origin.

Notwithstanding the many fascinating stories held within *The History of European Jazz*, there is something of a contradiction between the book's underlying rationale and its structure. International jazz studies is often legitimised by gestures to jazz's inescapable transnationalism. Martinelli's introduction itself highlights the need to understand jazz as a culture with global roots: skewering classic quotes from Ken Burns's 2001 documentary film *Jazz*, Martinelli draws on writings by Thomas Fiehrer⁵ and Nicholas Gebhardt⁶ to remind us that the forces of capitalism, slavery, consumerism, and individualism that gave birth to jazz are *global* rather than local phenomena, and that broad studies of African American culture that explore Harlem – yet ignore Haiti – are only telling part of the story. Yet the contributors to *The History of European Jazz* steadfastly obey the national borders of the early twenty-first century continent, focusing on their respective countries with little acknowledgement to the fact that jazz's circulation and reception was typically driven by economic, political, and cultural forces that were transnational in scope. Famous musicians tour multiple chapters, but the reader has no way of telling whether or not these multiple appearances are part of the same itinerary. Martinelli acknowledges the inevitable overlaps that have occurred throughout the book, particularly those resulting from the shifting and fragmentation of national borders (5); I get a sense, however, that Martinelli wants the reader to treat such overlaps and repetitions as inconveniences to be tolerated and excused, when really they are evidence of something not only intrinsic to jazz's development but also to how we should write its history. »Jazz exists in our collective imagination as both a national and postnational music«, writes E. Taylor Atkins, »but it is studied almost exclusively in the former incarnation.«⁷ *The History of European Jazz* is no exception to this.

5 Thomas Fiehrer (1991). »From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz.« In: *Popular Music* 10 (1), pp. 21-38.

6 Nicholas Gebhardt (2012). »When Jazz Was Foreign: Rethinking Jazz History.« In: *Jazzforschung* 44, pp. 185-197.

7 E. Taylor Atkins (2003). »Toward a Global History of Jazz.« In: *Jazz Planet*. Ed. by E. Taylor Atkins. Jackson: University Press of Mississippi, pp. xi-xxvii (here xiii).

The final part of the book, entitled »Themes« (642-718), proffers a more transnational perspective. Here, Martinelli tells us, the reader will find »short treatments of some pan-European subjects« (6) to tie together the broader themes that have emerged in earlier chapters. George McKay's chapter on »Festivals« (707-718) provides a nuanced, thematically guided reading of how European jazz festivals have become valuable sites of belonging in an increasingly globalised world. Gabriele Coen's chapter on »Jews and Jewish Music« (667-677), too, provides a fascinating survey of Jewish musicians' involvement in European jazz that connects the mobility of the Jewish diaspora to the spread of jazz across the continent. Other chapters in this section, however, do not quite attain the transnational dimensions that their subjects merit. Rather than using »gypsy jazz« as a window onto diaspora identity or the politics of intercultural musicking, Michael Dregni's chapter on »Django Reinhardt and *Jazz Manouche*« (653-666) is a Franco-centric biographical treatment of the famous guitarist and his subsequent acolytes. Selwyn Harris's chapter on »Film« (688-706) provides valuable detail on the interactions between jazz musicians and filmmakers, but his brisk tour of each nation's domestic film industry and their principal jazz-related outputs offers little more than brief expansions of what has already been said in the national chapters, and belies one of the most important elements of jazz's presence on screen: that, despite the heavily localised, quotidian, even mundane plots and settings of much jazz-related European cinema, the very presence of jazz in these works connects both their protagonists and their audiences to something much bigger and more fundamental than is immediately apparent from the everyday dramas being portrayed.

The unevenness that is evident between the book's final chapters raises a broader question: is *The History of European Jazz* an encyclopedic reference book, or a very large edited collection? Despite the dependable chapter-by-chapter, nation-by-nation layout, contributing authors appear to have been given a large degree of freedom to decide the scope of their chapters and their approaches to the subject. This freedom has bred quite a number of inconsistencies, something that is at odds with the comprehensiveness and standardisation that one might expect from a work of this size and structure. Although several chapters are meticulously footnoted, most are not at all, which makes it difficult to relate the recommended primary and secondary literature to the content of the text itself, or to distinguish contemporaneous responses to events from those of the author. Similarly vexing is the allocation of more than one chapter to certain countries, but not others: Great Britain, Sweden, Portugal, and Slovenia are afforded two chapters each, while several nations that are often regarded as key jazz centres, such as

France, Norway, or The Netherlands, do not. Periodisation between the »double-chapter« countries is inconsistent, too. Portuguese jazz history divides sensibly at 1974 with the fall of the *Estado Novo* regime, but no reason is given for dividing the chapters on Sweden at 1970 or for the decade-plus overlap between the two chapters on Great Britain. Again, this question of identity: is *The History of European Jazz* a reference work that imposes uniformity onto its subject matter, or a collection of individuated, national variations on jazz themes?

A number of chapters are also hindered by their authors' questionable approaches to historiography. The »who«, »what«, »where«, and »when« are depicted in vivid, sometimes overbearing detail: more than one chapter morphs into an incessant catalogue of who was »on the scene« in any given year. There is a need for this base-level documentation, of course, particularly in the case of countries whose jazz histories have previously escaped scholarly attention, or when covering aspects of European jazz's pre-history that other contributors might be tempted to hurry through. Elsewhere this quasi-positivist approach crowds out the equally important task of connecting musicians' identities, activities, and choices to the broader political and social factors that they were experiencing, or to contemporaneous developments in technology, media, or cultural policy. There are few attempts to delve into how jazz is positioned culturally: while some contributors highlight the early permeability between jazz and contemporary dance music (to the extent that distinguishing between these labels becomes increasingly meaningless), the genre is soon ensconced in the smoky cellar bar, arts centre, or classroom settings that epitomise its »art« status. That jazz performance has continued to exercise a prominent – albeit contested – influence on the formation of local popular music scenes, and has sold well in numerous fusion, crossover, or »smooth« manifestations since the 1970s onwards, goes largely unremarked upon.⁸ More galling still is the way that some authors forego historical context entirely for stock narrative tropes. Xavier Prévost tells us that »everyone felt that jazz music was about to change« (22) following the release of Ornette Coleman's *Free Jazz*. As influential as this album undoubtedly was, phrases like this substitute understandings of the impact of Coleman's work that could be drawn from contemporaneous sources with a well-

8 For a discussion of these elements of European jazz history, as well as their marginalisation in jazz studies, see: Simon Frith (2007). »Is Jazz Popular Music?« In: *Jazz Research Journal* 1 (1), pp. 7-23; and Catherine Tackley (2019). »Jazz Meets Pop in the United Kingdom.« In: *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Ed. by Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin-Paschal, Tony Whyton. New York, NY: Routledge, pp. 97-104.

worn tale of artistic stagnation and heroic innovation. *The History of European Jazz* may have managed to eschew American-centrism by virtue of its subject matter, but many of the clichés of the »jazz tradition« are still firmly in evidence.⁹ It will come as no surprise to readers, too, that women are almost entirely absent from many chapters. Martinelli acknowledges this, but many of contributors do not.

Despite these issues, it is important not to underestimate the book's usefulness as a starting point for research, or as a teaching tool; anyone looking for concise, readable overviews of »jazz in...« will most likely find what they need. The myriad performers, albums, and venues detailed across the book – not to mention the many surprising parallels and exceptions to existing European jazz narratives – will surely prompt future research. Moreover, the value of a *continental* jazz history is undeniable. These are, Martinelli emphasises, »stories that needed to be told« (1), and it is only to his and his many co-authors' credit that they have done so. *The History of European Jazz* shows how jazz has bound the continent together at some of its darkest moments, yet has also continuously challenged restrictive definitions of what it means to be European. At a time of resurgent far-right politics, the delusions of Brexit, and the growing climate emergency, these inspiring stories offer a guide not just for jazz studies, but for the European project as a whole.

Francesco Martinelli (ed.) (2019). *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*. Sheffield, UK: Equinox (752 pp., Hardback and e-book: £195,00; 220,77€).

9 For a critique of the »jazz tradition« concept, see: Scott DeVeaux (1998). »Constructing the Jazz Tradition.« In: *The Jazz Cadence of American Culture*. Ed. by Robert G. O'Meally. New York, NY: Columbia University Press, pp. 483-512.

WOLF-GEORG ZADDACH (2018). *HEAVY METAL IN DER DDR. SZENE, AKTEURE, PRAKTIKEN.*

Rezension von Dietmar Elflein

Heavy Metal führte in der Forschung zu populärer Musik in der DDR, im Gegensatz zum Beispiel zum Punk, bisher ein Schattendasein. Die jetzt als zehnter Band der von Dietrich Helms betreuten Reihe *texte zur populären musik* erschienene Dissertation von Wolf-Georg Zaddach ändert dies auf profunde und lesenswerte Art und Weise. Er zeichnet detailliert und extrem kenntnisreich den Weg nach, den Heavy Metal in der DDR genommen hat – von einem misstrauisch beäugten Westimport zu einer zunehmenden Akzeptanz auch durch staatliche Stellen, soviel sei vorweggenommen. Zaddach hat neben Musikwissenschaft in Weimar auch Jazz Gitarre in Prag studiert und ist selbst Metal Fan und (Extreme) Metal Musiker. Er stammt aus Brandenburg, hat aber, wie er selbst schreibt, als quasi Nachgeborener (Jahrgang 1985) kaum Erinnerungen an die DDR. Dagegen war sein ältester Bruder Fan und Teil der Metal Szene der DDR. In dessen Erzählungen liegen für Zaddach die Wurzeln seines Erkenntnisinteresses an einer umfassenden Darstellung von Heavy Metal in der DDR.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, hat Zaddach umfassend recherchiert und zudem sowohl in der Behörde des Beauftragten für die Stasi Unterlagen (BStU) als auch im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) nach relevanten Quellen geforscht. Das Herzstück seiner Arbeit sind jedoch zahlreiche Gespräche, Korrespondenzen sowie neun autorisierte Interviews mit Zeitzeugen, die als Zitat, Paraphrase, singemäße Zusammenfassung oder Anlass zur Reflexion den Text prägen.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile. Die Einleitung fasst Jugendkultur erstens im Sinne von Ronald Hitzler et al. als posttraditionale Gemeinschaft¹

¹ Vgl. Ronald Hitzler, Anne Honer, Michaela Pfadenhauer (2007) (Hg.). *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*. Wiesbaden: VS.

und Szene² und beschreibt zweitens einen praxeologischen Ansatz, der von sozialen (Giddens)³ und ästhetischen Praktiken (Reckwitz)⁴ ausgeht – Zadach möchte »Praktiken des sich Vergemeinschaftens, des Hörens, des Tauschens und des Musizierens« (S. 18) beschreiben. Begriffe wie Netzwerk(e) und Aneignung spielen in diesen Beschreibungen eine große Rolle, ohne theoretisch genauer gefasst zu werden. Soziale- oder auch Akteur-Netzwerkanalysen hätten, gerade weil Netzwerke im Verlauf der Arbeit immer wieder eine wichtige Rolle spielen, möglicherweise noch zusätzlichen Erkenntnisgewinn gebracht – allerdings ist die Arbeit auch ohne Netzwerkanalysen mit 370 Seiten schon sehr umfangreich. Verwunderlich ist dagegen die etwas unvermittelte Ersetzung des Aneignungsbegriffs durch Anverwandlung im Sinne von Hartmut Rosa⁵ gegen Ende des Buches in Kapitel 5.7, die nach Meinung des Rezensenten keinerlei Mehrwert bringt. Auch in Kapitel III.5.7 »Made in GDR«: Aneignungen und Anverwandlungen der musikalischen Sprache des Heavy und Extreme Metal bleibt dies im Prinzip ein Problem der (Unter-)Überschriften, die nur noch von Anverwandlungen sprechen. Inhaltlich beschreiben die Kapitel jedoch aus musikanalytischer Sicht, wie Heavy und Extreme Metal gespielt werden. Diese methodisch-theoretische Kritik schmälert jedoch an keiner Stelle die Qualität der Beschreibungen von Zadach.

Das auf die Einleitung folgende Kapitel beschäftigt sich allgemein mit Jugend und Jugendkulturen in der DDR, um auf dieser sinnvollen Folie die Besonderheiten von Metal in der DDR herausarbeiten zu können. Hier finden sich auch erste Auswertungen der Stasiakten über Heavy Metal, auf die jedoch im Verlauf der Arbeit noch öfter eingegangen wird. Im Anschluss folgt ein einleitendes Kapitel über Heavy Metal in der DDR, im Rahmen dessen auf im Anhang dokumentierte Tabellen zu Lizenzveröffentlichungen im Bereich Hard Rock, offizielle Veröffentlichungen mit Beteiligung von Heavy Metal Bands, Thematisierungen von Metal in Printmedien und Fan Clubs in der DDR verwiesen wird. Die Platzierung dieser wichtigen Tabellen im Anhang schmälert das Lesevergnügen etwas, da der Rezensent immer mal wieder eine in den Tabellen ansatzweise dokumentierte, einleitende und überblickshafte Beschreibung der Szene vermisst hat, um auf deren Folie

2 Vgl. Ronald Hitzler, Arne Niederbacher (2010). *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen: Leske und Budrich.

3 Vgl. Anthony Giddens (1992). *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Farnfurt/Main: Campus.

4 Vgl. Andreas Reckwitz (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

5 Hartmut Rosa (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.

die detaillierten praxeologischen Beschreibungen besser nachvollziehen und einordnen zu können. Dies unterstreicht gleichzeitig das Interesse von Zaddach an den Praktiken, die die Tabellen eben nicht abbilden.

In Bezug auf Gender wird Heavy Metal in DDR von Zaddach unter Bezug auf Susanne Binas(-Preisendörfer)⁶ als eindeutig männlich dominiert beschrieben. Weibliche Fans und Musikerinnen sind eine zwar existente aber kleine Minderheit und spielen leider auch im vorliegenden Buch eine dementsprechend eher marginale Rolle. So sind auch die im Anhang aufgeführten neun Experteninterviews ausschließlich mit Männern geführt worden. Der Rezensent hat deshalb entschieden, auf geschlechtergerechte Sprache zu verzichten.

Das Herzstück der Arbeit bildet das folgende mit III. bezifferte Kapitel – die Einleitung wird nicht gezählt. Hier beschreibt Zaddach auf 180 Seiten detailliert und umfassend Szene, Akteure und Praktiken des DDR Metal. Gerade dieser umfassende Anspruch macht das Buch so wertvoll, denn Zaddach analysiert eben nicht nur wahlweise die Rezeption oder die Produktion einer Musik, sondern beides. Er beginnt mit dem Erwerb von Wissen über Heavy Metal, kümmert sich um Praktiken der Vergemeinschaftung inklusive Kleidungsstile, Fan Clubs und Leserbriefe, schreitet weiter zum Musik Hören unter Einbeziehung des verfügbaren Rundfunkprogrammes, beschäftigt sich mit den Möglichkeiten, Musik zu besitzen und endet mit den Band-Praktiken. Diese nehmen die komplette zweite Hälfte des Kapitels ein und weisen eine ähnlich detaillierte Binnengliederung auf, die keine Wünsche offen lässt und von Besetzungswechseln über die Arbeitsbedingungen inklusive der Praxis der Einstufung, Proberäume, Instrumente, Tontechnik, Aufnahmemöglichkeiten zum Repertoire der Heavy Metal Bands in der DDR führt und abschließend in musikalische Analysen mündet, die die Art und Weise der Aneignung von Metal in der DDR unter Bezug auf die internationalen Vorbilder überzeugend nachweisen.

Dieser kurze Überblick zeigt, dass Zaddach mit dem Titel seiner Arbeit nicht zu viel verspricht und eine umfassende Darstellung von Szene, Akteur*innen und Praktiken liefert, die in ihrer Detailfülle, gerade aber auch ihrer Freude am Detail sowie den vielen Perspektivwechseln besticht. Für den in Westdeutschland sozialisierten Rezensenten zeigen sich einerseits viele Ähnlichkeiten und andererseits große Unterschiede, die meist in der Mangelwirtschaft und Abschottung der DDR gründen. Ersteres zeigt sich bei-

6 Susanne Binas (1992). »Keep It Hard, Keep It Heavy«. Zu einigen Aspekten soziokorporeller Kommunikationsmuster im Bereich der Geschlechtersozialisation.« In: *Popscriptum* 1/1992. Online unter: http://www.popscriptum.berlin.de/themen/pst01/pst01_binas.htm (Zugriff am 4.1.2019)

spielsweise in der Problematik englische Begriffe wie Thrash Metal – und eben nicht Trash Metal – richtig zu schreiben, letzteres in der faszinierenden Praxis, Band T-Shirts in Ermangelung von erwerbbaaren Originalen selbst zu produzieren. Die Tauschwirtschaft, mit der die Szene versucht das Problem abzumildern, dass britische, US-amerikanische, skandinavischer oder auch westdeutsche Heavy Metal Tonträger in der DDR nicht veröffentlicht wurden, ähnelt strukturell wiederum durchaus den Schwierigkeiten in der westdeutschen Provinz, Tonträger jenseits des Top 40 Mainstreams käuflich zu erwerben. Interessant erscheint dabei weniger die Tatsache der Etablierung eines Schwarzmarktes, auf dem Originaltonträger, Kopien auf Audiokassetten sowie Originaldevotionalien zu zum Teil horrenden Preisen feilgeboten und auch gekauft werden, als vielmehr die scheinbar nicht sehr verbreitete Praxis der kostenlosen Privatkopie unter Freunden bzw. Szenegängern. Hier, wie in Bezug auf die Genderdifferenzierung, hätte der Rezensent gerne noch mehr erfahren.

Insgesamt handelt es sich bei Zaddachs Dissertation jedoch um ein äußerst lesenswertes und sehr kenntnisreiches Buch, das die Szene, Akteur*innen und Praktiken des Heavy Metal in der DDR lebendig und plastisch erscheinen lässt. Die Ergebnisse seiner Arbeit sollen hier auch deshalb nicht weiter zusammengefasst werden, damit das Buch gelesen wird. Heavy Metal in der DDR schließt im wahrsten Sinne des Wortes eine Forschungslücke.

Wolf-Georg Zaddach (2018). *Heavy Metal in der DDR. Szene, Akteure, Praktiken.* (=texte zur populären Musik 10, hg. von Dietrich Helms). Bielefeld: transcript (370 S., 39,99 € Print und e-book)

EWA MAZIERSKA (2019). *POPULAR VIENNESE ELECTRONIC MUSIC, 1990-2015. A CULTURAL HISTORY.*

Rezension von Magdalena Fürnkranz

Im Jahr 1995 fand in Wien erstmals das experimentelle Musikfestival »phono TAKTIK« statt, eine im damaligen Europa einzigartige Leistungsschau mit DJ-Sessions und Live-Performances von weltweit bekannten Akteur*innen der elektronischen Musik. Wien als Austragungsort dieser Veranstaltung markierte den entscheidenden Schritt einer innovativen Szene aus ihrer regionalen Situation in das internationale Feld der Produktion von elektronischer Musik.¹ Musiker*innen wie Christian Fennesz, Peter Kruder, Richard Dorfmeister, Susanne Kirchmayr (Electric Indigo), Patrick Pulsinger, Susanne Rogenhofer (Sweet Susie) und Erdem Tunakan machten Wien in den 1990er-Jahren zu einem kreativen Hotspot für die Produktion populärer elektronischer Musik. Das demokratische Potenzial neuer Produktions- und Kommunikationstechnologien und ihre zeitgenössische Kreativität ermöglichten es der »Welthauptstadt der klassischen Musik«, ein internationales Publikum anzulocken. Dieser Umbruch und die daraus resultierende Entfernung von der hegemonialen Tradition der Wiener Klassik inspiriert über zwanzig Jahre später das aktuelle Musikschaffen einer jungen Generation von Musiker*innen im breiten Feld der populären Musik.

Ewa Mazierska, Professorin für Filmwissenschaft an der University of Central Lancashire, hat kürzlich eine Monographie zum populären elektronischen Musikschaffen in Wien veröffentlicht. Die Autorin ist für zahlreiche Schriften zu

1 Vgl. Michael Huber (2002). »phonoTAKTIK«. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/phonotaktik.xml, Zugriff: 8.3.2019.

den Themen Kino und Postkolonialismus bekannt; die vorliegende Monographie ist ihre dritte Publikation im Feld der populären Musik.² Die Kulturwissenschaftlerin lässt angesichts ihrer geografischen und fachlichen Distanz zum Gegenstand neue Erkenntnisse für das Forschungsfeld erwarten. Die in Großbritannien ansässige Wissenschaftlerin klammert die musikwissenschaftliche Perspektive fast gänzlich aus, um methodisch gestützt durch Oral History mit Erzählungen von Insidern den vermeintlich außenstehenden Leser*innen die Wiener Szene der populären elektronischen Musik zugänglich zu machen (10). Denkt man an die bereits vorhandene reichhaltige wiewohl auch kritische Literatur über diese Szene, erscheint eine Ergänzung, die beispielsweise performative oder intersektionale Aspekte kulturwissenschaftlich aufarbeitet, willkommen.

Mazierska versucht einen kulturgeschichtlichen Überblick zu bieten, indem sie, neben der Darstellung von in der Szene tätigen Akteur*innen und Diskussionen über Produktionsbedingungen, den Fokus wiederum auf den speziellen »Wiener Charakter« dieser Musikpraxis legt. Der Aufbau der Monografie umfasst eine Überblicksdarstellung der Musikstadt Wien und der elektronischen Musikszene Österreichs von den 1980er-Jahren bis in die Gegenwart, deren Schwerpunktsetzung die 1990er-Jahre bildet. Das Hauptaugenmerk von *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History* liegt auf Fallstudien von für die Szene bedeutenden Musikschaaffenden, die in sieben Kapiteln deren Karriereverläufe und musikalisches Schaffen verhandeln. Dieses ambitionierte Vorhaben wird musikhistorisch mit der Wiener Klassik eingeleitet. »Vienna, the city of music. From Mozart to Conchita Wurst« nennt die Autorin das Kapitel, das einleitend ein methodologisches Problem aufdeckt. Sie sieht eine Lücke in der Erforschung des multidimensionalen Zusammenhangs von Musik und Stadt, bedenkt man die Fülle an Disziplinen, die diese beiden Forschungsfelder jeweils einzeln betrachtet umfassen.

»[M]usic« includes not only its textual characteristics but also its production, dissemination and consumption and, apart from musicology, can be an object of such disciplines as economy, ethnography, physics, sociology and psychology. What individual is able to combine knowledge of all these disciplines?« (18)

Besonders groß sei diese Lücke im Bereich der historischen Forschung über Musik in bzw. aus einer Stadt. Die Frage, wie Musik in der Vergangenheit produziert und konsumiert wurde, versucht Mazierska ausgehend von der Wiener

2 Ewa Mazierska (2014). *Falco: Neo Nothing Post of All*. Sheffield: Equinox Publishing; Ewa Mazierska, Georgina Gregory (Hg.) (2015). *Relocating Popular Music*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Klassik zu beantworten. Dieser Versuch mündet in einem verknüpften Namedropping verbunden mit Verweisen auf lokale Faktoren, die aktuell als Attraktionen für Tourist*innen gelten. Durch Rückbezüge auf Texte, die sich mit der Geschichte der Wiener Musik- und Kulturtradition beschäftigen, bemüht sich die Autorin gesellschaftliche Eindrücke einzufangen. Hinsichtlich der gegenwärtigen Situation von Musikschaffenden kritisiert sie, dass die aktuellen Förderstrukturen der Stadt durch »the past glory of Haydn or Mozart« (24) neue Musikproduktionen, die sich dieser Tradition klanglich widersetzen, kaum berücksichtigen. Weitere Ausführungen zu diesem Punkt, der für den österreichischen Musikmarkt durchaus gewichtig ist, wären für die Leser*innen wünschenswert gewesen.

Mazierska verortet die Ursprünge der elektronischen Musikszene Wiens in den 1980er-Jahren, verabsäumt es jedoch, die Einflüsse der Counter Culture der späten 1960er-Jahre durch Bands wie Novak's Kapelle (1967) oder Drahdwaberl (1969), der ersten Welle der Punk-Bewegung Ende der 1970er-Jahre mit der Wiener Hausbesetzungsszene und der zweiten Punk-Welle, die sich besonders über den Musikstil Hardcore definierte, konkret zu thematisieren. Den theoretischen Einstieg bildet der Begriff »Szene«, der entgegen seiner Relevanz für die Wiener Elektronikszene und der darin existierenden diy-Ethik, sehr verknüpft gehalten wird. Bezüge zu den sehr häufig genannten Theoretiker*innen gibt es im eigentlichen Kapitel kaum. Merkmale von Musikszene werden am Beispiel der Städte Liverpool, Manchester und Bristol (50f.) verhandelt, Anknüpfungspunkte zur Wiener Szene sind nicht gegeben. Die Autorin verweist immer wieder auf Szenen, Kulturen und Musikschaffende in England, was vermutlich auf ihren permanenten Wohnsitz zurückzuführen ist, manchmal jedoch ins Groteske driftet:

»Unlike his colleagues working in different genres, Fennesz does not use aliases. However, he has something of a stage name thanks to dropping his first name – he is known as Fennesz rather than Christian Fennesz, not unlike the leader of the Smiths, who is known simply as Morrissey [sic!]« (185).

Grundsätzlich ist Mazierska zuzustimmen, Christian Fennesz und Steven Patrick Morrissey sind beide einer breiten Öffentlichkeit durch die Verwendung des Nachnamens als Künstlername bekannt. Dies ist allerdings die einzige Gemeinsamkeit zwischen Fennesz und Morrissey, die weder im Karriereverlauf, noch im künstlerischen Schaffen, in der Genrezuschreibung oder im öffentlichen Auftreten Berührungspunkte aufweisen können. Wiederkehrend fällt in der Monographie auch der Name Conchita Wurst, wie in einem Kapitelnamen und als Verweis auf Wiener Werbeplakatstrategien in den Jahren 2014/15 zu lesen ist. Ein Zusammenhang der Kunstfigur mit der Wiener Elektronikszene ist jedoch nicht zu erkennen.

Die Autorin geht chronologisch vor, gibt ausgehend von Lokalitäten über die Bedeutung von Plattenläden und Fanzines einen topographischen Überblick über die Hochzeit der Szene und ihr Ende. Die starke wirtschaftliche Situation Österreichs und die (non-)kommerzielle Ausrichtung der Elektronikszene werden als Hauptcharakteristika für den Erfolg in den 1990er-Jahren genannt. Die Protagonist*innen der Szene stammen größtenteils aus der Wiener Mittelklasse, sind in den 1960er- oder frühen 1970er-Jahren geboren und erlebten ihre Adoleszenz im Wohlstand. Mazierska schreibt den Akteur*innen, mit Ausnahme der Kooperation von Sweet Susi und Manni Montana, kaum politisches Interesse in ihrem musikalischen Schaffen zu. »Electronic compositions, unlike metal, reggae or punk-rock songs, do not explicitly call for their audience to destroy political orders, seek reconnection to their mythical past or escape reality through religion and drugs. However, it can be argued that musicians choose electronic music because they are hostile or indifferent to politics or are of opinion that music and politics do not mix, rather than the choice of this type of music forces them to hide or abandon their political views« (63). Dem gegenüber steht allerdings die zu Beginn der 1990er-Jahre entstehende Wiener Freeparty-Szene, eine rege Underground-Tekno-Szene, die auf Selbstorganisation setzte und Kommerz sowie staatliche Bevormundung ablehnte,³ oder female:pressure, das im Jahr 1998 von Susanne Kirchmayr gegründete internationale Netzwerk für weibliche, transgender und nicht-binäre DJs*, Produzent*innen und Musiker*innen im Feld der elektronischen Musik.⁴

Die Fallstudien folgen einem einheitlichen interdisziplinären Analyse-Setting, was sich nicht immer als tauglich in Hinblick auf die unterschiedlichen Karriereverläufe der ausgewählten Protagonist*innen erweist. »My informants claim that the 1990s belonged to music, while the 2010s belong to musicians« (79). Die Frage, wer diese ominösen Personen sind, wird nicht geklärt, hierbei wären die Positionen der Informant*innen in der Musikszene bzw. im fachlichen Diskurs erforderlich, um die getätigte Feststellung in einem breiteren Kontext zu diskutieren. Widersprüchlich zu dieser Aussage ist der klare Fokus auf die Biographien der Musiker*innen und deren Imagekonstruktion, der die musikalische Perspektive beinahe komplett ausblendet. Ein Unterkapitel ist dem »style« des/der jeweiligen Kunstschaffenden gewidmet, funktioniert

3 Vgl. Florian Oberkircher (2013). »Die Neunziger oder Wien wird elektronisch.« In: *Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*. Hg. von Walter Gröbchen, Thomas Miessgang, Florian Obkircher und Gerhard Stöger. Wien: Falter, S. 332f.

4 Vgl. Rosa Reitsamer (2012). »Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network.« In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26 (3), S. 399-408.

aber mehr als Sammlung von Bedeutungen von Bandnamen und Songs, stilistischen Einflüssen mit Fokus auf internationale Musiker*innen, soziopolitische Positionen des/der jeweiligen Akteur*innen und Konzert-Locations. Der weitere Aufbau umfasst Analysen von im Durchschnitt drei Alben pro Abschnitt, die sich allerdings eher wie journalistische Rezensionen lesen. Deren Schwerpunkte liegen auf der nicht immer nachvollziehbaren Kurzanalyse von Songtexten, visuellen Beilagen wie Booklets, Hinweisen auf vorhandene Musikvideoclips, Skizzierungen von deren Inhalten und stellenweise eher deplatzierten theoretischen Einschüben. Deutlich tritt eine Vernachlässigung der stilistischen Entwicklung und anderer musikalischer Parameter hervor. Bedenkt man, dass die analysierten Alben teilweise in einer Zeitspanne von fünfzehn Jahren veröffentlicht wurden, wäre ein Einblick in die Klanglichkeit und ihre Veränderungen wünschenswert gewesen. Die visuelle Ebene erweist sich wiederum als reichhaltig. Die Autorin bietet Bilder der Musiker*innen, Abbildungen von Albumcovers und Screenshots aus Dokumentationen; obwohl in Schwarz-Weiß gehalten, vermitteln diese Fotografien einen ersten Eindruck, welche Imagekonstruktionen in der Szene der Wiener populären elektronischen Musik vertreten waren. Bereits im kulturgeschichtlichen Überblick heroisiert Mazierska Richard Dorfmeister bezüglich seines Starkults und auch in Biographien anderer Akteur*innen der Szene wird immer wieder seine herausragende Leistung betont. Obwohl die Autorin das Andersdenken und Erweitern von bestehenden Studien, Methoden und Blickwinkeln als Anforderung an ihre Monographie stellt, mündet dieses Vorhaben eher in einem Erhalten starrer Strukturen, die den Erfolg der Wiener Szene im Sinne einer »Meistererzählung« darstellt.

Protagonistinnen der Wiener Elektronikszene finden in Mazierskas Monographie immer wieder Erwähnung, ein zugehöriges Kapitel wird ihnen allerdings erst vor der Conclusio gewidmet. Electric Indigo und Sweet Susie werden, trotz ihrer unterschiedlichen Karriereverläufe, in einem Kapitel zusammengefasst, obwohl Protagonisten und vorwiegend männlich besetzte Musikprojekte in eigenen Kapiteln verhandelt werden. »I decided to treat them separately to highlight issues specific to their role as women in the world perceived as masculine and sexist« (12). Immerhin gesteht die Autorin ein, dass die beiden Musikerinnen auch separat behandelt werden könnten, Electric Indigo chronologisch neben Patrick Pulsinger und Sweet Susie im Umfeld von den Sofa Surfers. Ausgehend von einer Vielzahl von Studien, die belegen, dass Frauen in der Musik marginalisiert werden (195), eröffnet die Autorin den Einstieg in das Kapitel »Women in a mixed world« und gibt einen Einblick in ihr methodisches Vorgehen. »Whenever I asked Austrian musicians who else, in their opinion, should be included in my project, practically all

listed Electric Indigo and many mentioned Sweet Susie, who are the protagonists of this chapter« (198). Auch an dieser Stelle wäre es für die Leser*innen spannend zu erfahren, wer zu dem Kreis der Auserwählten zählt, auf deren Expertise Mazierskas Forschung basiert. Als durchaus informativ erweist sich das Unterkapitel, das Electric Indigo gewidmet ist, denn es zeigt unter anderem die Funktion der Künstlerin als Förderin von Kolleginnen im Feld der elektronischen Musik auf. »Electric Indigo is probably well known [sic] for being involved in the careers of her ›electronic sisters‹, as for her own music« (201). Die Genderperspektive zieht sich durch das gesamte Kapitel, wobei besonders im Unterkapitel »style« jeweils auf Strategien von Empowerment und Networking eingegangen wird. Die Sängerin Mona Moore wird übrigens im Kapitel über die 1989 gemeinsam mit Andy Orel und Richard Dorfmeister gegründete Band Sin behandelt. Obwohl der Titel sich dabei auf die Band bezieht, liegt der Fokus auf Moore. In Bezug auf Kollaborationen mit männlichen Musikschaaffenden wird in Mazierskas Wahrnehmung die Genderperspektive offenbar außer Kraft gesetzt.

Ewa Mazierska versucht eine Kulturgeschichte der populären elektronischen Musik in Wien von 1990 bis 2015 aus Sicht der Produktion, der Akteur*innen und der nationalen und internationalen Rezeption zu schreiben, die sich aus dem Kanon respektive der Heroengeschichte dieser Szene hinausbewegen soll. Dies scheint ambitioniert, eine Abdeckung dieses Desiderats auf kompakten 240 Seiten wiederum kaum möglich. Die Fans, die diese Geschichte mitgetragen haben, kommen kaum zu Wort; die Gewichtung der Monographie liegt auf einer Reihe von Fallstudien der »erfolgreichsten« Musiker und (zwei) Musikerinnen, darunter Kruder und Dorfmeister, Patrick Pulsinger und Electric Indigo. Die Auswahl suggeriert das eklektische Fortschreiben einer weißen, hegemonialen Heroengeschichte. In Zeiten des wachsenden Rechtspopulismus wäre auch die Covergestaltung in den Farben Rot-Weiß-Rot zu überdenken. Die Autorin spricht das angeblich unpolitische Agieren der Protagonist*innen immer wieder an, die Farbauswahl auf dem Buchcover symbolisiert wiederum eine Zuschreibung, die der Ausrichtung der Szene nicht gerecht wird. Für einen umfassenden Überblick wäre – in Hinblick auf die Rezeption und Vorbildwirkung der Akteur*innen des populären elektronischen Musikschaaffens der 1990er-Jahre – der Standpunkt nachfolgender Generationen, die sich im aktuellen österreichischen Musikgeschehen etablieren, nicht nur wünschenswert, sondern unumgänglich.

Ewa Mazierska (2019). *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History*. London: Routledge (240 S., 95.00€/eBook £35.99).

LENA JADE MÜLLER (2018). *SOUND UND SEXISMUS. GESCHLECHT IM KLANG POPULÄREER MUSIK. EINE FEMINISTISCH-MUSIKTHEORETISCHE ANNÄHERUNG*

Rezension von Bernhard Steinbrecher

»Ist Sexismus hörbar?« Mit dieser bemerkenswerten Frage eröffnet Lena Jade Müller ihre Monografie zu Sound und Sexismus. Die Musik- und Kulturwissenschaftlerin setzt sich in ihrer Einleitung hohe Ziele, indem sie zur Entwicklung einer »feministisch motivierten Popmusiktheorie« (28) beitragen will, in der sexistische Strukturen nicht nur in Musikvideos, Songtexten, Bühnenauftritten oder Images, sondern dezidiert auch im Klang erforscht werden. Laut der Autorin beeinflussen sexistische Strukturen ganz direkt die Wahrnehmung und Wirkung von Musik, was sie mit Hilfe von selbst entwickelten Analysemöglichkeiten greifbar machen möchte. Ihr geht es dabei jedoch nicht alleine darum, Sexismus nachzuweisen; vielmehr möchte sie ein kritisches Bewusstsein für die »problematischen Aspekte von gesellschaftlich vermittelten und internalisierten Hörweisen« (20) schaffen und mit ihren Analysen »Begriffe [...] finden, mit denen unterschiedliche Musikerfahrungen differenziert werden können« (30). Anknüpfend an Peter Wickes Konzept des Sonischen ist für sie die Annahme eines klanglich-kulturell kodierten Körpers wesentlich, und sie fragt nach dessen ideologischer Formierung im Kontext von Geschlecht.

Im Abschnitt zu den theoretischen Grundlagen (Kapitel 1) thematisiert Müller zentrale Begriffe ihrer Forschung wie Sexismus, Geschlecht und Popmusik, präsentiert unterschiedliche Blickwinkel zur Körper-Musik-Beziehung und stellt grundsätzliche Theorien für ihre weitere Argumentation vor, z.B. in Bezug auf Othering und Performanz. Die Autorin gibt eine Einführung in etablierte Konzepte zur gesellschaftlichen Konstruktion männlicher Normativität und der damit einhergehenden Subjekt-/Objekt-Positionierung (Simone de Beauvoir); zum »male gaze« aus der feministischen Filmanalyse (Laura Mulvey); zur Anpassung von Körper und Subjekt an gesellschaftlich vermittelte (wandelbare) Normen und intelligible Verhaltensmuster sowie die

dadurch (re-)produzierte »heterosexuelle Matrix« (39, Judith Butler). Im Speziellen schließt Müller an Suzanne Cusicks musikwissenschaftlich orientierte Übertragung der Performanztheorie auf Geschlecht an und definiert Songs als performative Akte, in denen »ein singendes Subjekt, samt Geschlecht und Körper, performativ entsteht, wobei der Klang über die spezifische Konfiguration dieses Körper-Subjekts Auskunft gibt« (42). Wie die Autorin betont, entsteht ein solches Subjekt nur temporär im Rahmen des Songs, was zwar keinen Rückschluss auf die tatsächlichen Charaktere der Popsänger*innen zulässt, aber zumindest einen Fokus auf ihre/seine inneren emotionalen und somatischen Abläufe ermöglicht.

In Anlehnung an Foucault begreift Müller Popmusik als Dispositiv, das kulturelle und gesellschaftliche Kontexte mitumfasst und gesellschaftliche Werte aktualisiert. Dies geschehe nicht nur auf einer symbolisch-repräsentativen Ebene sondern »vor allem auch auf einer affektiven und körperlichen« (32). Verstanden als eine strategische Formation von Macht, beinhalte dieses Dispositiv eine Vielzahl von ineinandergreifenden Elementen, die als taktische Momente funktionieren: Musikindustrie, Radio, Charts, Subkulturen und ihre Wertesysteme, Tanz etc. Die »klangliche Geschlechterperformanz« (50) ist hierin ein konkreter Referenzpunkt, der u.a. mit ästhetischen Idealen, ökonomischen Voraussetzungen, Vermarktungsstrategien und sozialen Aus- und Einschlüssen in enger Beziehung steht. Müller verknüpft anschließend Gabriele Kleins auf Popmusik angewendetes Mimesis-Konzept, nach dem kulturelle Werte von Musik somatisch eingeschrieben sind, mit Butlers Auffassung von Performativität und kommt zur Erkenntnis, dass sich der Umgang mit einzelnen Popsongs als mimetisch auffassen lässt: »Vom empathischen Nachempfinden der Musik, über das Tanzen, bis hin zur imitierenden eigenen Musikpraxis, dem Mitsingen oder dem Spielen von Cover-Songs – all diese Praxen formen Musik im und durch den eigenen Körper nach« (53).

Ihre theoretischen Vorüberlegungen führen die Autorin letztlich zur Unterscheidung von mehreren verschiedenen Körpern in Popmusik, die es zu analysieren gelte: 1. der klingende Körper, der sich in der Musik performativ erzeugt und auf den/die Sänger*in projiziert wird, 2. der rezipierende Hörer*innenkörper, der zur Musik in einer mimetischen Beziehung steht und 3. der in einen inneren (Leib) und äußeren (sichtbare Körperoberfläche) unterteilte Körper (55).

Die Werkzeuge zur Analyse werden in Kapitel 2 entwickelt, in dem Müller das Ziel verfolgt, verschiedene Theorien darzustellen, die sie für die Musikanalyse in Bezug auf Geschlecht für sinnvoll hält. Es wird schnell klar, dass die Autorin hier nicht im Sinne hat, spezielle methodische Handwerkszeuge etwa

für die Musik- oder Textanalyse zu entwerfen und zu systematisieren; ihr Zugang ist eher ein theoretisch-konzeptioneller. Für ihr Ansinnen, »die unwillkürlichen, emotionalen, körperlichen und unbewussten Reaktionen auf Musik erhellen zu können« (58) und innere Zustände des Subjekts (körperlich, emotional, psychisch) mit Klangaspekten zu »ver koppeln« (76) greift sie sechs, zum Teil wohlbekannte, Ansätze auf. In der Beschreibung und kritischen Reflexion von Konzepten hinsichtlich *Assoziationen*, *Homologie*, *Songtext als Genotext*, *Auditive Lüste*, *sonischer Körper* und *vokalischer Körper* verbindet die Autorin auf gelungene Art und Weise ein solides Grundlagenwissen mit ihrem spezifischen Fokus auf den Zusammenhang von Klang und Geschlecht, was die Neugier auf ihre konkreten Anwendungsbeispiele stetig wachsen lässt.

Im ersten Teil ihrer Songanalysen (Kapitel 3) konzentriert sich die Autorin auf Beispiele mit Sängern unter dem Gesichtspunkt der »Echtheit« (von der Autorin durchgehend in Anführungszeichen gesetzt) als implizit männlicher Norm. Ihre Annahme ist, dass stimmklangliche Unterschiede zwischen Sängern und Sängerinnen nicht auf Biologie oder Technik reduziert werden sollten, sondern dass sie auf unterschiedliche ästhetisch-psychische Wahrnehmungsmuster verweisen, die zur Normierung und Privilegierung von Männlichkeit führen und Weiblichkeit als »davon abweichendes Anderes« (103) ausstellen. Besonders deutlich werde dies beim ästhetischen Paradigma der »echten« Stimme, die den Eindruck von Wahrheit, ehrlichem Ausdruck von Gefühlen, Spontaneität und vollem Körpereinsatz suggeriere – vorausgesetzt der Urheber des Klanges ist ein Mann. Bei Sängerinnen werde die hierfür notwendige somatische Hörbarkeit des Körpers – Anspannungen und Anstrengungen bei der Klangerzeugung – nicht als solche angenommen, wodurch die Fragmentierung von Körper und Geist, die bei der »echten« männlichen Stimme aufgehoben scheint, bestehen bleibe. Die »Echtheit« in der »echten« Stimme entstehe dadurch, wie die Autorin gelungen darlegt, dass eine unmittelbare Verbindung zum somatischen Inneren des Sängers möglich wird und Körper, Subjektivität und Mitteilung miteinander verschwimmen.

Die auf den ersten Blick recht unterschiedlichen Songs »Smells Like Teen Spirit« (*Nirvana*) und »Feel« (Robbie Williams) dienen Müller als Beispiele zur Veranschaulichung ihrer These. Cobains Stimmklang beschreibt sie als heiser, reibend, angestrengt und Schmerz vermittelnd. Speziell im Refrain erzeuge der Sänger einen vokalisches Körper, der sich »mit vollem Körpereinsatz [...] heiser schreit« (117), wodurch die körperlichen Aspekte gegenüber den semantischen in den Vordergrund gestellt würden und ein »somatisches Subjekt« entstehe, das sich performativ als fühlend und innerkörperlich produziert und den Eindruck vermittelt, etwas Wichtiges mitteilen zu müssen,

wenn es sich körperlich derart verausgibt. Auch bei Williams macht die Autorin ein derartiges »distanzlos« (120) präsentiertes körperliches Gefühl aus, mit dem sich das Publikum identifizieren und das es empathisch nachempfinden kann. Im Vergleich zu Cobain sei der durch Anstrengung und Verausgabung vermittelte »heroische[r] Kampf um die emotionale Mitteilung« (124) bei Williams weniger intensiv und aggressiv. Seine körperliche Involviertheit bringe Williams zärtlicher, ruhiger und eher leise herüber, z.B. durch die Vibration tiefer Basstöne und die Anspannung der Atmung und die dadurch in Erscheinung tretenden, unter der Haut liegenden, Körperregionen wie Rachen, Lunge/Zwerchfell oder Kehle. Die bei »Smells Like Teen Spirit« und »Feel« suggerierte »echte« Stimme, hervorgerufen durch eine scheinbare Einheit von Körper und Subjekt, weist laut Müller Gemeinsamkeiten mit Männlichkeit als privilegierter und zentralisierter Position auf. »Echte« Stimmen und die in ihnen festgestellten Attribute wie Ganzheit und Aktivität würden zur »gesellschaftlich relevanten emotionalen Repräsentation des Eigenen und zum normierten kulturellen Selbstbild« (127) und trügen zur Naturalisierung eines geschlechtlich differenzierten heterosexuellen Begehrens bei. Sowohl männliche als auch weibliche Hörer*innen können sich mit diesem Stimmklang, der das Leid, Begehren und die Bedürfnisse des Sängers ausdrückt, identifizieren, jedoch nicht auf die gleiche Art und Weise: Während es bei Männern um die Identifikation mit einer, nach Frith/McRobbie, »expression of male sexuality« (129) gehe, dominiere bei Frauen das, aufgrund des Geschlechtsunterschieds eher distanziert bleibende, Mitgefühl mit dem somatischen Sängersubjekt.

Das Paradigma der »echten« Stimme sei, so die Autorin, für weibliche Stimmen jedenfalls nicht anwendbar, was sie anhand von vier Beispielen exemplarisch aufzuzeigen versucht (Kapitel 4). Bei Kate Bushs »Feel It« erachtet sie die von der Sängerin verwendete »Kinderstimme« (135) als Maske, welche das (sich performativ produzierende) Subjekt verbirgt und eine Künstlichkeit erzeugt, »die niemals mit etwas Echtem verwechselt werden würde« (ebd.). Durch ihre Gesangstechnik richte Bush die Aufmerksamkeit der Hörer*innen weg vom Körperklang und der Stimmklang werde zu einem »deutlich vom vokalischen Körper trennbare[n] ästhetische[n] Objekt« (135). Hieraus entstehe eine begehrende Dynamik, die nach der echten Stimme im maskenhaften Klang fragt und mit einem sexuell konnotierten Wunsch nach Enthüllung einhergeht. Auch Kylie Minogues »Can't Get You Out Of My Head« eröffne die Möglichkeit einer solchen voyeuristischen Hörweise. Es sei aber weniger das Subjekt oder das Innere, das sich dem begehrenden Interesse anbietet, sondern der vokalische Körper selbst. Der überwiegend künstliche Stimmklang, der zwischen verschiedenen maskenhaften Zuständen wechselt

(Knarrstimme, Behauchung, nicht fixierbare vervielfältigte Stimmen, hörbare Mimik u.ä.) mache den vokalischen Körper nur mehr als Phantasie, als »reine Oberfläche ohne eine dahinterliegende versteckte somatische Tiefe« (148), erlebbar. Für Müller verdeckt bzw. verdrängt und verleugnet diese Fetisch-Stimme das weibliche Subjekt und marginalisiert dadurch den weiblichen Körper zum erotischen Objekt. Bei Björks »All Is Full Of Love« hingegen scheint sich der Körper in der akustischen Umwelt aufzulösen – und damit auch die Möglichkeit, die Sängerin als reales Individuum wahrzunehmen. Dass der Eindruck von Echtheit auch bei weiblichen Stimmen erweckt werden kann, darauf verweist Müller im letzten Beispiel, Birdys »People Help The People«. Der somatische Körper entstehe hier durch die brüchige Stimme Birdys, durch ihre vibrierende Atmung und ihr Schluchzen. Dies lade durchaus zum empathischen Nachempfinden und zur Identifikation ein. Im Unterschied zu Cobain oder Williams erfolge die Beglaubigung von »Echtheit« und Wahrheit in diesem Falle allerdings nicht durch körperlich hörbare Anspannung und Anstrengung, sondern durch Kontrollverlust, Hilflosigkeit und fehlende Selbstbeherrschung. »Birdy [ist] ihrer Stimme, ihren Gefühlen und ihrem Körper ausgeliefert« (168), und im empathischen Mitgefühl verberge sich schnell die lustvolle Bestätigung der eigenen Überlegenheit und körperlichen Selbstbeherrschung. Müller schließt das Kapitel mit der wesentlichen Bemerkung, dass es wichtig sei, die Songs in ihrem Zusammenhang zu betrachten, da nur so deutlich werde, »wie sie gesellschaftliche Ideologien vermitteln und legitimieren, die sich letztlich stabilisierend auf sexistische Gesellschaftsverhältnisse auswirken. Das Problem ist dabei jeweils nicht der einzelne Song, sondern das eingeschränkte Feld von Möglichkeiten, das der Mainstream anbietet« (171).

Im Fazit ihres Buches weist die Autorin noch einmal zusammenfassend auf zwei Gemeinsamkeiten der weiblichen Stimme im Gegensatz zur männlichen »echten« Stimme hin: die Positionierung der Sängerin als Andere im Verhältnis zu den Hörenden sowie die Fragmentierung von Stimme, Körper und Subjekt. Geschlecht, so ihr Resümee, korreliere mit unterschiedlichen und unterscheidbaren, kulturell kodierten Beziehungen zum eigenen Körper, die in populärer Musik aufgerufen und fortgeschrieben würden und dabei sexistische Verhältnisse verstärken, naturalisieren und »im eigenen Körper und als eigener Körper« (179) materialisieren.

Sound und Sexismus zeigt auf vielschichtiger Art und Weise, wie solche geschlechtsspezifischen Normen geformt werden und sich im Klingenden äußern. Lena Jade Müller leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Genderforschung in den Popular Music Studies und demonstriert zudem, wie erkenntnisreich Analysen des Klanggeschehens in populärer Musik sein können –

sofern sie, wie es hier der Fall ist, kontextuell eingebettet sind und mit Blickrichtung auf sehr gut herausgearbeitete theoretische Konzepte durchgeführt werden. Trotz ihrer Entscheidung, oder vielleicht gerade deswegen, auf musiktheoretische Termini und Visualisierungsformen größtenteils zu verzichten, bleiben ihre klanglichen Beschreibungen, deren Subjektivität sie nie verheimlicht, und die darauf aufbauenden Argumentationslinien in der Regel gut nachvollziehbar. Für weiterführende Forschungen wäre es dennoch überlegenswert, zusätzlich (zeitgemäße) musikanalytische Transkriptionsmethoden einzusetzen, um bestimmte musikalische Sachverhalte, gegebenenfalls auch über die Gesangsstimme hinausgehend, noch präziser vermitteln zu können. Die Auswahl der Analysebeispiele ist schlüssig in Bezug auf Müllers Zielsetzungen. Für ein umfassenderes Verständnis von populärer Musik wäre allerdings zu wünschen, dass anstelle von (tlw. schon recht ausführlich untersuchten) »Spezialfällen« wie Kate Bush oder Björk auch andere Musiker*innen, insbesondere aus dem Mainstream-Bereich, noch stärker in den Fokus gerückt würden. Positiv möchte ich hervorheben, dass ich Müllers Schwerpunkt auf das Affektive und Körperliche, den sie auch in ihren Analysen konsequent beibehält, für einen fruchtbaren und notwendigen Zugang halte, der sich in erfrischender Weise von rein symbol- und zeichenorientierten Interpretationen populärer Musik abhebt.

Lena Jade Müller (2018). *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press (199 S., 24€).

SAMANTHA BENNETT (2019): *MODERN RECORDS, MAVERICK METHODS. TECHNOLOGY AND PROCESS IN MUSIC RECORD PRODUCTION 1978-2000*

Rezension von Alan van Keeken

Ich erinnere noch genau das erste Mal, da mir ein Dozent von Samantha Bennett vorschwärmte: Sie sei mit dem »studiotecnischen Äquivalent« eines absoluten Gehörs begabt. Einem Song lausche sie ab, mit welchem Mikrofon der Verstärker abgenommen und durch welche Effektschleife der Gesang gejagt worden sei; aufs Baujahr genau könne sie Effektgeräte sowie Mischkonsolen benennen und die räumliche Anordnung im Studio nachvollziehen. Und ja, auch ihre neuste Monographie beweist, dass Details, die anderen selbst beim analytischen Hören hinter der »Wall of Sound« verborgen bleiben, Samantha Bennetts täglich Brot sind. So gab sie zuletzt zusammen mit Eliot Bates einen Sammelband heraus, dessen Einführungskapitel einen guten Überblick zum Stand der nun nicht mehr ganz so jungen Disziplin der Phonomusikologie bietet und Musik von der Seite ihrer technologischen Produktion her zu verstehen versucht¹. Und so viel sei vorweggenommen – Bennetts Bezeugung, sie habe durch langes iteratives Hören über spezielle Studiomonitore und unter Hinzuziehung aller verfügbaren Sekundärliteratur (meist Künstler*innenbiographien, Dokumentationen und Interviews aus Fachzeitschriften) gearbeitet (136), mindert nicht das Erstaunen über den Detailgrad ihrer sechs Songanalysen, an denen sie ihre »tech-processural methodology« demonstriert². Die Analysen bilden allerdings nur den Höhepunkt des Buches, den Großteil nehmen ein historischer und ein theoretischer Abriss zu Rolle

1 Vgl. Samantha Bennett / Eliot Bates (2018). »The Production of Music and Sound. A Multidisciplinary Critique.« In: *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. Hg. von Samantha Bennett und Eliot Bates. New York: Bloomsbury, S. 1-22.

2 Darunter vor allem Songs von U2, Blur und Madonna aus den 1990er Jahren.

und Selbstverständnis der Produzent*innen und der Entwicklung der Studio-technik an der Schwelle vom Analogen zum Digitalen Zeitalter ab 1978 ein. Das Ziel: Die zwischen der Interpretation außermusikalischer Diskurse und traditioneller musikalischer Parameter mäandernde Analyse populärer Musik durch das Nachvollziehen der Arbeit im Studio zu vertiefen und dies an einer unterforschten Periode der Musikgeschichte zu demonstrieren (16), wie dies viele Musikolog*innen – explizit bezieht sie sich auf Albin Zak³ – auch heute noch häufiger fordern, als einlösen.

Mit »tech-processural« wären auch die beiden zentralen Schwerpunkte genannt, mit denen sich die Autorin der Musikproduktion von 1978 bis 2000 widmet: Die Rolle eingesetzter (Studio-)Technologie und der Aufnahme und Abmischung als Prozess (menschlicher) Akteure für die Etablierung von bestimmten Sounds, künstlerischen Aussagen und der Positionierung von Künstler*innen und den Tonmischer*innen selbst innerhalb des popmusikalischen Feldes (Logik der Musikindustrie, Genrekonjunkturen, Künstler*innenkarrieren). Dabei räumt sie der »recordist agency«, also dem Eigensinn professioneller Produzent*innen großen Raum ein, auch wenn sie der Konzeption derselben als Autor*innen (auteurism) bis auf einige Ausnahmen eine Absage erteilt (104). Es entsteht aber auch so gut wie nie der Eindruck technologischer Determination oder einer exekutiven Rolle der aufgenommenen Künstler*innen, auch wenn die »recordists« selbst diese Sichtweise verstärken und auf ihrer bloß technischen oder beratenden Funktion beharren (170). Eine Ausnahme in Bezug auf die »agency« der Musikobjekte mag hier ihre lebhafteste Darstellung des technologischen »Wettrüstens« im High-End Bereich der 80er sein: So schildert Bennett z.B. die Probleme einiger Studioarbeiter*innen im Umgang mit neuen Technologien (wie den ersten digitalen Bandgeräten), die sie quasi über Nacht zu meistern hatten (28f.) und berichtet von A&R-Manager*innen, die Studios ohne automatisierbares Mischpult von SSL keine Aufträge mehr vergaben, ohne dass sie der technologischen Ikonizität dieser oft störanfälligen ersten Modelle wirklich auf den Grund gegangen wären (39).

Bei beiden Schwerpunkten legt Bennett jedoch Wert darauf, scharfe Gegenüberstellungen wie Analog/Digital, Projektstudio/Heimstudio oder Kommerz/Independent, wie sie im Kontext von Studioteknologie bis heute Legion sind, nicht das Wort zu reden. Mehr noch, sie widmet der häufig vorkommenden technologischen »hybridität« ein ganzes Kapitel (55-75): Musiktechnologie und -prozesse verschiedenster Perioden finden sich bei den zentralen Akteuren kombiniert und verschaltet – seltener aus Nostalgie oder

3 Albin J. Zak (2007). »Editorial.« In: *The Art of Record Production* (2). Online verfügbar unter <http://www.arjournal.com/asarpwp/the-art-of-record-production/>, Zugriff am 5.3.2019.

produktionstechnischem »Neo Luddism«, öfter aus Risikoaversion, Gewohnheit oder um in einem hochkompetitiven Markt einen unverwechselbaren Sound zu behalten (72). Nicht wenigen Hitsingles prägen diese organischen bis abenteuerlichen Verschaltungen ihren »Signature Sound« auf und schaffen es, alten Künstler*innen frischen Wind zu verleihen (143) oder Debüts aus einer Masse von Veröffentlichungen hervorstechen zu lassen. Bennett entwickelt dann auch entlang der Haltung zum Einsatz von bestimmter Technologie in dieser Zeit eine Typologie von Produzent*innen, vom »Music First« bis hin zum »Dare Devil« und »Technophiliac« (114, Abb. Nr.). Als extremes Gegenbeispiel zur »hybridity« und der nur allmählichen Durchsetzung bestimmter Technologien führt Bennett den »Sale of the Century« an, mit dem die Abbey Road Studios 1980 ihr komplettes Interieur als Beatles Memorabilia versteigerte und gegen neue Systeme austauschte (69).

Das Buch schafft dabei beides: Zum einen stellt es die titelgebenden »Maverick Methods« vor, also die Praxis von Querdenker*innen⁴ im Studio, die von den etablierten »industry standards« abweichen bzw. nicht ausschließlich »cutting edge technology« einsetzen oder sich an die geschriebenen und ungeschriebenen Regeln der Mikrofonierung, Abmischung und Studiokonstruktion halten (84). Zum anderen erhellt Bennett auch die »Konventionen« der High-End Musikproduktion ab '78 (erste digitale Effektgeräte, automatisierte Mischpulte, Proto-DAWs wie Synclavier und Fairlight CMI), rekapituliert die Veränderungen durch digitale Aufnahmeformate (DASH, ProDigi), MIDI und DAWs ab den 80ern sowie den Siegeszug des PCs (Atari ST, iMac) bis in die 2000er, den sie an der Produktion von Christina Aguileras »Genie in a Bottle« exemplifiziert (67). Zugleich wirft sie einen historischen Blick auf die durch jene Technologie und das veränderte organisationale Umfeld induzierten Änderungen der Rollen im Studio. Dabei offenbart sich eine komplexe Gemengelage: So wie zunehmend alte Aufgaben wie die des Tape-Ops (Bandoperators) verschwinden, kommen auf die Produzenten*innen durch die Veränderungen weitere Aufgaben wie die Einarbeitung in neue Programmversionen oder das Verwalten von Sampledatenbanken zu.

Kleinere Anekdoten, meistens aus Interviews, dienen nicht nur zur Auflockerung der mancherorts sehr technischen Passagen der Monographie. Sie sind zugleich ein großer Teil des Materials, auf das sich Bennett stützt bzw.

4 Bennett geht in ihrer Einleitung darauf ein, dass bis auf sehr wenige Ausnahmen – davon wohl die bekannteste Sylvia Massy – im kommerziellen Bereich in ihrem Untersuchungszeitraum kaum Frauen im Studio »den Ton angeben«. Dieses Missverhältnis habe sich bis heute kaum verbessert (7).

gezwungen ist, sich zu stützen. Patrick Vonderau z.B. bezweifelt, dass Produktionsforschung⁵ auf der Grundlage des Anekdotischen (meist in Form von Pressequellen, Biographien oder Making-Ofs) zuverlässig das Prozessurale aufdecken kann⁶, das ja auch Bennett primär interessiert. Zwar verwahrt sie sich gegen Mythenbildung und Kanonisierung, wie sie auch im Fall der Nacherzählung von Musikproduktionen – nicht zuletzt durch die Beteiligten – grassierten (vgl. S. 11), doch werden die Aussagen im Analyse- und Geschichtsteil selbst nicht immer hinterfragt.

Und so bleibt es dabei: Während ethnologische Methoden in der Phonomusikologie zum präferierten Vorgehen gehören und sich die *Association for the Study of the Art of Record Production* aus vielen ehemaligen und aktiven Praktiker*innen aus dem Studiobereich rekrutiert, muss die *historische*, retrospektive Forschung zur Musikproduktion eigene Methoden entwickeln, um das »menschliche, allzu menschliche« zu prüfen und zu kontextualisieren. Wie das geht demonstriert Bennett selbst mit ihrer fundierten Kenntnis der Studiowerkzeuge sowie dem, das trotz aller »turns« die Kernkompetenz der Musikforschung bleiben sollte: dem genauen Hinhören.

Samantha Bennett (2019). *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. New York: Bloomsbury. (256 S., Taschenbuch 34,99€, gebundene Ausgabe 129,99€)

5 Seine Aussagen über Filmwissenschaft lassen sich dabei auch auf die Phonomusikologie übertragen.

6 Vgl. Patrick Vonderau (2013). »Theorien zur Produktion: ein Überblick.« In: *AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien* 1, S. 11.

Ausgewählte Neuerscheinungen 2018

Selected Book Releases from 2018

Zusammengestellt von Steffen Peter

Compilation by Steffen Peter

- Abeßer, Michel (2018). *Den Jazz sowjetisch machen. Kulturelle Leitbilder, Musikmarkt und Distinktion zwischen 1953 und 1970*. Köln: Böhlau.
- Alessio, Amy J. / LaMantia, Katie / Vinci, Emily (2018). *Pop Culture-inspired Programs for Tweens, Teens, and Adults*. Chicago, IL: ALA Editions.
- Allard, François / Lecocq, Richard (2018). *Michael Jackson – All the Songs. The Story Behind Every Track*. London, UK: Cassell.
- Arnett, Jeffrey (2018). *Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Boulder, CO: Routledge.
- Baker, Sarah (2017). *Community Custodians of Popular Music's Past. A DIY Approach to Heritage*. Florence, KY: Taylor and Francis.
- Baker, Sarah / Strong, Catherine / Istvandity, Lauren / Cantillon, Zelmarie (ed.) (2018). *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London, UK: Routledge.
- Baym, Nancy K. (2018). *Playing to the Crowd. Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York, NY: New York University Press.
- Bennett, Andy / Guerra, Paula (ed.) (2018). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. London, UK: Routledge.
- Bennett, Samantha (2019). *Peepshow (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Bennett, Samantha / Bates, Eliot (2018). *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Berkers, Pauwke / Schaap, Julian (2018). *Gender Inequality in Metal Music Production*. Bingley, UK: Emerald Publishing.
- Berry, Michael (2018). *Listening to Rap. An Introduction*. New York, NY / London, UK: Routledge.
- Borge, Jason (2018). *Tropical Riffs. Latin America and the Politics of Jazz*. Durham, UK: Duke University Press.
- Bretschneider, Simon (2018). *Tanzmusik in der DDR. Dresdner Musiker zwischen Kulturpolitik und internationalem Musikmarkt, 1945-1961 (= Musik und Klangkultur 31)*. Bielefeld: transcript.
- Brocken, Michael / Daniels, Jeff (2018). *Gordon Stretton, Black British Transoceanic Jazz Pioneer. A New Jazz Chronicle*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Brothers, Thomas David (2018). *Help! The Beatles, Duke Ellington, and the Magic of Collaboration*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Brown, Lee B. / Goldblatt, David / Gracyk, Theodore (2018). *Jazz and the Philosophy of Art*. London, UK: Routledge.

- Bull, Michael (ed.) (2019). *The Routledge Companion to Sound Studies*. London, UK: Routledge.
- Burnett, Rufus (2018). *Decolonizing Revelation. A Spatial Reading of the Blues*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Burns, Lori / Lacasse, Serge (ed.) (2018). *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Cain, Jonathan (2018). *Don't Stop Believin'. The Man, the Band, and the Song that Inspired Generations*. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Calhoun, Scott D. (ed.) (2018). *U2 and the Religious Impulse. Take Me Higher*. New York, NY / London, UK: Bloomsbury Academic.
- Cateforis, Theo (ed.) (2018). *The Rock History Reader*. London, UK: Routledge.
- Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nikolaus (Hg.) (2018). *Analyzing Black Metal – Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: transcript.
- Chapman, Dale (2018). *The Jazz Bubble. Neoclassical Jazz in Neoliberal Culture*. Oakland, CA: University of California Press.
- Chapman, David (2019). *Jazz Italiano. A History of Italian Syncopated Music 1904-1946*. Newcastle-upon-Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Clark, Msia Kibona (2018). *Hip-hop in Africa. Prophets of the City and Dustyfoot Philosophers*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Coggins, Owen (2018). *Mysticism, Ritual, and Religion in Drone Metal*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Cohen, Ronald D. / Bonner, David (2017). *Selling Folk Music. An Illustrated History*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Collin, Matthew (2018). *Rave on. Global Adventures in Electronic Dance Music*. London, UK: Serpent's Tail.
- Connor, Martin E. (2018). *The Musical Artistry of Rap*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Cosgrove, Stuart (2018). *Harlem 69. The Future of Soul*. Edinburgh, UK: Polygon.
- Cosgrove, Stuart (2018). *Memphis 68. The Tragedy of Southern Soul*. Edinburgh, UK: Polygon.
- Cox, Christoph (2018). *Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Crowdus, Miranda (2018). *Hip Hop in Urban Borderlands: Music-Making, Identity, and Intercultural Dynamics on the Margins of the Jewish State*. Berlin, DE: Peter Lang.
- Devereux, Eoin / Dillane, Aileen / Power, Martin J. (ed.) (2018). *Heart and Soul. Critical Essays on Joy Division*. London, UK / New York, NY: Rowman & Littlefield International.
- Dibbs, Martin (2018). *Radio Fun and the BBC Variety Department, 1922-67. Comedy and Popular Music on Air*. Cham, CH: Palgrave Macmillan.
- Dietz, Dan (2018). *The Complete Book of 1930s Broadway Musicals*. Blue Ridge Summit, PA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Dillane, Aileen / Power, Martin J. / Devereux, Eoin / Haynes, Amanda (ed.) (2018). *Songs of Social Protest. International Perspectives*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Dorn, Frank (2016). *Jazz als Prozess – ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive*. Hildesheim / Zürich: Olms.
- Dorr, Kirstie A. (2018). *On Site, In Sound: Performance Geographies in América Latina*. Durham, UK: Duke University Press.
- Dunkel, Mario / Nitzsche, Sina A. (ed.) (2018). *Popular Music and Public Diplomacy. Transnational and Transdisciplinary Perspectives*. Bielefeld, DE: transcript.

- Edwards, Leigh H. (2018). *Dolly Parton, Gender, and Country Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Escott, Colin (2002). *Roadkill on the Three-chord Highway. Art and Trash in American Popular Music*. London, UK: Routledge.
- Fertel, Rien (2018). *Southern Rock Opera (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Fink, Robert / Latour, Melinda / Wallmark, Zachary (ed.) (2018). *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Fremaux, Stephanie (2018). *The Beatles on Screen. From Pop Stars to Musicians*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Furman, Ezra (2018). *Lou Reed's Transformer (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Gibbons, William James (2018). *Unlimited Replays. Video Games and Classical Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Gibbs, Craig M. (ed.) (2018). *Field Recordings of Black Singers and Musicians. An Annotated Discography of Artists from West Africa, the Caribbean and the Eastern and Southern United States, 1901-1943*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Givony, Ronen (2018). *Jawbreaker's 24 Hour Revenge Therapy (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Glasper, Ian (2018). *Contract in Blood. A History of UK Thrash Metal*. London, UK: Cherry Red Books.
- Glen, Patrick (2018). *Youth and Permissive Social Change in British Music Papers, 1967-1983*. Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Gordon, Robert (2018). *Memphis Rent Party. The Blues, Rock, & Soul in Music's Hometown*. New York, NY: Bloomsbury.
- Griffin, Sean (2018). *Free and Easy? A Defining History of the American Film Musical Genre*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Gross, Joe (2018). *Fugazi's in on the Kill Taker (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Grünewald-Schukalla, Lorenz / Ahlers, Michael / Lücke, Martin / Rauch, Matthias (Hg.) (2018). *Big Data und Musik (= Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musik-kulturforschung 1 / 2018)*. Wiesbaden: Springer VS.
- Guthrie, Norie / Carlson, Scott (ed.) (2018). *Music Preservation and Archiving Today*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Häger, Andreas (ed.) (2018). *Religion and Popular Music. Artists, Fans, and Cultures*. London, UK / New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hajduk, John C. (2018). *Music Wars. Money, Politics, and Race in the Construction of Rock and Roll Culture, 1940-1960*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Hall, Jo (2018). *Boys, Bass and Bother. Popular Dance and Identity in UK Drum 'n' Bass Club Culture*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Hall, Patricia A. (ed.) (2018). *The Oxford Handbook of Music Censorship*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hancox, Dan (2018). *Inner City Pressure. The Story of Grime*. London, UK: William Collins.
- Heintze, James R. (2018). *American Musical Life in Context and Practice to 1865 (= Routledge library editions. Art and Culture in the Nineteenth Century 5)*. London, UK: Routledge.
- Hepworth, David (2018). *Nothing is Real. The Beatles Were Underrated and Other Sweeping Statements about Pop*. London, UK: Transworld Digital.
- Hexel, Vasco (2019). *The Film and Media Creators' Guide to Music*. London, UK: Routledge.

- Hobson, Vic (2018). *Creating the Jazz Solo. Louis Armstrong and Barbershop Harmony*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Hodge, Daniel White (2018). *Homeland Insecurity. A Hip Hop Missiology for the Post-Civil Rights Context*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press.
- Holland, Samantha / Spracklen, Karl (ed.) (2018). *Subcultures, Bodies and Spaces. Essays on Alternativity and Maginalization*. Bingley, UK: Emerald Publishing.
- Iglauer, Bruce (2018). *Bitten by the Blues. The Alligator Records Story*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Jackson, Mark A. (ed.) (2018). *The Honky Tonk on the Left. Progressive Thought in Country Music*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Johansson, Sofia / Werner, Ann / Åker, Patrik / Goldenzwaig, Gregory (ed.) (2018). *Streaming Music. Practices, Media, Cultures*. New York, NY: Routledge.
- Johnston, Brian/Mackey-Kallis, Susan (2019). *Myth, Fan Culture, and the Popular Appeal of Liminality in the Music of U2. A Love Story*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Jones, Chris (2018). *Rise up! Broadway and American Society from Angels in America to Hamilton*. London, UK: Methuen Drama.
- Julien, Olivier / Levoux, Christophe (ed.) (2018). *Over and Over. Exploring Repetition in Popular Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Karjalainen, Toni-Matti (ed.) (2018). *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Kjus, Yngvar (2018). *Live and Recorded. Music Experience in the Digital Millennium*. Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Kopp, Bill (2018). *Reinventing Pink Floyd. From Syd Barrett to The Dark Side of the Moon*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Krüger Bridge, Simone (2018). *Trajectories and Themes in World Popular Music. Globalization, Capitalism, Identity*. Sheffield, UK / Bristol, CT: Equinox Publishing Ltd.
- Lashua, Brett / Wagg, Stephen / Spracklen, Karl / Yavuz, M. S. (ed.) (2018). *Sounds and the City. Volume 2*. Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Layne, Priscilla (2018). *White Rebels in Black. German Appropriation of Black Popular Culture*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Lee, Gavin S. K. (ed.) (2018). *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music. Theory and Politics of Ambiguity*. London, UK: Routledge.
- Lefkowitz, Aaron E. (2018). *Jimi Hendrix and the Cultural Politics of Popular Music*. Cham, CH: Palgrave Pivot.
- Le Gendre, Kevin (2018). *Don't Stop the Carnival. Black Music in Britain*. Leeds, UK: Peepal Tree.
- Lehman, Frank (2018). *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York, NY: Oxford University Press.
- Levine, Victoria L. / Robinson, Dylan (ed.) (2019). *Music and Modernity among First Peoples of North America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Lundberg, Dan (2018). *Singing Through the Bars. Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage (= Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 44)*. Stockholm, SE: Svenskt Visarkiv / Statens Musikverk.
- Macpherson, Ben (2018). *Cultural Identity in British Musical Theatre, 1890-1939. Knowing One's Place*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Manemann, Jürgen / Brock, Eike (2018). *Philosophie des HipHop. Performen, was an der Zeit ist*. Bielefeld: transcript.
- Marlow, Eugene (2018). *Jazz in China. From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- Martí, Josep / Revilla Gútiérrez, Sara (ed.) (2018). *Making Music, Making Society*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Mays, Kyle / Waln, Frank (2018). *Hip Hop Beats, Indigenous Rhymes. Modernity and Hip Hop in Indigenous North America*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Mazierska, Ewa (2018). *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History*. London, UK: Routledge.
- Mazierska, Ewa / Gillon, Les / Rigg, Tony (ed.) (2019). *Popular Music in the Post-digital Age. Politics, Economy, Culture and Technology*. London, UK: Bloomsbury Academic.
- McCann, Bryan (2018). *João Gilberto and Stan Getz's Getz / Gilberto (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Mednicov, Melissa L. (2018). *Pop Art and Popular Music. Jukebox Modernism*. New York, NY / London, UK: Routledge.
- Mordden, Ethan (2018). *All that Jazz. The Life and Times of the Musical Chicago*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mullen, John (ed.) (2018). *Popular Song in the First World War. An International Perspective*. London, UK: Routledge.
- Müller, L. J. (2018). *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik: eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press.
- Murasov, Andrej (2015). *Electronic Chants: Groove from Land to Land. HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Nealon, Jeffrey T. (2018). *I'm Not Like Everybody Else. Biopolitics, Neoliberalism, and American Popular Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Nordgård, Daniel (2018). *The Music Business and Digital Impacts. Innovations and Disruptions in the Music Industries*. Cham, CH: Springer.
- Norton, Barley / Matsumoto, Naomi (ed.) (2018). *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*. London, UK: Routledge.
- Oakes, Jason L. / Burton, Justin D. (ed.) (2018). *The Oxford Handbook of Hip Hop Studies*. New York, NY: Oxford University Press.
- Okiji, Fumi (2018). *Jazz as Critique. Adorno and Black Expression Revisited*. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Onsman, Andrys / Burke, Robert (2018). *Experimentation in Improvised Jazz. Chasing Ideas*. London, UK: Routledge.
- Owens, Matthew (2018). *I Got Something to Say. Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. Cham, CH, Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Pabón-Colón, Jessica Nydia (2018). *Graffiti Grrlz. Performing Feminism in the Hip Hop Diaspora*. New York, NY: New York University Press.
- Patterson, Patrick M. (2019). *Music and Words. Producing Popular Songs in Modern Japan, 1887-1952*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Philo, Simon (2018). *Glam Rock. Music in Sound and Vision*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Platt, Len / Becker, Tobias (ed.) (2014). *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890 to 1939*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Renton, Dave (2018). *Never Again. Rock against Racism and the Anti-Nazi League 1976-1982*. London, UK: Routledge.
- Riggs, Thomas (ed.) (2018). *St. James Encyclopedia of Hip Hop Culture*. Farmington Hills, MI: St. James Press.
- Rousu, Matthew C. (2018). *Broadway and Economics. Economic Lessons from Show Tunes*. London, UK: Routledge.

- Rovira, James (ed.) (2018). *Rock and Romanticism. Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Rovira, James (ed.) (2018). *Rock and Romanticism. Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*. Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Rowe, Paula (2018). *Heavy Metal Youth Identities. Researching the Musical Empowerment of Youth Transitions and Psychosocial Wellbeing*. Bingley, UK: Emerald Publishing.
- Rubin, Rachel Lee (2018). *Okie from Muskogee (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Sanjek, David / Halligan, Benjamin / Duffett, Mark / Attah, Tom (ed.) (2018). *Stories We Could Tell. Putting Words to American Popular Music*. London, UK / New York, NY: Routledge.
- Sarath, Ed (2018). *Black Music Matters. Jazz and the Transformation of Music Studies*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Scarparo, Susanna / Stevenson, Mathias Sutherland (2018). *Reggae and Hip Hop in Southern Italy. Politics, Languages, and Multiple Marginalities*. Cham, CH: Palgrave Macmillan.
- Schiller, Melanie (2018). *Soundtracking Germany. Popular Music and National Identity*. London, UK / New York, NY: Rowman & Littlefield International.
- Schuiling, Floris (2018). *The Instant Composers Pool and improvisation beyond jazz*. London, UK: Routledge.
- Schulze, Holger (2018). *The Sonic Persona. An Anthropology of Sound*. London, UK: Bloomsbury Academic.
- Schütte, Uwe (Hg.) (2018). *Mensch, Maschinen, Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*. Düsseldorf: C.W. Leske.
- Schwartz, Jeff (2018). *Free Jazz. A Research and Information Guide*. New York, NY / London, UK: Routledge.
- Scotto, Ciro / Smith, Kenneth M. / Brackett, John (ed.) (2018). *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*. London: Routledge.
- Seifert, Robert (2018). *Popmusik in Zeiten der Digitalisierung*. Bielefeld: transcript.
- Sheinbaum, John J. (2018). *Good Music. What It Is and Who Gets to Decide*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Shingler, Martin (2018). *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Slaton, Shannon. (2018). *Mixing a Musical. Broadway Theatrical Sound Techniques*. London, UK: Routledge.
- Smith, Gareth D. / Dines, Mike / Parkinson, Thomas (ed.) (2018). *Punk Pedagogies. Music, Culture, Learning*. New York, NY: Routledge.
- Smith, Peter (2018). *Sex Pistols. The Pride of Punk*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Sneeringer, Julia (2018). *A Social History of Early Rock 'n' Roll in Germany. Hamburg from Burlesque to the Beatles, 1956-69*. London, UK: Bloomsbury Academic.
- Spilker, Hendrik Storstein (2018). *Digital Music Distribution. The Sociology of Online Music Streams (227)*. London, UK: Routledge.
- Stevens, Cara J. (2018). *BTS. Rise of Bangtan*. New York, NY: Harper.
- St. Michel, Patrick (2018). *Perfume's GAME (= 33 1/3)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Subcultures Network (ed.) (2018). *Ripped, Torn and Cut. Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Sultanova, Razia / Rancier, Megan (ed.) (2018). *Turkic Soundscapes. From Shamanic Voices to Hip-Hop*. New York, NY: Routledge.

- Temperley, David (2018). *The Musical Language of Rock*. New York, NY: Oxford University Press.
- Tibbetts, John C. / Saffle, Michael / Everett, William A. (ed.) (2018). *Performing Music History. Musicians Speak First-Hand about Music History and Performance*. Cham, CH: Springer.
- Tragaki, Dafni (ed.) (2018). *Made in Greece. Studies in Popular Music*. London, UK: Routledge.
- Vernon, Jim (2018). *Hip Hop, Hegel, and the Art of Emancipation. Let's Get Free*. Cham, CH: Springer.
- Vogel, Joseph (2018). *This Thing Called Life. Prince, Race, Sex, Religion, and Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Vogel, Shane (2018). *Stolen Time. Black Fad Performance and the Calypso Craze*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Vuletic, Dean (2018). *Postwar Europe and the Eurovision song contest*. London, UK: Bloomsbury Academic.
- Ward, Brian / Huber, Patrick (2018). *A & R Pioneers. Architects of American Roots Music on Record*. Nashville, TN: Country Music Foundation Press.
- Warner, Timothy (2018). *Pop Music: Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution*. London, UK: Routledge.
- Wasserberger, Igor / Matzner, Antonín / Motyčka, Peter (ed.) (2018). *Jazz in Europe. New Music in the Old Continent*. Oxford, UK et al.: Peter Lang.
- Way, Lyndon C. S. (2018). *Popular Music and Multimodal Critical Discourse Studies. Ideology, Control and Resistance in Turkey since 2002*. London, UK: Bloomsbury Academic.
- Weinel, Jonathan (2018). *Inner Sound. Altered States of Consciousness in Electronic Music and Audio-visual Media*. New York, NY: Oxford University Press.
- Whyton, Tony / Gebhardt, Nicholas / Rustin-Paschal, Nichole (ed.) (2018). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. London, UK: Routledge.
- Wolff, William I. (ed.) (2018). *Bruce Springsteen and Popular Music. Rhetoric, Social Consciousness, and Contemporary Culture*. Abingdon, UK: Routledge.
- Zaddach, Wolf-Georg (2018). *Heavy Metal in der DDR. Szene, Akteure, Praktiken (= texte zur populären musik 10)*. Bielefeld: transcript.