

»BACKWOODS«: RURAL DISTANCE AND AUTHENTICITY IN TWENTIETH-CENTURY AMERICAN INDEPENDENT FOLK AND ROCK DISCOURSE

Adam Harper

My recently completed PhD research (Harper 2014) has been an effort to trace a genealogy of an aesthetic within popular music discourse often known as »lo-fi.« This term, suggesting the opposite of hi-fi or high fidelity, became widely used in the late 1980s and early 1990s to describe a movement within indie (or alternative) popular music that was celebrated for its being recorded outside of the commercial studio system, typically at home on less than optimal or top-of-the-range equipment. By the mid-1990s, lo-fi had become something of a genre of rock music, associated with bands such as Pavement, Sebadoh, Guided By Voices and The Grifters. The recordings of the musicians associated with lo-fi were considered by the discourse around them to have a degree of sonic and technical »imperfection« that indexed and authenticated its less commercial origin and ethos, and which was thus not just tolerated but received positively (see e.g. Diehl 1994).

But the term lo-fi and the positive reception of technical or technological imperfections in recordings both extend beyond the 1990s category of lo-fi, and can be observed as a recurring theme in twentieth-century countercultural popular musics, spanning folk, punk, indie and even electronic music, and it has its origins in long-term traditions of Romanticism and realism. Nor are lo-fi and the broader musics of which it's a part an exclusively sonic concern. Artist narratives become a key aesthetic element, especially in a discourse that placed such a high value on personal and historical authenticity. More unexpectedly, artists whose authenticity was held to inhere in their technical and/or technological imperfection were very frequently also appreciated explicitly on account of their rural or less metropolitan origin and the consequences this was held to have for their crea-

tivity, both generally and in particular details. Thus the sonic characteristics of lo-fi and indeed indie or independent music as a whole aligned with the dimension of geography. This article hopes to highlight some of the intersections, a side-effect of my thesis research, between these two areas.

This makes sense because one of the key components of the lo-fi aesthetic is the expression or reflection of distance, often to exoticising effect. One understanding of how lo-fi works expressed in popular music discourse is that it collapses distance, dispensing with the mediation of a music industry, or that it fosters an intimate connection with the listener through its spontaneity and sonic features that suggest closeness and presence, such as room acoustic or singing so close to a microphone that it results in distortion. Lo-fi suggests an invitation into the musician's home, and as such it is often associated with terms like ›bedroom pop‹ and of course the concept of the ›garage,‹ as in garage rock. The removal of any distancing mediation between musician and listener was described by Simon Frith as a core ideology of rock that establishes an inverse relation between technology and authenticity:

»The continuing core of rock ideology is that raw sounds are more authentic than cooked sounds. This is a paradoxical belief for a technologically sophisticated medium and rests on an old-fashioned model of direct communication – A plays to B and the less technology lies between them the *closer* they are, the more honest their relationship and the fewer the opportunities for manipulation« (Frith 1986: 266f.).

Frith notices the paradox of this relation, and it is why closeness and intimacy are not all that is going on in lo-fi aesthetics. Distance must be *established* in order for its traversal to have any significance, and lo-fi recordings maintain a precarious equilibrium between distance and presence, bringing something far away and remote into close proximity. Certain sonic imperfections associated with low fidelity can even originate from literal distance: as Adam Collis notes, the greater the distance between sender and receiver in an analogue channel of communication the greater its signal to noise ratio, be it longer wires or more atmosphere for radio waves to travel through (Collis 2008: 32). In lo-fi aesthetics, the noise added to a signal is not meaningless, not the ›unwanted sound‹ it is typically defined as, but an important signifier of the distance that both musician and listener have traversed.

Typically it suggests many more metaphorical kinds of distance – historical distance, for example. Older analogue recordings have typically deteriorated over time, or in the first instance were recorded on equipment

with a fidelity inferior to that of today. It even suggests distance from the influence of modernity, taste and civilisation, perhaps a kind of naive distance from norms, and one of the terms of praise regularly applied to lo-fi and similar musics was that it was »primitive.« There is also a kind of distance implied by the consistent interest of many music fans in obscurity, and lo-fi recordings were both obscure in that they were not particularly famous (and thus were absent from the mainstream rejected by popular music countercultures) and because they were obscured by noises such as tape hiss, electrical hum and environmental sound. Aligning with these forms of distance, and frequently conflated with them, was real geographical distance and some of its perceived consequences.

»A Locus of Spiritual Values«: Romanticism and Folk

Traversing the distance inherent in the emerging urban / rural dialectic of the West was a key interest of late eighteenth and early nineteenth-century Romanticism. In the Preface to his *Lyrical Ballads* in 1802, poet William Wordsworth, whose work often depicted rural figures in their native landscape, explained his desire to »imitate, and, as far as is possible, to adopt the very language of men« (Wordsworth 1802: xviii). He noted that »all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings« (Wordsworth 1802: xi) and that rural people embody this, »convey[ing] their feelings and notions in simple and unelaborated expressions« (ibid.: ix). As a result,

»they who have been accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will, no doubt, frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness« (ibid.: v-vi).

Wordsworth contrasted this authentic yet awkward rural expression with that of urban life and creativity, and such relations would go on to inform even the names given to the categories of countercultural and independent popular musics in the twentieth century as well as their aesthetic investment with greater authenticity and truth.

Throughout nineteenth-century Europe, Romanticism and realism combined with nationalism and primitivism in constructing an urgently valuable »Folk.« According to Georgina Boyes,

»the eighteenth-century ›discovery‹ of the existence and contribution of rural labor in contemporary life, [...] developing with and into Romanticism, [...]

produced an intellectual climate in which the countryside and its workers were presented as a locus of spiritual values in a rapidly industrialising, urban age,«

as »simple, untainted, country-dwelling peasants – ›the Folk« whose »spontaneous simplicity« opposed the »sophistication« of urban art music (Boyes 2010: 7). She explains that »the possibilities the Folk offer for the construction of cultural alternatives« supported this understanding, because »their existence as a source of ›otherness,‹ of a better and more natural state, offers a powerfully attractive rationale for their acceptance as fact« (ibid.: 17). The perceived decline from primitive purity in the folk revival's rhetoric was counterpoised to the growth, urbanism and perceived crassness of commercial popular music and the threat it posed to folk music.

As the imperative to collect folk songs spread from Europe to the USA, it was assumed that the primitive or archaic qualities of folk song increased in direct proportion to their geographic remoteness and relative lack of modernity. In the US, this meant the Deep South particularly. Folksong collectors John and Alan Lomax deliberately sought out locations uninfluenced by the popular music on the radio, and discovered singers such as Leadbelly in prisons. As Benjamin Filene notes, Leadbelly's rural origin and authenticity was represented in performance in New York City when, at the Lomax's suggestion, he wore cotton-picking overalls rather than the suit he otherwise preferred (Filene 2000: 47-75).

New generations of folksong enthusiasts continued to draw inspiration from the musics of the South after the Second World War, and especially in the late 1950s and early 1960s. This time, new musicians typically based in New York City or university towns sought to imitate and even recreate now-archaic popular styles of the south such as bluegrass, which they called »old time country.« One of the leading proponents of the old time style were a band who chose a name that reflected the salience of their New York City location in a country context – the New Lost City Ramblers. One band member, John Cohen, expressed the city as thrown into relief against the country when writing about a musician he had discovered and recorded in Eastern Kentucky, Roscoe Halcomb, on 1959's *Mountain Music of Kentucky*.¹

1 The liner notes reproduced photographs of the people of Kentucky, causing the fanzine *Little Sandy Review* to write »Here are the faces of the mountain people – lank, gaunt, fierce, enduring; the very qualities of their music [...] For certainly endurance is the theme of these people and their ›hillbilly' music« (Nelson/Pankake 1960?: 17).

Many of the sources in this study of popular music discourse are relatively ephemeral publications, sometimes called ›fanzines,‹ which are often printed without given dates or page numbers. Where possible, all relevant bibliographic

Cohen brought Halcomb to New York to record what would become the 1962 LP *Roscoe Halcomb and Wade Ward*, and drew attention to the city context of the recording at the beginning of the liner notes:

»This recording was made in New York City when he was here to present his music in person to *the city people*. On one hand, Roscoe has been wrenched out of his own ordinary background and thrown into *the nervousness which seems to particularize the city* – and which brought out this same quality in him. Yet what are the qualities in his music that have made it so meaningful and pertinent to *us in the city?*« (Cohen 1962: 1; emphasis mine).

Cohen's comments on the imperfection of Halcomb's style bear a striking resemblance to those of Wordsworth:

»In Roscoe's singing, there is a sophistication which derives from the unadorned, almost hare quality he brings to each songs. In terms of finesse, it is full of errors in its lack of refinements, but as a human and artistic statement, it has a brutal reality« (ibid.: 2).

He later emphasised the contrast between Halcomb and more recent, »national« and »commercial« styles of popular music:

»At home, Rossie has been increasingly silent in the face of rock and roll and *the commercial music played everywhere around* [... But] it is possible that nationally commercial homogenized and canned music may enter into the consciousness of everyone without destroying the old music – which remains as a more personal affair attached to home and ancestral traditions« (ibid.; emphasis mine).

Cohen thus conflates nationally available music, commercial music and »canned« music in opposition to more personal »the old music« – time and commercial power or compromise with space.

»The Wild Man«: Hasil Adkins

It should be remembered that the commercial or non-commercial status of the musics revived by counterculture, either stylistically or economically, is entirely relative. The old time country music imitated by the New Lost City Ramblers was frequently popular in its time as a commercial product. And the early 1960s rock 'n' roll that Cohen positioned in contrast to the special value of Roscoe Halcomb became a site of similar archaic authenticity for

information has been provided, and where a date is not given, my estimation of the year has been followed by a question mark.

the emerging post-punk or indie discourse just two decades later, and was even focussed on a similar geography – nearby West Virginia – in the figure of Hasil Adkins.

Adkins was one of a number of rural or smaller-town musicians whose recordings made during the 1960s, then comparatively little noticed, were reissued during the 1980s to much music press enthusiasm concerning their eccentricity – with others including The Legendary Stardust Cowboy, the Shaggs and Roky Erickson. The apparent realism of the recording medium itself served to enhance the »strange but true« exotic authenticity of these geographically distant artists, as did classically primitivist assumptions of naivety and a lack of self-consciousness on the musicians' part.

A compilation LP of Adkins's various 1960s singles, *Out To Hunch*, was released in 1986 by Norton, a new label co-founded by Billy Miller and Miriam Linna, a former member of the Cramps. Adkins had already been an influence on this New York City band who mixed punk with early rock 'n' roll and horror themes and who had covered Adkins's song »She Said« in 1981. In doing so the band's lead singer Lux Interior sang with a Styrofoam cup in his mouth throughout in an apparent attempt to mimic Adkins's speech. As one chronicle of the band puts it (offensively), »the track features Lux affecting a convincing toothless redneck vocal by the simple mechanism of stuffing a Styrofoam cup into his mouth« (Porter 2007: 90). An indication of how the Cramps heard Adkins as well as an obscuring of his signal, the styrofoam cup served as both a (speech) impediment and a heightening of ethnic otherness. The Shaggs, too, were geographically othered by their voices – amongst the many imperfections and peculiarities located in their music by popular music discourse, one writer noted »strong New Hampshire accents« (Fisk 1980/1981?: 2).

A newly recorded follow-up to *Out To Hunch* was titled *The Wild Man*, and Adkins was repeatedly labelled as a »wild man« well into the 1990s, a term that allowed the discourse around him to conflate his rural origin, the energy of his music and a distance from social and musical norms (e.g. Lipton 1995). In the pre-colonial era, the hairy »wild man« archetype of art, literature and folklore was the ›Other‹ of civilization (Bartra 1994), a liminal figure originating in the forest and representing the margins of medieval society by straddling the line between civilized human and irrational beast (Yamamoto 2000: 144-196), symbolising, as Timothy Husband writes, »the abstract concept of ›noncivilization‹ rendered as a fearful physical reality« (Husband 1980: 5). After the medieval era, the wild man »elicited envy« because »he indulged his impulses at will and without guilt [...] the wood-

lands were now celebrated for their freedom from the trammels of convention and the corruption of man's society« (ibid.: 30).

As on the 1969 record *An Evening With Wild Man Fisher*, in which Frank Zappa recorded the eponymous schizophrenic Los Angeles street performer, *Out to Hunch* served as an exotic documentary of the wild man in his natural and authentic environment. As the fanzine *Fuzbrains* wrote:

»When you talk of the roots of Rock 'n Roll [sic], you might as well include the dirt that surrounds the roots. Right in this damp, dark area is where Hasil Adkins strums out his primitive sound [...] Recorded on primitive equipment, this record is not recommended for those C.D. listeners« (Anon. 1986?).

Out To Hunch was a collection of recordings with a number of obvious lo-fi characteristics, particularly phonographic distortion and loose timing, and this review associates them and Adkins's cultural and historical distance with dirt, blurring together the cultural and technological primitive, and the very matter of non-civilisation, in projecting a supreme authenticity.

Writers thrilled to Adkins's rural American origin in ways that many would find offensive today. John Leland wrote that one EP »sounds like authentic mountain man music, a raw soundtrack for incest and [...] bestiality. In super lo-fi« (Leland 1986: 41). Also using the dirt trope, Byron Coley, referring to a live gig, called Adkins

»a cave-crawling West Virginian one-man band [...] looking like a guy you just caught with a mouthful of your best goat. Haze tore up the club with a set of primitive hunch-rock that had even the staidest dinks doing belly rubs in the dirt« (Coley 1987: 39).

Yet while in the 1980s the shocking aesthetics of punk and post-punk had given counterculture's interest in the exotic rural primitive a particularly extreme and bizarre cast, a belief in the innocence and authentic benevolence of popular music of rural origin persisted even in leading punk magazines. In *Maximumrocknroll*, the record *Mood Music* by Sins was described as:

»Sleazy garage punk from San Berdoo. This is the kind of band that seems to thrive in America's non-cosmopolitan hinterlands, and it has a kind of basic honesty that is often lacking in musical centers like LA, NYC and San Francisco [...] the lyrics have an untutored quality without sounding stupid. Pick it up« (Bale 1982).

»Love of the Heartland«: Beat Happening

This was certainly a prevailing theme in the reception, during the 1980s, of one of the first American bands to embody what would become famous as the naive indie style – Beat Happening. Based in Olympia in the state of Washington, the band matched their simplistic musical style – they famously did not have a bassist – with playing coded as amateurish, newly archaic rock 'n' roll idioms and childish themes in their lyrics. As one reviewer wrote, sarcastically but accurately reflecting the aesthetic narratives surrounding the band, »you don't need to be able to hit a note to be a singer. That's part of the malignant adult world of pop« (Mico 1988: 20).

But again, the band's aura of authenticity, simplicity and innocence was often implied or given as the result of their social and geographical position within provincial America. Drawing an equivalence between their location and their creativity, the same reviewer asserted that »Beat Happening work on the periphery because they *live* on the periphery, outside the recognised centres for mainstream chart resistance« (ibid.). Another drew on concepts associated with trips to the American countryside: »this little honey will make your drabbest cabin-fever dinner feel like a picnic in Friend-o gulch« (Coley 1989: 81). Calvin Johnson, the band's lead singer, was described as a »dopey bumpkin bopping about the sleepy woods« (Stirling 1988: 9). The fullest manifestation of this reception trope comes in a review which is reminiscent of the nationalist ideologies of folk music from several decades earlier:

»They do [...] possess the heartfelt love of the heartland and all with good hearts at that. You see, it's rather difficult to describe in any way, but Calvin, Heather, and Bret are the virtual epitome of a certain type of American. The tolerant, loving, honest, fair (did I say loving?), and simple folk that composes the model American« (Margasak 1988?b: 19).

In an aesthetic atmosphere such as this, it is unsurprising that a band with drums and an overmodulated guitar clearly in the rock tradition are so often described as a new authentic locus of, specifically, »folk,« sometimes »folk punk« (Ingels 1984: 27). Applied to Beat Happening, the term perhaps carries connotations broader and older than those typical of the musical genre, of »folk art« and »the folk.« As it was in previous decades, a key reason Beat Happening could be described as a folk inflection of punk was their geographical distance.

The label run by Johnson, K, was described as »a mostly cassette label brilliantly documenting contemporary folk music (i.e. not people that sound like Joan Baez, playing today, but a real people music for people by people)« (Margasak 1988?a: 3) and as »downhome records and cassettes by musicians and non-musicians, a different kind of punk« (*Sound Choice* 1985: 11). The colloquial American phrase »down-home« implies not only, in this case, the home but a simple, unpretentious and wholesome lifestyle or philosophy of the sort associated with the rural US. The term combines both the intimacy of the home-recording context and distance, the ethnicity or locality of certain ethics which easily become aesthetics, and suggests a certain romanticisation of, even perhaps nostalgia for the family homestead and older ways of doing things, both in one's own lifetime (as a child) and in a cultural past. Another colloquial double-meaning might be found in a term used to describe where another lo-fi act, Daniel Johnston, came from, »backwoods America« (Bent 1988): a term echoing not only the forests of the bumpkin Johnson and of the wild man, but sounding like »backwards« and thus suggesting primitivism and the inverse aesthetics of punk together.

»So Natural«: Guided By Voices

In the 1990s, one of the bands most often associated with the height of lo-fi as a kind of rock was Guided By Voices. Again, their geographical isolation – this time in Dayton, Ohio – was seen as a major cause of their authenticity. But another unusual aspect of the band that appeared to emphasise their sincerity was their age when they were discovered – they were in their late thirties and thus, to some degree, archaic. One writer compared them to a »tribe that had no previous contact with civilization,« (Meyer 1994) another said »they're so natural! They move awkwardly and exuberantly onstage [...] Catch them now, in the raw, before they're spoiled« (True 1993). The band were also regularly portrayed as working class, in opposition to »alternative glamour«: »They look like guys who might come over and look at your carburettor if you pulled into an Ohio gas station« (Ross 1993). One reviewer encapsulated the sense of innocence projected – patronisingly – onto the band by closing with »bless their goddamn cotton socks« (McConnell 1994).

Beginning to unpick this image of Guided By Voices, Marc Woodworth wrote, again seeing a dialectic of town and country:

»I imagine there were dark-clad Brooklynites [...] who were all too happy to champion a band of oldsters from the hinterlands [...] who made music that

was an acquired taste that these hipsters could imagine they'd acquired [...] I imagine them thinking, *here are these old guys from nowhere, these amateurs, making music without once looking over their shoulders* [...] Who but a hick stuck in the wasteland could care so little for what was happening, what was allowed and disallowed, what was cool and what wasn't?« (Woodworth 2006: 64-66).

Other indie bands associated with lo-fi have been described as originating from »nowhere« or variations thereon. Pavement, from Stockton, California, were said to be from »Nowheresville« (Davis 1992), from »out of nowhere (or somebody's basement in California)« (S 1990?) and »from kind of out of nowhere [...] Pavement burst from some isolated cocoon« (Margasak 1989?). The expression was still in use in 2009, when one blogger sarcastically described a new lo-fi genre called chillwave: »a key element in the chillwave era was that the members of your band/project were required to be unknown/from an obscure place,« and suggested that these bands consist of »Jim Nobody from Nowhereville USA« (Carles 2009).

»Elsewhere«: Geography as Cultural Capital

This geographic dimension of indie rock has been observed by Ryan Hibbett as operating within and beyond the borders of the US. For Hibbett, geography serves as another marker of the cultural capital he sees as central to the category of indie rock, especially in the subgenre known as post-rock.

»To begin with, these bands [Sigur Rós, Dirty Three, Mogwai and Godspeed You! Black Emperor] are geographically marginal – from Iceland, Australia, Scotland, and Canada, respectively – and thereby dislocated from the British-American rock tradition. As with other types of music – for example, country and rap – regional identification contributes in indie rock to the formation of meaning and value. Unlike these others, however, which boast firm roots in centralized locations (Nashville; East/West Coast), indie rock is perpetually in search of an artistic »elsewhere«; from Athens to Seattle, from the unlikely »factory-belt« origins (Belleville, Illinois) of Uncle Tupelo to Glasgow, indie fans are quick to drop one »scene« in pursuit of the next« (Hibbett 2005: 64).

It might be added that the majority of the newspapers, magazines and other bodies that produce indie rock's discourse are based in cities like New York City, London and Berlin. And the international extent of the geographically marginal was also an aesthetic component of independent music in previous decades. During the 1980s, the New-York-based *Option* maga-

zine, for example, became fond of the British pop duo Cleaners from Venus, who saw comparatively little reception in their native UK. Indeed, the independent music discourse of the 1980s had a considerably more internationalist outlook than the indie rock discourse that succeeded it, largely because much of its aesthetic investment lay in the sheer variety of less commercial musics that were available.

But as we have seen, on many occasions it was when a particular image of geographical distance and its sonic consequences could be reflected in the music and its presentation that recordings were particularly acclaimed. The imperfections of lo-fi were matched and paralleled by differences in geography that in turn were held to index distance from commerce and modernity. Thus narratives of geographic distance and isolation – from »the city« particularly – supported judgements of high authenticity and value. Yet it was hardly an equal power relation – the geographic marginality of lo-fi musicians was often held by urban audiences to attest to a primitivism and archaism, inferiorities that were often caricatured in (re)performance – recall Leadbelly's cotton-picking costume or the styrofoam cup meant to replicate Hasil Adkins's accent. Even as it was brought to the ears and cities of its fans, lo-fi was imagined to speak with a localised accent – it was the noise that intervened in its signal and that authenticated both place and its distance.

Bibliography

- Anon. (n.d. ca. 1986?). Review of *Out to Hunch* (Norton LP), by Hasil Adkins. In: *Fuzbrains*, no. 12, Reviews section.
- Bale, Jeff (1982). Review of *Mood Music* (Black Noise EP), by Sins. In: *Maximumrocknroll*, no. 2 (Sep./Oct.), Reviews, US section.
- Bartra, Roger (1994). *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*. Transl. Carl T. Berrisford. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bent, Grahame (1988). Review of *Hi, How Are You* (Homestead LP), by Daniel Johnston. In: *Sounds*, September 17, p. 29.
- Boyes, Georgina (2010). *The Imagined Village. Culture, Ideology and the English Folk Revival*. Leeds: No Masters.
- Carles (2009). »The Evolution of the Chillwave Genre. What's Next 4 ›chill wave‹ artists.« In: *Hipster Runoff* blog, October 27; <http://www.hipsterrunoff.com/node/1887> (accessed October 19, 2013).
- Cohen, John (1962). Liner notes to *The Music of Roscoe Holcomb and Wade Ward* (Folkways LP), by Roscoe Halcomb and Wade Ward.
- Coley, Byron (1987). »Underground.« In: *Spin*, vol. 3, no. 7 (November/December), p. 38-39.
- Coley, Byron (1989). »Underground.« In: *Spin*, vol. 4, no. 10 (Jan.), p. 80-81.

- Collis, Adam (2008). »Sounds of the System: The Emancipation of Noise in the Music of Carsten Nicolai.« In: *Organised Sound*, vol. null, no. 1 (April), p. 31-39.
- Davis, Erik (1992). Review of *Slanted and Enchanted* (Matador LP), by Pavement. In: *Spin*, vol. 7, no. 12 (March), p. 73.
- Diehl, Matt (1994). »Lo-Fi Rockers Opt for Raw Over Slick.« In: *New York Times*, August 28, p. 26.
- Filene, Benjamin (2000). *Romancing the Folk. Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Fisk, S. (n.d., ca. late 1980 or early 1981?). »The Shaggs.« In: *Op*, no. C, p. 2.
- Frith, Simon (1986). »Art Versus Technology. The Strange Case of Popular Music.« In: *Media, Culture and Society*, vol. 8, no. 3 (July), p. 263-279.
- Harper, Adam (2014). »Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse.« PhD Thesis. University of Oxford.
- Hibbett, Ryan (2005). »What is Indie Rock?« In: *Popular Music and Society*, vol. 28, no. 1 (Feb.), p. 55-77.
- Husband, Timothy (1980). *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Ingels, Graham (1984). »Castanets.« In: *Op*, no. Y (Sep./Oct.), p. 27-31.
- Leland, John (1986). »Singles.« In: *Spin*, vol. 2, no. 3 (June), p. 40-41.
- Lipton, Michael (1995). »The Wild Man.« In: *Option*, no. 60 (Jan./Feb.), p. 50-57.
- Margasak, Peter (n.d., ca. 1988?a). »Beat Happening. The Bad Boys and Girl of Rock City.« In: *Buttrag*, no. 4, p. 3.
- Margasak, Peter (n.d., ca. 1988?b). Review of *Beat Happening* (Rough Trade/K LP), *Jamboree* (53rd & 3rd LP), by Beat Happening. In: *Buttrag*, no. 4, p. 19.
- Margasak, Peter (n.d., ca. 1989?). Review of *Slay Tracks: 1933-1969* (Treble Kicker 7" EP), by Pavement. In: *Buttrag*, no. 6, p. 59.
- Meyer, Bill (1994). Review of *Vampire on Titus* (Scat LP) by Guided By Voices. In: *Option*, no. 54 (Jan./ Feb.), p. 109.
- McConnell, Sharon (1994). Review of *Bee Thousand* (Scat CD/LP), by Guided by Voices. In: *Melody Maker*, July 16, p. 36.
- Mico, Ted (1988). Review of Beat Happening and The Vaseline, live at The Fulham Greyhound, London. In: *Melody Maker*, June 25, p. 20.
- Nelson, Paul and John Pankake (n.d., ca. 1960?). Review of *Mountain Music of Kentucky* (Folkways LP), by various artists (collected by John Cohen). In: *Little Sandy Review*, no. 2, p. 17.
- Porter, Dick (2007). *The Cramps. A Short History of Rock 'n' Roll Psychosis*. London: Plexus.
- Ross, Alex (1993). »Pop and Jazz in Review.« In: *New York Times*, November 11, p. 24.
- S, Jodi (n.d., ca. 1990?). Review of *Demolition Plot J-7* (Drag City EP), by Pavement. In: *Jersey Beat*, no. 41, Reviews section.
- Sound Choice* (1985). Catalogs section. In: *Sound Choice*, no. 3 (Fall), p. 11.
- Stirling, Patty (1988). »Rock by Northwest.« In: *Puncture*, no. 16 (Fall), p. 9-10.
- True, Everett (1993). »New Musical Excess.« In: *Melody Maker*, August 7, p. 38.
- Woodworth, Mark (2006). *Bee Thousand*. London: Continuum.
- Wordsworth, William (1802). »Preface.« In: *Lyrical Ballads*. London: T. N. and O. Rees.
- Yamamoto, Dorothy (2000). *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature*. Oxford: University of Oxford Press.

Discography

- Adkins, Hasil (1986). *Out To Hunch*. Norton LP ED-201; Norton CD CED-201, 2002.
- Adkins, Hasil (1987). *The Wild Man*. Norton LP ED-203; Norton CD CED-203, 2004.
- Beat Happening (1984a). *Beat Happening*. K cassette.
- Beat Happening (1984b). *Three Tea Breakfast*. K cassette.
- Beat Happening (1985). *Beat Happening*. K LP; K expanded edition CD KLP 1 CD, 2000.
- Beat Happening (1988). *Jamboree*. 53rd & 3rd LP AGAS 2; K CD KLP 002, 2002.
- Beat Happening (1989). *Black Candy*. K CD/LP KLP 06.
- Beat Happening (1991). *Dreamy*. Sub Pop LP SP 98 / CD SP 98b.
- Beat Happening (1992). *You Turn Me On*. Sub Pop/K CD SP 167b / LP SP 167.
- Cramps, The (1981). *Goo Goo Muck*. I. R. S. 7" single IR 9021.
- Fischer, Wild Man (1969). *An Evening With Wild Man Fischer*. Bizarre LP 2XS 6332.
- Guided By Voices (1989). *Self-Inflicted Aerial Nostalgia*. Halo LP HALO 2.
- Guided By Voices (1993). *Vampire On Titus*. Scat LP SCAT 31; Scat CD SCAT 50 1996.
- Guided By Voices (1994a). *Bee Thousand*. Matador CD OLE 084-2 / LP OLE 084-1, Scat CD SCAT 35 / LP SCAT 35-1.
- Guided By Voices (1994b). *Fast Japanese Spin Cycle*. Engine 7" EP/CD EP VROOM-07.
- Guided By Voices (1994c). *Vampire on Titus / Propeller*. Matador CD/LP OLE 083-2.
- Guided By Voices (1995). *Alien Lanes*. Matador CD OLE 123-2 / LP OLE 123-1.
- Guided By Voices (1996). *Under The Bushes Under The Stars*. Matador CD OLE 162-2 / LP OLE 161-1.
- Halcomb, Roscoe and Wade Ward (1962). *The Music Of Roscoe Holcomb And Wade Ward*. Folkways LP FA 2363.
- New Lost City Ramblers, The (1958). *New Lost City Ramblers*. Folkways LP FA 2396.
- Pavement (1989). *Slay Tracks 1933-1969*. Treble Kicker 7" EP TK 001.
- Pavement (1990). *Demolition Plot J-7*. Drag City 7" EP DC 2.
- Pavement (1991). *Perfect Sound Forever*. Drag City 10" EP DC 004.
- Pavement (1992a). *Watery Domestic*. Matador 12" OLE 044-1 / CD EP OLE 044-2.
- Pavement (1992b). *Slanted And Enchanted*. Matador LP OLE 038-1; Domino CD REWIGCD60S, 2009.
- Pavement (1993). *Westing By Musket And Sextant*. Big Cat LP ABB 40 / CD ABB 40 CD.
- Pavement (1994). *Crooked Rain, Crooked Rain*. Matador CD OLE 079-2.
- Shaggs, The (1969, 1980). *Philosophy Of The World*. Third World Records LP 1969 TCLP 3001; Red Rooster 103 / Rounder 3032, 1980; RCA Victor / BMG Classics CD 09026 63371-2, 1999.
- Various Artists (1960). *Mountain Music Of Kentucky*. Folkways LP FA 2317; Smithsonian Folkways CD SF CD 40077, 1996.

Abstract

The value placed on rural musicians is a consistent characteristic of independent popular music culture, particularly with respect to »lo-fi« aesthetics. Antipathetic to what they saw as excessively industrialised and commercialised popular music, urban folk and rock fans have recurrently sought satisfaction in musics of peripheral areas that were considered archaic or »primitive,« conflating musical and geographical distance. Beginning by tracing the roots of this process in Romanticism and folk revivals, I examine the cases and receptions of artists such as Roscoe Halcomb, Hasil Adkins, Beat Happening and Guided By Voices.

JITTERBUGS WITH ATTITUDES. AN ESSAY ON THE PROBLEMATIC RELATIONSHIP OF POPULAR MUSIC AND POLITICS

Dietrich Helms

Most scholars working on the relationship of music and politics explore their subject from one of two perspectives: Some investigate what they consider to be the message of a piece of music. They presume that an author encodes his or her ideas into the form and content of a song and that these ideas can be decoded with the help of hermeneutics. Others look at what the audience does with a song and study the ways songs are used by certain groups of a society to act politically. German musicologist Helmut Rösing (2004: 160-165) has termed these two perspectives political and politicised music. Musicology has a long tradition of discussing the question, which side is decisive for the political effect of a piece of music – the author, who encodes a meaning, or the recipient, who decodes it? Some say that there has to be something in the music, others say that the political effect is all dependent on the context and the audience (see *ibid.* for a short survey of this discussion). My approach in this essay is not concerned so much with the encoding or the decoding side of the communication circle, but with the problems that lay in between. Rather than dealing with the meaning of a certain song or the social behaviour of certain recipients and the ways they use music for their political aims I will discuss the mechanics of communication that determine the relationship between musicians and their audiences.

At first sight popular music and politics seem to make an ideal match. Both crave for attention; both want to reach as many people as possible; both try to win adherents. These basic similarities of pop and politics may have led and may still lead some musicians and their audiences to believe that the world may be changed with a rock song. Indeed, pop and rock may

do a lot to support politicians or political organisations, but music is definitely not an ideal medium to convey political ideas. In my essay I will present some thoughts about why popular music is problematic as a tool for political propaganda.

1. Music as a temporal, non-committal communication system

I remember very well the moment in my biography when I lost my believe in the power of music. It must have been a painful experience as I can still remember it as if it had happened yesterday. It was some time around 1981 or 1982. I was a moderately active member of the German peace movement. We listened to songs of German Liedermacher and international singer/songwriters and wrote political lyrics for our school band. One day the Dutch band Bots gave a concert in the club I considered my home at weekends. By then Bots had had a huge success in Germany with their drinking song for happy protesters »Sieben Tage lang« – the title may be translated as »For seven days«, meaning the time they wished to drink before they would start working for a better society. The lyrics of their songs had been translated into German by many stars of the German leftist cultural scene: Wolf Biermann, Dieter Hildebrandt, Hanns Dieter Hüsch, Hannes Wader, Günter Wallraff und others. The concert was a success and a great party. When I looked around between songs I noticed a large group of schoolmates, who I knew to be members of the German conservative party's youth organisation. They were all singing and dancing just like me. The climax of the concert, I suppose, was the encore: Bots played a rock version of »Die Internationale«, the anthem of the Socialist International. The whole audience was chanting, »Völker hört die Signale, auf zum letzten Gefecht«, – among them the members of the conservative youth organisation. After all the frustrating experiences of my political work in the streets of my hometown you may imagine my enthusiasm seeing the conservatives joining in with the peace movement. A few days later, however, during a discussion at school, my schoolmates turned out to be as conservative as ever. In the following months Germany as a whole moved to the right, with Helmut Kohl becoming Chancellor and the Pershings and Cruise missiles being deployed in defiance of all our protests. Ever since then I have been sceptical when scholars or journalists praised the manipulative and political powers of music. What I have learned from this is that things you say (or better: sing) in music may be less obligatory than things you say in a spoken conversation.

We have, I suggest, to draw a very clear line between everyday communication and communication in music. According to sociologists Peter L. Berger and Thomas Luckmann (1991: 35) everyday communication constitutes our highest level of reality, of reality »par excellence«. It is our standard of communication and it is in a way anchored in reality with the help of intersubjectively shared experiences and references to objects that we consider to be truly existent. This state is what we consider to be our normal state, the state we return to after temporal sojourns into other worlds of consciousness and communication like waking up from a dream, from the fascination of an absorbing book or from a game (ibid.: 39f.). For the moment, let me call this phenomenon reality of everyday life. When we change roles, e.g. to become part of a religious congregation or to join a game of soccer, we change into different temporal realities with different rules of communication that Berger and Luckmann describe as enclaves within our reality.

Music as a communication system between musicians and listeners, I suggest, is one of these parallel realities. It is a temporal communication system that has its effects only because we know – consciously or subconsciously – that it is limited in time. As soon as music is playing and you have decided to become a part of it – as a listener, a dancer or a musician – the rules of communication change. You may even do things you wouldn't or shouldn't dare in your master-reality: As a dancer you may come close to a stranger without being accused of molestation. And you may coordinate your movements with her or him in a rather ridiculous or immoral way if seen from the perspective of everyday communication. As a listener in a concert of classical music you may sit and daydream intensively – without being accused of laziness. As part of a religious congregation music can make you feel closer to heaven. Music opens up parallel worlds but these worlds end when the music is over. Everybody has experienced the magic of a concert, when the lights are turned down and the musicians play the first notes; and everybody knows the sobering effect at its end, when the applause is over, the doors open and everybody queues to get out. A dancer knows that the licence to touch a partner and to be close to him or her ends with the very last beat of the song and that extending the touch a few seconds beyond may give the gesture a very different meaning.

Musical communication is comparable to a game or a kind of fiction, it may feel real – and it is real, while the music is playing, but it is a reality that is detached from reality of everyday life by a clearly perceptible beginning and the certain knowledge that it will have an end. Everything that is said or done when someone is »inside the music«, as I call it, has to be ac-

cepted with the proviso that it might have no consequences for the master reality. Would you believe someone who looks at you and sings »Love me tender, love me sweet«? Or would you rather believe someone who confesses his or her love in spoken words, without the accompaniment of any music? The proviso of fiction makes musical communication an ideal playground to try a behaviour that won't be possible in your reality of everyday life. You may play the lover, or the gangster, or the socialist – just for the fun of doing it. And when the music is over, you may become the shy, law-abiding conservative again that you've always been in everyday life (Helms 2012: 391-394).

In his article »On Popular Music« Theodor W. Adorno compares listeners of popular music to the marching masses of the totalitarian systems of his times. »Their response to music«, he writes, »immediately expresses their desire to obey« (Adorno 1941: 40). For him, listeners of popular music are »jitterbugs«, consciously giving up their free will and turning into an unconscious insect to jitter along with millions of others to the manipulating beats of the latest hits. If Adorno were right, popular music would indeed be a great danger for societies whose political systems depend on the idea of their citizens' free will. And at the same time it would be a great tool for totalitarian systems to keep their people in line with the prevailing ideology. However, since 1941 history has shown that popular music is no danger to the political and social dedication of listeners, it neither prevented people from protesting in the late 1960s nor did it induce protests at the climax of the cold war in the mid-1980s. Adorno himself wrote that

»there is an element of fictitiousness in all enthusiasm about popular music. [...] The jitterbug is the actor of his own enthusiasm [...]. He can switch off his enthusiasm as easily and suddenly as he turns it on. He is only under a spell of his own making« (Adorno 1941: 47).

Indeed, music produces temporal worlds of communication that depend on the decision of listeners to join in. But this is exactly the reason why there's no relation of cause and effect between dancing to the beat of a song and acting in line with political propaganda. It's fun to allow yourself to be manipulated by music but you have the right to deny everything you did and said at the end of the song or the concert; or at least you should have the right to deny everything – we will have to come back to music in more obligatory contexts later on.

2. The fluidity of meaning in popular music

The non-committal character of musical communication is a major problem for musicians who wish to act politically with their songs. They may play their songs a thousand times for enthusiastic audiences and still not change their behaviour. But this is not the only problem musicians face when they try to convey their ideas in order to influence decision-making processes in their societies. If it is the aim of politics not only to condition the members of a society like Pavlov's dogs, but to convince them why it is important to act in a certain way, a political message has to make sure that it transports a meaning that is as unambiguous as possible. Music, however, and popular music in particular, is definitely the least suitable medium to convey a meaning unambiguously and to convince an audience of facts. The communication system of popular music leaves only few chances for musicians to influence the way their songs are interpreted by their audiences (see Helms 2004 for a longer elaboration of this argument). From the late 1960s onwards there have been a number of studies which show that audiences of popular music obviously have very individual ideas of what a song means (see e.g. Denisoff/Levine 1972 and Robinson/Hirsch 1972). These ideas may even include the opposite of what the musicians had intended.

When on September 11th 2001 planes crashed into the twin towers of the World Trade Centre, into the Pentagon, and on a field somewhere close to Pittsburgh many people in the world considered themselves at a turning point in history. The very strong emotions of fear, helplessness, confusion, and anger also changed the ways they listened to music. On October 2nd 2001 a memorial concert for John Lennon was staged at the Radio City Music Hall in New York City. Jon Pareles, music critic of the *New York Times*, reported of the astonishing effect the events of 9/11 had on the perception of the songs that were played this evening:

»Many of Lennon's songs are filled with a sense of private loss that has now taken on a public resonance... The hallucinatory itinerary of ›Lucy in the Sky With Diamonds,‹ sung by Marc Anthony, became a New York travelogue, with all its whimsicality vanished« (Pareles 2001).

At the same time the same song appeared on the infamous »List of Songs with Questionable Lyrics« that is attributed to the management of the then largest radio network company in the world, Clear Channel Communications. The list contained more than 150 songs that were supposed not to be broadcast in the days after the attacks (Phleps 2004: 60-62). Re-reading the

lyrics of »Lucy In The Sky With Diamonds« from the distance of quite a few years it is hard to imagine why in the days after 9/11 people at a conservative broadcasting company considered the song to be so dangerous or so offensive that they advised their DJs not to play it. It's true, the song contains a few key words that might be associated with the atmosphere of 9/11: a river, »marmalade skies«, »towering over your head«, a girl that is gone..., but all these associations are rather weak, and: wasn't the song supposed to be the description of an acid trip – although Lennon never confirmed this interpretation and stated that he had been inspired by a painting of his son Julian and his memories of *Alice in Wonderland* (Kasser 2013)?

Another well-known example for the fluidity of meaning in popular songs is the idea of Ronald Reagan's campaign staff to recruit Bruce Springsteen, whose record »Born In The USA« had come out a few months before in June 1984. The hymnal chorus of the title song had induced them to take it for a patriotic hymn (see Cullen 2005: 6-25 for an analysis of this [mis-] understanding). The history of interpretations of »Born In The USA« has another chapter: On July 19th 1988 – a year before the GDR collapsed – Springsteen gave a concert in East Berlin on invitation by the FDJ, the youth organisation of the ruling socialist party. GDR media announced him as the working man's voice. Obviously GDR censors had read Springsteen's lyrics carefully and perhaps they had found that songs like »Born In The USA« criticise the effects of a capitalist society. However, when Springsteen played the song on that evening and an estimated 250.000 people in the audience – all of them born behind the Berlin wall – enthusiastically sang along, the song gained a meaning that, obviously, no official had foreseen. It became a powerful call for freedom.

Impressed by Springsteen's concert the amateur band Sandow, based in Cottbus in the GDR, wrote the song »Born In The GDR«. The last verse of the song has the lines:

»Wir können bis an unsere Grenzen geh'n
Hast du schon mal darüber hinweg geseh'n
Ich habe 160.000 Menschen geseh'n
Die sangen so schön, die sangen so schön
Born in the GDR«¹

Springsteen's song that had turned into a hymn for the freedom of travel was still sold and broadcast after his concert in the GDR. Sandow's song,

1 We can push our limits (with a second meaning of: we may go up to our national border) / Have you ever looked across them/it? / I have seen 160.000 people / Singing so nicely, singing so nicely / Born in the GDR [translation by the author].

however, was censored. It is one of life's ironies – or perhaps rather one of the audience's ironies – that »Born In The GDR« had a similar fate as Springsteen's »Born In The USA«: some perceived it as a patriotic hymn celebrating the GDR (Kraus 2012).

I have quoted only a few examples for changes of a song's meaning that were publicly observable; many more cases might be listed. I am convinced that everyone who cares for music may tell several stories of highly emotional incidents, which radically changed the meaning of a song for her or him. Meaning in popular music is fluid. It may always change when the context of a song changes. Reasons for this neither lie in the musicians' incompetence or unwillingness to write an unambiguous, comprehensible musical message nor in the audiences' inaptitude to understand a ›message‹ ›right‹. They lie in the structure of communication between musicians and their audiences.

The concept that a communication act should transfer a meaning is based on an idea of communication as language. And indeed language is the one medium developed by mankind to make communication as versatile, unambiguous, and precise as possible. Language has developed semantics because of its dialogic structure: language works on the principles of question and answer, thesis and anti-thesis, order and action, statement and reaction. Speakers take opposing roles: someone (let's call her Ego) says something and the other one (we may name him Alter) answers. Alter's answer shows Ego whether he has understood her message right. If Ego notices that Alter's behaviour in answering to her communication deviates from what she has expected, she may interrupt the conversation and explain in more detail what she had actually meant to say. The same is true for Alter, who constantly checks Ego's behaviour to make sure that his communication is understood correctly. The reciprocal dialogic structure of language in a face-to-face situation allows us to control understanding down to the minutest morpheme and has helped to develop a system of symbols which refer to things even without requiring their presence or to ideas and actions even without acting them out. Language refers and therefore produces meaning.

Musical communication works differently: ego plays a song for Alter. Again we have a face-to-face situation but the only correct answer for Alter now is to demonstrate his attention: in standing still, facing Ego and keeping quiet until the end of the piece, in singing along or in moving to the rhythm. The musician Ego has no chance to observe whether the listener Alter understands a single phrase of the song she plays right or wrong (and what does right or wrong mean in communication between a musician and

her audience anyway?). All Ego can see is whether Alter pays attention or whether he is absent-minded. Should Ego feel that Alter concentrates on what she does and should Alter feel addressed or touched by Ego's playing, both of them may have a strong feeling of unity and togetherness which may be enhanced if both dance to the same rhythm and sing along to the same melody. Ego and Alter – and all the Alters in the audience and all the Egos on stage – do the same at the same time. It's true that musicians play different parts, but these parts are usually not meant to give answers to the others. They are made to merge to become a single whole. The same is true with musicians and their audiences. They play different roles, but these roles are not antagonistic. The aim of a successful concert is to produce the feeling that everyone in the audience and on stage have become one. Music as a communication system remains intact as long as this feeling of togetherness, of unity, persists. The system breaks apart as soon as someone openly shows that he or she is no longer part of the system (playing wrong notes as a musician or starting to talk with a neighbour as a member of the audience).

Usually, communication is necessary when two or more people know or realise different things, have different views, different aims, and have to inform each other to coordinate. If two communicate the same thing at the same time, however, no communication is necessary and usually this would be the moment when communication ends. Music, I suppose, is the only communication system that has the capacity to run on even if everyone wants the same and does the same.² In line with Niklas Luhmann's systems theory music may be described as a medium that helps to solve the problem of consensual (»gleichsinnig«) communication (Helms 2012: 392). If communication in language works according to a dialogic principle, communication in music may be described as homologic.³

The only system of signs that is imperative for the functioning of communication between musicians and their listeners is signs that confirm togetherness. Musicians among themselves, musicians and listeners, and listeners (or dancers) among themselves constantly send out and observe signs of togetherness. A piece of music may end abruptly if the musicians in the band notice that they don't play together any longer; a concert may end un-

2 In a way small talk functions similar to music: It is communication for the sake of sociability (Jacobson 1960: 357). However, small talk does not produce such a strong feeling of togetherness as music does.

3 My use of the term »homologic« should not be confused with the idea of a »homology« between the structure of a piece of music and the society it was produced in as discussed in ethnomusicology, see e.g. Middleton 1990: 9-10 and 146-154.

timely if nobody pays attention to the musicians or everybody runs out of the hall banging doors; a DJ may give up if nobody dances to her or his music, a concertgoer might stop cheering and applauding if she or he notices that nobody else in the audience does. No concert, however, is endangered if the audience misunderstands the message of a song. How should a musician notice anyway? Bob Marley would have been highly irritated, I presume, if his audience had walked out of the arena and started a revolution right after the first chorus of »Get Up, Stand Up«. They would have demonstrated that they are no longer a unity with the musician and from the perspective of the musicians would have signalled their disagreement. When the concert is over, however, and everybody is back in his or her everyday contexts, the musician no longer has any chance to observe a listener's actions nor to correct him, if he or she has understood the song different from the musician's intention. If members of the audience started a revolution a week later, how would the musician know that his song was the cause? Considering these circumstances it is highly unlikely that a communication system will develop an intersubjectively valid, unambiguous code to transfer meaning comparable to language.⁴

I am not suggesting that music doesn't mean anything. All I wish to make clear is that the transfer of »meaning« in music is highly problematic, as musicians and listeners have hardly any chance to control and to coordinate the way they understand a certain symbol. This, however, is not a problem for the communication system as the feeling of unity during a successful concert can be so strong that both sides, musicians and listeners, are convinced that the others think and feel exactly the same – without having nor needing any proof.⁵ And this is what makes music so wonderful: we can dive deeply into a dream world of our own imagination, be completely with ourselves and still have the feeling of being closely together with someone else: with the musician who asks to love him tender and/or with everybody else in the audience. This is why music has such a strong group building effect. But it produces togetherness for togetherness' sake and: the effect lasts only for the duration of the music.

4 Of course a listener may talk to the musician after a concert or write letters and ask her what she had tried to express. But in the age of musical mass communication these face-to-face situations are so rare compared to the many one-to-a-million mass mediated communication situations that they definitely won't be enough to induce the evolution of an unambiguous semantics of music. Already in the Baroque era with printed sheet music as the sole mass medium the idea to establish at least a rudimentary semantics by introducing a rhetoric of music failed.

5 This is what makes music a medium comparable to love – with one difference: music has a time limit (Helms 2012: 392-394).

A further reason for the fluidity of meaning in popular music is the fact that signs in music function rather connotatively than denotatively (cf. Tagg 2013: 164-166). Music has developed only very few signs with an intersubjectively acknowledged meaning, and even these are dependent on the context to be understood correctly. If a piece of music (and especially of popular music) gains a symbolic value it is usually the song as a whole that refers and not single parts of it that produce a meaning like the words in a poem. The song is perceived in a certain local and social context, in a certain state of mind, and if it makes an impression it is for some time associated with this context and the mood the listener was in. If a song is not regularly and exclusively used in the same context (like e.g. a national anthem) but in different contexts a single, unambiguous meaning (the things it refers to or is associated with) is unlikely to consolidate. Any new experience may change it as we have seen in our example of »Lucy In The Sky With Diamonds«.

Another fact that has prevented music from developing semantics: musical communication is not answered by music like language is answered by language.⁶ When responding to musical information as a listener you have to choose another medium, either language or gestures (like e.g. applause). Every switch from one medium to another, every translation, however, increases ambiguity. We find it hard to talk about our experiences of listening to music as we feel that the essence gets lost in translation (cf. Berger/Luckmann 1991: 40). And even more: pondering about what a song might mean distracts us from listening. We leave the communication circle between listener and musician that is dependent on attention, switch over to meta-communication in language (i.e. communicating about communication) and return to our »master reality« giving up being »in the music«. We can talk about the meaning of a song only from the position of an external observer who is not (or no longer) part of the communication between musician and listener. A song may make perfect sense when we listen to it, when we are »inside the music«. As soon as we are outside and we start to think or to talk about it with the help of language, however, the problems begin.

6 The only situations I can think of when music is answered by music are antiphonal or responsorial passages – in popular music we speak of call-and-response passages. However, when e.g. in jazz two soloists »answer« each other, they do not coordinate an action outside the music, like we do in language. You can not say, »Get up and close the window, please« with a trumpet solo. Again all the two soloists of my example can coordinate is the feeling of being together but not a knowledge of what the other one means.

Authorities may have an effect on the consolidation of meaning. In analysing TV-news formats Stuart Hall constructs »dominant-hegemonic positions« on the encoding side of communication that help to enforce dominant codes that ensure a certain message to be encoded the way the decoding side had intended to (Hall 1980: 116). In music, and particular in popular music, authorities only have a rather weak influence. We have already discussed the weak position of the encoding side (i.e. the musicians) in the communication circle; but even on the decoding side there are few authorities who might help to define the meaning of a piece of music – at least in today's Western democratic societies. Who cares about musicology and music theory when dancing to a pop song? Maybe some listeners acknowledge the authority of their favourite music journalists to tell them what they should listen to, but who would grant a journalist the authority to tell him what a song is supposed to mean to him? And although I know that Eric Clapton wrote »Tears In Heaven« after the death of his son, for me this »publicly acknowledged« reference plays a role only when I talk about the song in my role as a musicologist; as a private, individual listener the song means something completely different to me. It is my belief that popular music's importance for the individual lies not so much in its unambiguous, generally acknowledged and therefore perhaps »objective« meaning but in its function as an individual symbol for individual experiences marking off points in the biography of an individual or a small group of individuals. Popular music as we know it can do without objective meaning but not without individual appropriation.

To sum up: the communication system between musicians and listeners is dependent only on one type of signs as answer to the communication act by a musician: signs that signal mutual attention and togetherness; all other types are possible, but secondary. In consequence, a musician's foremost task in the communication circle is not to convey meaning but to keep up audiences' attention. Roman Jakobson calls this function of communication »phatic« (Jakobson 1960: 357; Helms 2015: 83-89). Unlike a communication act using language, in music the communication circle will not be disturbed if the audience understands the meaning of a song contrary to the way the musicians want it to – as long as they signal that they are still inside the music.

3. Appropriation and commitment

In his book *Performing Rites* Simon Frith writes about popular music: »The question is not what does it mean but what can I do with it« (Frith 1998: 13). If you wish to use a song as a means to create a feeling of togetherness it is not important that you understand it »right«, i.e. the way the musicians want you to understand it. It is important that the members of your group understand and use it the same way as you do: as a symbol for your group. This is why Ronald Reagan's team was right to consider »Born In The USA« as a hymn for their campaign. They acted on the assumption that everyone they wanted to reach understood the song as patriotic. A hit is a song that many people can do something with – whatever that may be. It doesn't imply that everybody who has bought the song buys into what the musicians consider to be its meaning.

It is my conviction that the ambiguousness of popular music, the fact that a song may have as many uses as it has listeners, is one of the central reasons why the evolution of our culture has brought forth this form of communication. Because popular music is ambiguous it allows and invites processes of appropriation. The fact that neither musicians nor any institutions have much authority to tell a listener what to make with a song supports its usability for various processes of identity and group building.

However, in order to become a tool for identity or group building a song needs more than passive perception: it needs an active process of appropriation. A listener has to make a song his own. If he wants to use it as a means of individuation, he has to inform others: »This is my song and this is what I do with it«. Popular music has to be played loudly and in presence of others. Individuation and group building only work if others know that you consider a certain song your own. The only quality needed for a song to become such a symbol is its power to differentiate. This power may be found in the song, in its provoking lyrics, sound, or performance, or in the simple fact that it is already associated with a certain social group.

It is consensual among scholars writing about the manipulative effects of music that music is used for propaganda and manipulation of behaviour because of its group building function (cf. e.g. Brown 2006: 4-5). However, the relationship between music bringing people together and propaganda bringing people together behind a certain political idea is no simple cause and effect relation. As we have seen, groups that are built by music are of a different kind than political factions or political parties. They are temporal, non-committal, of another sphere of reality, and need no reasons except for

the pleasure of being together. Groups formed by music can bring together highly individual people without questioning their individuality – for the duration of a song. This is definitely not what propaganda – that wants true and permanent commitment to a certain cause in everyday reality – aims at.

I am not denying that music may be used effectively for propaganda but it is not music as such that convinces people. Examples for an effective use of music in propaganda are usually taken from authoritarian social contexts with a highly exclusive power of defining wielded by few and structures that reduce the plurality of opinion. Strong hierarchical social systems like totalitarian forms of government but also smaller social groups with a strong leader authority and censorship may reduce the meaning of a song so much that it becomes an unambiguous symbol with a clearly defined reference.

It is, however, not the song but the context that convinces a listener of a certain attitude. Listening to fascist rock songs doesn't make a listener a fascist but listening to music on a fascist rally may. It is the fact that a listener joins the music publicly to demonstrate a difference; it is the fact that people with a different attitude can see and hear him singing a song or listening to a piece of music, which they consider to be a symbol for this attitude, that in certain circumstances commits him to this attitude. It is the quality of the context in which a song is played that makes it politically committing and unambiguous. The socialist »Internationale« sung in the dimly lit auditorium of a rock concert in a democratic state definitely is much less committing than the same song sung during an illegal party rally on a market place in a state with a right wing dictatorship.

At the very end of »On Popular Music« Adorno explains that the unconscious state of consuming popular music needs a conscious decision to start. The act of giving up one's free will to become a jitterbug, he explains, is an act of free will (Adorno 1941: 46-48). I do not agree with Adorno's appraisal of the perception of popular music, but I agree that the moment that makes a song political is not the time you listen, sing or dance to it, but the second you decide consciously to join in and to become part of the music. The decision to join the wonderful temporal parallel reality of music is made in full consciousness of what I have called reality of everyday life. With your decision to join in, you know that in a particular social context you commit yourself to a certain attitude. The political significance of a popular song therefore is produced before the communication between musicians and listeners begins, before the listener becomes part of the music. This is the reason why music reaches only those who want to be reached, convinces only those who are already convinced. You have to decide before you be-

come part of the audience that you agree with the song, the musicians and the situation.

4. Consequences

What can a musician do that wants to act politically with his songs? A good idea might be to write a song that makes a difference to give it a quality necessary for group building and individuation. However, if the song is supposed to attract as many people as possible to further the proliferation of a political idea it should not be too different and too radical. Therefore, it might be advisable to concentrate on the construction of performance contexts that demand a great deal of publicly visible commitment to the political idea from those who wish to listen to the song. If you want to support or start a political movement you cannot do this with playing songs alone. Thus, you should make your concerts political rallies with long speeches explaining your position and less music. However, if you don't want to give up being a musician you might also try to strengthen your own authority and some authorities on the decoding side as well. Reward those members of your audience of whom you think that they interpret your songs right with distinction. Fight those actively who interpret you wrong. Try to monopolise the media and establish censorship. You might then reach a stage in that your music is unambiguously political – but will it still be popular music? It definitely won't have the power of individuation any longer and the audience will have lost its freedom to do with it what it wants to.

Those who wish to fight music with a certain political attitude I would advise to be tolerant and to make those performance contexts unattractive that require political commitment. If tolerated, songs with political lyrics will soon lose their power to make a difference (at least in relationship to your regime) and therefore can't be used as a symbol for opposition any longer. In the long term, tolerance is more effective than censorship. In today's democracies you have to go to extremes to provoke a reaction: the band Rammstein e.g. is a good example for how apolitical it has become to use symbols, sounds, and catchwords from extreme political positions.

The saturation of provocation, I suppose, has also had an effect on music with political attitudes. In April 2002, some months after 9/11 and on the eve of the wars in Afghanistan and Iraq journalist Jeff Chang asked in an article: »Is protest music dead?« (Chang 2002). No, it isn't! In the time after the attacks there were several thousand songs commenting on terrorism and war as my colleague Thomas Phleps has shown impressively (Phleps 2004b).

At the same time, and looking at the decoding side of the communication circle, I have to state: yes, protest music is dead – at least in large parts of what is called the Western world and its mainstream musical culture – if not even a music journalist takes notice of how many songs were inspired by 9/11 to protest against war and violence. There were incidents of censorship in the aftermath of the attacks but the huge gap between the numbers of songs that were produced to comment on this incident and the few songs that became known cannot be explained neither by censorship nor by the oligopolistic structure of the music industry. One reason I can see is that only few people in the so-called Western world consider music to be a medium for political ideas any longer. In Europe or the USA only few listeners expect of popular music that it should have a political attitude. Consequently, even if a song is meant to be a statement on social or political questions by its producers only few listeners care about its message. Thus, Enya's sentimental song »Only Time« is definitely the one piece of music that is and will be associated with 9/11 for the time being. Added to the footage of the collapsing towers of the World Trade Center in slow motion the song makes very clear what a majority expects of popular music today: they want to use it to aestheticise and fictionalise the facts of reality and not to think about politics or social problems and everyday reality.

One might assume that Adorno was right to criticise the apolitical attitude of the jitterbug as highly political: the insect is partying in happy forgetfulness of the problems of reality around him, dancing to the standardised beat of a multi-billion dollar industry and therefore stabilising a political system that does not want it to have a mind of his own:

»In order to become a jitterbug or simply to ›like‹ popular music, it does not by any means suffice to give oneself up and to fall in line passively. To become transformed into an insect, man needs that energy which might possibly achieve his transformation into a man« (Adorno 1941: 48).

I suppose enlightenment will never have a chance if it is so rational, anti-pleasure and anti-sensual as Adorno's ideals. Unlike Adorno, I am convinced that the time we spend in the non-committal temporal worlds of music playing the jitterbug is not at all worthless for society and its development. In the virtual, temporal worlds of games, literature, film and music the members of a society may experiment freely with social behaviour. Music e.g. has been a highly important experimental field for patterns of courtship ever since the times of the troubadours. The fact that a society allows its members to act like jitterbugs should not be seen as a tendency toward an unenlightened totalitarianism as Adorno did but as a quality of a social

system that grants its members the right to create noncommittal virtual worlds in which they may experiment with attitudes, behaviour, and forms of communication. These experiments are performed in the sandbox situation of a world outside our reality of everyday life and it is crucial that the virtual world is marked off clearly and perceptibly lest the attitudes and the behaviour won't endanger the world outside the song, book, or movie. However, the separation is not that insuperable that they won't mean a provocation of our reality of everyday life. I suppose that virtual worlds of a negative character, e.g. full of violence, pornography, or misogyny, are no danger for a stable individual or society as long as their fictional character is clearly communicated and understood. They may, however, provoke individuals or societies to justify and to discuss their ideals, morals, or laws. They may help to keep individuals and societies alert of their moral and ethical boundaries and therefore help to stabilise a system, or to further its development if the behaviour in the virtual world is considered acceptable for everyday reality. This is why freedom of art is imperative for any democratic society. The provocation of our moral boundaries, I suggest, is the truly political effect of popular music; an effect, however, that no musician can control. When a song about violent behaviour induces a kid to take a gun and run amok, it is not the song that is to blame but a society that has failed to offer alternatives, a society that has failed to make clear the borderlines between virtual realities and everyday realities.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. (with the assistance of George Simpson) (1941). »On Popular Music.« In: *Zeitschrift für Sozialforschung / Studies in Philosophy and Social Sciences* 9, pp. 17-48.
- Adorno, Theodor W. (1997). »Musikalische Warenanalysen.« In: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften 16). Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 284-297.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1991). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin.
- Brown, Steven (2006). »»How Does Music Work?« Toward a Pragmatics of Musical Communication.« In: *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music*. Ed. by Steven Brown and Ulrik Volgsten. New York, Oxford: Berghahn Books, pp. 1-30.
- Chang, Jeff (2002). »Is Protest Music Dead? Music Used to Be the Dominant Voice against war. Now It's Easier to Shut Up and Get Paid.« In: *North Bay Bohemian*, May 9th-15th; <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/05.02.02/protest-music-0219.html> (accessed 09/12/2013).
- Cullen, Jim (2005). *Born in the U.S.A. Bruce Springsteen and the American Tradition*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1st ed. 1997).

- Denisoff, Ron Serge / Levine, Mark H. (1972). »Brainwashing or Background Noise: The Popular Protest Song.« In: *The Sounds of Social Change*. Ed. by Ron Serge Denisoff and Richard A. Peterson. Chicago: Rand McNally, pp. 213-221.
- Frith, Simon (1998). *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart (1980). »Encoding/Decoding.« In: *Culture, Media, Language*. Ed. by Stuart Hall. London: Routledge, pp. 128-138.
- Helms, Dietrich (2004). »I Can't See New York? Der 11. September und die Bedeutung von »Bedeutung Populärer Musik.« In: *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: transcript, pp. 131-154.
- Helms, Dietrich (2008). »What's the difference? Populäre Musik im System des Pop.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Ed. by Christian Bielefeldt, Udo Dahmen and Rolf Großmann. Bielefeld: transcript, pp. 75-93.
- Helms, Dietrich (2012). »Thoughts about Music, Love and Luhmann: An Epilogue and some Perspectives.« In: *Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*. Ed. by Dietrich Helms and Sabine Meine. Hildesheim: Olms, pp. 385-399.
- Helms, Dietrich (2015). »Pragmatic »Pokerface«: Lady Gaga's Song and Roman Jakobson's Six Functions of Communication.« In: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Ed. by Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms and Allan F. Moore. Farnham: Ashgate, pp. 73-96.
- Jakobson, Roman (1960). »Closing Statement: Linguistics and Poetics.« In: *Style in Language*. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA: The M.I.T. Press, pp. 350-377.
- Kasser, Tim (2013). *Lucy in the Mind of Lennon*. New York: Oxford University Press.
- Kraus, Martin (2012). »Geburten jenseits und diesseits der Mauer. Zu »Born in the GDR« von Sandow.« In: *Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie*, November 5th; <https://deutschelieder.wordpress.com/2012/11/05/sadow-born-in-the-gdr/> (accessed 04/03/2016).
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Ballmoor: Open University Press.
- Pareles, Jon (2001). »Imagining John Lennon, In a Time of Anguish.« In: *The New York Times*, October 4th; <http://www.nytimes.com/2001/10/04/arts/pop-review-imagining-john-lennon-in-a-time-of-anguish.html> (accessed 06/12/2013).
- Phleps, Thomas (2004a). »9/11 und die Folgen in der Popmusik I. Ton-Spuren.« In: *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: transcript, pp. 57-66.
- Phleps, Thomas (2004b). »9/11 und die Folgen in der Popmusik IV. Auswahldiskographie.« In: *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: transcript, pp. 175-208.
- Robinson, John P. / Hirsch, Paul M. (1972). »Teenage Response to Rock and Roll Protest Songs.« In: *The Sounds of Social Change*. Ed. by Ron Serge Denisoff and Richard A. Peterson. Chicago: Rand McNally, pp. 222-231.

Rösing, Helmut (2004). »9/11: Wie politisch kann Musik sein?« In: *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: transcript, pp. 155-168.

Tagg, Philip (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York, Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Abstract

This essay discusses the communication system of popular music, i.e. communication between musicians and listeners, to find out why music is such an imperfect means to convey unambiguous political messages. Music as a communication system is described as a noncommittal, temporal reality comparable to a game with rules of communication that differ from those of reality of everyday life. Things said or done in music are therefore less obligatory than spoken statements in everyday reality. Music as a medium is rather used to produce unity, not to convey meaning. The communication system allows musicians to control attention or togetherness but not to control whether their audience understands the meaning of a song correctly. Therefore, music has developed no stable semantics. As a medium that produces a feeling of unity music has a strong group building function. These groups, however, are only temporal. Adorno's argument in »On Popular Music« is criticised: the time someone spends inside the fictitious world of popular music is not a waste of time that should rather be filled with conscious studies of music but a virtual realm for experimenting with attitudes, behaviour, and forms of communication.

GENESE, FOLGEN UND GEFAHREN DIGITALER MUSIKPLANUNGSSYSTEME IM RUNDFUNK. ZUR »PHILOSOPHIE« DES FORMATRADIOS

Wolfgang Rumpf

Seit Mitte der 1980er gibt es formatierte Radioprogramme privater Sender, die ein standardisiertes, auf eine bestimmte Zielgruppe abgestimmtes Musikformat anbieten: AC (= adult contemporary), Oldie-based AC, AOR (= albumorientierter ›Arena‹-Rock), DOM (= deutsch-oldie-moderat), MOR (= middle of the road) usw. Seit diese engen Formate ausgestrahlt werden, reißt die massive Hörerkritik daran nicht ab: »Ihr spielt ja immer dasselbe«, »Ich komme mir vor wie im Film ›Und täglich grüßt das Murmeltier‹«, »Jeden Morgen um 7:20, wenn ich ins Auto steige, läuft Phil Collins«, »Habt ihr als öffentlich-rechtlicher Rundfunk wirklich nur 500 Titel in der Rotation?«.

Nichtsdestotrotz setzten sich genau diese so sehr gescholtenen privaten, durch Werbung finanzierten Formatradios am Markt durch und überholten in wenigen Jahren die ARD – was Folgen hatte: Der unvorhersehbare und unübersehbare Erfolg Dutzender privater Radiostationen von *RSH* über *FFN* bis zu *Antenne Bayern* oder *Spreeradio* setzte die öffentlich-rechtlichen Sender unter gewaltigen Konkurrenzdruck und zwang sie zu Veränderungen. Formatradio avancierte zur so geglaubten [oder tatsächlich wirksamen?] Zaubersformel für schnellen Quotenerfolg. Die Programmdirektoren der ARD jedoch waren zunächst ratlos, schalteten dann aber mit Verzögerung auf diesen von den Privaten erfolgreich vorexerzierten Kurs um. Allerdings verliefen diese ARD-internen Umstellungen meist schleppend bis zäh, weil in den Funkhäusern

1. keine privatwirtschaftlichen Regeln (flexible Zeitverträge, bar ausgezahlte Abfindungen) galten (und gelten), sondern festangestellte (teils unkündbare und gewerkschaftlich organisierte) Mitarbeiter auf ihre

Rechte, ihr Alter und ihren Arbeitsvertrag pochten und vom Personalrat wie von Rundfunk- und Verwaltungsrat Unterstützung erfuhren. Die Räte argumentierten damit, dass im öffentlich-rechtlichen Rundfunk journalistische Qualitätskriterien gelten und auch in den Musikredaktionen hochwertige Programme und Mitschnitte (Klassik, Jazz, Neue Musik, regionale Künstler) zum Kulturauftrag gehören und verteidigt werden müssten;

2. ältere Musikredakteure, die aus den aufgelösten Tanzorchestern oder aus der Musikwissenschaft stammten, samt ihrer Berufsbiografie sich als Elite und Spezialisten für bestimmte Musiksparten begriffen (Jazz, Oper, Schlager usw.), sich auf ihr wissenschaftlich oder journalistisch orientiertes Berufsethos beriefen und PC-gestützte Musikauswahl als unkreative Bevormundung durch eine Musikmaschine ablehnten;
3. generell eine Aversion gegen neue Technologien (wie PCs, Selbstfahrerstudios oder Musikplanungssoftware) bestand, die die Rede auf »Entmündigung« und »Technifizierung« des Redakteurdaseins brachte;
4. die neue Technologie mit der Praxis der privaten Konkurrenz in Verbindung gebracht wurde, von der man sich als öffentlich-rechtliches Haus abgrenzen wollte;
5. die Quotendiskussion für öffentlich-rechtliche Programme als nicht relevant erachtet wurde, da es die Finanzierung durch Gebühren und den »Kulturauftrag« im Rundfunkgesetz gibt;
6. die Mitarbeiter der Musikredaktion befürchteten, dass mit der (billigeren) Digital-Technik auch Personalabbau verbunden sein könnte, weil keine »eigenen« Sendungen »von Hand« mehr zusammengestellt werden müssten und so die Musikplanung erheblich schneller und effektiver vonstatten gehen würde;
7. freie Musikmitarbeiter befürchteten, dass mit der PC-gestützten Musikauswahl neue (niederere) Honorarsätze gelten und ihre Einkünfte sinken würden.

So brauchte manche ARD-Anstalt Jahre, bis die Sendetechnik und die neue »Philosophie« des Formatradios kommuniziert, teilweise akzeptiert und durchgesetzt war. Wenn hausinterne Widerstände zu stark waren, scheiterten diese Versuche mitunter auch. Dann waren Umwege nötig: Die Musikplanungssoftware wurde an einem neuen Projekt getestet, etwa einem Jugendkanal mit jungen Moderatoren und jüngeren Redakteuren, die weniger Berührungängste formulierten. Bei Radio Bremen z.B. wurde 1986/87 das junge digitale Format *Bremen Vier* installiert, um dem erfolgreichen (damaligen) Rockradio *FFN* in Niedersachsen Paroli bieten zu können. Die

zweite Massenwelle (*Bremen Eins*) und der Nachrichten-Desk hingegen wurden erst zehn Jahre später digitalisiert. Die aus *Bremen 2* hervorgegangene und mit dem NDR kooperierende Kulturwelle *Nordwestradio* schließlich folgte 2001; für ein öffentlich-rechtliches Kulturprogramm war das schon fast ein revolutionär früher Akt, andere ›gehobene‹ Programme sind davon (technisch) noch weit entfernt oder diskutieren derzeit gerade darüber.

Um die Musikplanungssoftware durchzusetzen und die Kollegen davon zu überzeugen, waren also Zwischenschritte nötig. Die mit dem Personalrat ausgehandelte Kompromisslinie sah vor, dass mit den von der Redaktion in den Stundenuhren vordefinierten Formatplätzen (z.B. Hit, Opener, 1990er, Frau) flexibel umgegangen werden könne. Es wurden mehrere (teils 30 und mehr) alternative Musiktitel für einen bestimmten Sendeplatz vorgeschlagen, zudem konnten Formatplätze vom Musikredakteur komplett verschoben werden, um den Musikfluss der Sendung besser zu steuern. Des Weiteren waren ab ca. 1998 alle Musiktitel mit Audiofiles hinterlegt, sodass am Bildschirm in jeden Titel ›reingehört‹ werden konnte.

Dass die Kritik am Formatradio bis heute nicht abgerissen ist und dass sich Moderatoren wie Musikredakteure trotz erfolgreicher Quoten über eingeschränkte kreative Spielräume beklagen, zeigt die nachhaltige Konstanz der Debatte, die trotz ihrer fast 30-jährigen Geschichte keineswegs ein abgeschlossenes Kapitel ist.

Kurz: Keine ARD-Rundfunkanstalt des Jahres 2016 existiert ohne die immer wieder aufflackernde, negativ gestimmte Grundsatzdebatte über das Formatradio, die meist in ein Bashing Richtung Kulturverfall übergeht, zumal die Diskussion inzwischen auch längst (aus Kostenersparnisgründen) die ›gehobenen‹ Kulturprogramme erreicht hat, deren Journalisten auf vermeintliche Qualitätseinbußen noch viel empfindlicher reagieren als populäre Massenwellen.

Grundzüge der »Philosophie«

Der theoretische Überbau inklusive praktischer Handlungsanweisung (von Jingle-Einsatz, Musikfarbe über Moderationsstil bis zu Stundenuhren, Off-Air-Präsentationen und absolute No-Gos) ist im Formatradio-Handbuch dokumentiert, das das Autorentrio Haas, Frigge und Zimmer 1991 herausgab. Allerdings war diese ›Bibel‹ kein Solitär, sondern nahm Bezug auf die beiden US-amerikanischen Medienexperten Howard und Kievman (1983) und übertrug deren Regeln auf die deutsche Radiowelt.

»Unter einem formatierten Radioprogramm versteht man nichts anderes, als die gezielte, auf die Bedürfnisse des spezifischen Marktes abgestimmte Wahl von Struktur, Inhalt und Präsentation. [...] Die Wahl des Formats beeinflusst alle Bereiche des Senders, sowohl den On-Air als auch den Off-Air-Bereich« (Haas/Frigge/Zimmer 1991: 158ff.).

Vier Jahre später bilanzierte Klaus Goldhammer (1995) den Stand der Dinge und warf dazu einige kritische Fragen auf: Inzwischen war aufgefallen, dass enge Rotation und ebenso enge Moderationsvorgaben die Programme oft leblos und austauschbar erscheinen ließ. Moderatorenpersönlichkeiten und individuelle musikalische Handschriften verloren sich zunehmend. Martin Busch (2007: 152ff.) konkretisierte die Folgen vorgegebener Strukturen sehr anschaulich für den Musikbereich am Beispiel des Oldiebased-AC-Formats von *Bremen eins*. Dem Formatradio-Konzept (Haas/Frigge/Zimmer 1991) folgten die neuen Radiomacher ausgesprochen konsequent, Formatradio wurde rasch zur unhinterfragten Ideologie: Digitalstudio und Selbstfahrerbetrieb, Zielgruppenbestimmung, regionale Verankerung, enge Rotation der Musiktitel, kleiner Titelpool, regelmäßige Prüfung der Akzeptanz der Musiktitel, abgefragt über Musik-Research (20-Sekunden-Hooks abgefragt per Telefon oder über Auditoriumstests, in denen ca. 150 repräsentative Hörer eingeladen werden, um in einem kleinen Saal die Hooks vorgespielt zu bekommen, die sie spontan mittels eines Abstimmungskästchens mit der Skala 1-10 bewerten dürfen).

Rückblick: Silicon Valley 1975/76

Nachdem 1973 der erste serientaugliche Computer mit grafischer Benutzeroberfläche und Maus hergestellt worden war, ahnten Insider, dass hier die Zukunft eines neuen Medienzeitalters anfang. »Neue Medien« lautete das Schlagwort. Microsoft und Apple gründeten sich 1976, der erste massenkompatible Spiele-PC (Commodore 64) kam 1982 auf den Markt. Bereits 1979 existierte die erste (noch recht primitive) Version der Musikplanungssoftware Selector, die eine computergesteuerte Rotation von Musiktiteln ermöglichte und erstmals beim NBC-Stadtradio in San Francisco ausprobiert wurde. Kleine Lokalradios nutzten die Technik, weil sie außer einigen Moderatoren und Assistenten kaum Personal im Hintergrund, geschweige denn eine eigene Musikredaktion zur Verfügung hatten. Wenn der Titelpool erst einmal stand (was bei 500 zu digitalisierenden Songs in einigen Wochen erledigt war), genügten maximal zwei Mitarbeiter, die den PC bedienten und die Musik in den Äther oder ins Kabel schickten. Erste bundesdeutsche Fir-

mengründungen wie EBH Repertoire in Bremen oder RCS Selector in Frankfurt/M. ahnten die Möglichkeiten des neuen Medienmarktes und begannen ihre Softwareprogramme ab Mitte der 1980er Jahre auszubauen, schneller und benutzerfreundlicher zu gestalten, zumal 1984 ein Kabelpilotprojekt in Ludwigshafen angelaufen war, mit dem geprüft werden sollte, ob eine Medienlandschaft jenseits von terrestrischer Ausstrahlung und jenseits von ARD und ZDF realisierbar war und überhaupt jemanden interessierte.

Die Erfindung aus Silicon Valley hatte das Startsignal zu einer post-modernen Medienrevolution gegeben, die mit Satellitentechnik im Orbit, Mobiltelefonen und dem Internet für jedermann die Vision Marshall McLuhans aus den Sixties wahr werden ließ: Das globale Dorf wurde Wirklichkeit. Für Radio und TV hieß das: Die Computerforschung und -technologie stellte (ohne großen organisatorischen und personellen Aufwand) über moderne digitale Kameras, Aufnahmegeräte, Musikplanungs- und Redaktionssysteme billige wie kommerziell einträgliche Module und Programme zur Verfügung, mit denen auf unkomplizierte Art und Weise Rundfunk- und TV-Programme installiert, inhaltlich gestaltet und gesendet werden konnten.

Betrachtet man den US-amerikanischen Markt mit seinen Hunderten von privaten, nach Region, Sound und Sparten spezialisierten Radio- und Fernsehsendern in jeder Kleinstadt und jedem Bundesstaat, dann eröffnet dieser Technologie-Schritt derart autonom produzierenden Radiostationen die Möglichkeit, mit kleiner Mannschaft, wenig Budget, einem kleinen Musikpool und einem digitalen Redaktionssystem rund um die Uhr zu senden.

*

Dieser Technologieimport hatte sich Ende der 1970er angekündigt und erreichte die Bundesrepublik Deutschland Anfang der 1980er. In den für Medien zuständigen Gremien wurde heftig diskutiert, denn jetzt konnten (kommerzielle wie politische) Zukunftsträume plötzlich Wirklichkeit werden. Peter Christian Hall bestätigt diese Chronologie:

»Die ordnungspolitischen Regelungen im Rundfunkbereich sind zumeist Reaktionen auf technische Veränderungen. [...] Mit der Zulassung privatwirtschaftlicher Programmveranstalter in den sogenannten Kabelpilotprojekten begann 1984, eingeführt durch entsprechende Landesmediengesetze, das duale Rundfunksystem, das aufgrund eines Rundfunkstaatsvertrags der Länder vom April 1987 offiziell eingeführt wurde« (Hall 1997: 21).

Bundesrepublikanische Softwarefirmen vertrieben zunächst noch ziemlich störanfällige Beta-Versionen für Musikplanung und Datenverwaltung. Waren die ersten Testversionen reine Datensatzverwaltungscomputer zur Fahrplanerstellung und GEMA-Abrechnung (sie konnten zumindest Rotationsverstöße

melden), fielen die Folgeversionen der 1990er weit komfortabler aus. Audiofiles waren angehängt, die es ermöglichten, völlig autonom am Bildschirm ohne Archivnutzung und CDs Musikprogramme zu erstellen, zu redigieren und vom Bildschirmarbeitsplatz ins Redaktionssystem und anschließend in die Sendung zu exportieren.

Auch die Geschwindigkeit der Prozessoren und die Mehrplatzfähigkeit der Software (von verschiedenen Arbeitsplätzen aus konnte jetzt zeitgleich auf dasselbe Repertoire zugegriffen werden) steigerte sich kontinuierlich: 1990 dauerte die Musikplanung für einen ganzen Radiotag ca. 30 Minuten (Goldhammer 1995: 205), heute plant das Planungssystem Musicmaster eine gesamte Woche inklusive der Nachtversorgung in knapp zehn Minuten.

Mit der Einführung des Dualen Systems wurde die Format-Terminologie zum Mainstream der Medienpolitiker und Radiovordenker und tauchte auf den Medienseiten der Presse auf. Klar, dass sich die Rundfunklandschaft in kürzester Zeit ab 1984 radikal wandelte. Die Privaten erzielten mit ihrer konsequenten Formatierung und »Entwertung«, mit ihren kleinen Musikrepertoires immensen Markterfolg, RTLplus punktete im TV mit billig produzierten Talkformaten und Spielshows. ARD und ZDF gingen jene (überwiegend jüngeren) Hörer und Zuschauer verloren, die ihrer angestammten Programme müde waren und sich dem Neuen, Modernen, weniger Anspruchsvollen zuwandten. Die neuen Formate lockten mit pausenlosen Gewinnspielen und wurden übrigens auch massiv bis aggressiv in jenen Printmedien beworben und gefeatured, die die Stationen im Hintergrund finanzierten und betrieben. Kommerzielle Medienkooperation im besten Sinn, oft fand auch ein personeller Transfer statt, d.h. Lokalreporter aus dem Pressehaus, die eine Radiostimme vorweisen konnten, wurden an den neuen Lokalsender als Moderator ausgeliehen.

Ironie der Geschichte: Populäre, zielgruppengesteuerte Musikformate eroberten bald die Marktführerschaft. Ihre Praxis: Hoher Musikanteil (80%), zugewandte launige Moderation, Verkehrsfunk und Nachrichten (20%). Ausgerechnet die formatgerechte »Entwertung« des Programms wurde zum Credo der Privatkanäle, vergessen worden war dabei die Tatsache, dass die treibenden Medienpolitiker der CDU (Stoltenberg, Barschel, Albrecht) mit der Forderung nach »Meinungspluralismus«, »mehr Ausgewogenheit« und »regionaler Repräsentanz« den Prozess angeschoben hatten. War das alles vielleicht nur ein Trick, eine vorgeschobene politische Argumentation, um die Neuen Medien und damit die Privatwirtschaft im Mediensektor zu etablieren? Auf jeden Fall war die Technologieentwicklung in die Medienpolitik eingedrungen und hatte letztlich begonnen, die Radiopraxis zu steuern.

Wie alles in Deutschland anfing – Rückblick: Sommer und Herbst 1977

Auf die unbestritten epochale Wende in der Medientechnologie (Computer, Digitalität, Datenautobahn, Internet) reagierten einige forsche Medienpolitiker auf einem zunächst ganz anderen Schauplatz: Auf der politisch-juristischen Bühne. Während die westdeutsche Öffentlichkeit durch den Terrorismus der RAF, die Schleyer-Entführung, die gewalttätigen Auseinandersetzungen um die AKWs Brokdorf und Kalkar in Atem gehalten wurde und diese Gesamtlage eine Debatte um die innere Sicherheit provoziert hatte, brachte die CDU-geführte Kieler Landesregierung am 14. Juli 1977 eine Anfrage in den Landtag ein, in der Grundsätzliches formuliert wurde: Argumentiert wurde nicht mit den Neuen Medien, dem Wunsch nach Privatisierung und Kommerzialisierung des Rundfunks und des Fernsehens (im dezentralen Mediensystem der USA war dies längst im Gang, die CDU-Medienpolitik und die Zeitungsverleger machten sich das gerade zu eigen), sondern mit Programmkritik: Viele Reportagen und Sendungen fielen durch »mangelnde Ausgewogenheit« und »eingeschränkte Meinungsvielfalt« auf, man wolle, hieß es, den NDR grundlegend »reformieren«, inhaltlich wie finanziell (Rumpf 2006: 122). Hauptadressat des von Uwe Barschel unterzeichneten Papiers war der NDR und der Staatsvertrag, den das Land Schleswig-Holstein mit der öffentlich-rechtlichen Hamburger Rundfunkanstalt 1955 abgeschlossen hatte. Eine Strategie war zu diesem frühen Zeitpunkt schon in Ansätzen zu erkennen: Wenn eine Landesregierung den Staatsvertrag kündigt, dann wird das öffentlich-rechtliche Meinungsmonopol und das gesamte föderale Konstrukt ARD prinzipiell in Frage gestellt.

Die eifrigen Befürworter eines Privatfunks, die sich überwiegend aus der Riege damals prominenter CDU-Ministerpräsidenten rekrutierten und die sich der Rückendeckung durch die Regierungspartei CDU in Bonn sicher sein konnten, griffen, um ihre eigenen medienpolitischen Ziele wie die kommerziellen Interessen der Branche durchzusetzen, zu einem rhetorischen und politischen Trick: Sie propagierten nicht die neuen Möglichkeiten der jetzt zur Verfügung stehenden Technologie oder priesen die neuen Beschäftigungsmöglichkeiten in einer künftigen kommerziellen Medienszene an, sondern argumentierten politisch mit dem Begriff der »mangelnden Ausgewogenheit«. Sei denn, so wurde in dem Papier gefragt, der NDR als zuständiger Landessender in seiner Berichterstattung (Beispiel Brokdorf) seinem »Rundfunkauftrag gerecht geworden?«, habe er der »landsmannschaftlichen Gliederung« ausreichend Rechnung getragen? Inwieweit seien bei der Pro-

grammgestaltung die Auffassungen von Gruppen und Personen berücksichtigt worden, »die durch die Berichterstattung angegriffen« werden? Nebenbei wurde die desolante Finanzsituation des Senders bemängelt und demzufolge der Wunsch nach billigeren Produktionsmodalitäten und Personalabbau laut. Am Ende wurde aus heutiger Sicht eine recht lapidare Frage gestellt: »Welche Bedeutung können neue Medientechnologien für eine Erweiterung der Medienvielfalt gewinnen?« Es wurde diagnostiziert, dass »der Staatsvertrag der Erweiterung der Meinungsfreiheit entgegen steht« (*Funk-Korrespondenz* 29/1977: 22ff.).

Wenige Tage später äußerte sich der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein Gerhard Stoltenberg (CDU) dem *Spiegel* gegenüber. In der Berichterstattung rund um das AKW Brokdorf habe er in der Berichterstattung »plumpe politische Agitation« ausgemacht, kritischer Journalismus sei das nicht gewesen. Besonders sah Stoltenberg im Politmagazin *Panorama* eine so genannte »Medien-Linke« am Werk:

»Die erste Sondersendung über Brokdorf bestand aus verdeckten und offenen Angriffen gegen die Kieler Landesregierung. Da gab es grobe Entstellungen, gegen die wir uns nicht einmal wehren konnten. Die Landesregierung kam in dieser Sendung ausschließlich durch ein paar Fernsehausschnitte aus Monate zurückliegenden Interviews zu Worte. Das war, wie in vielen anderen Fällen, eine klare Verletzung des Staatsvertrags. [...] Vor allem ›Panorama‹ und bestimmte andere Sendungen der Hauptabteilung Merseburger [Merseburger, Jahrgang 1928, war damals Chef der Abteilung Politisches Zeitgeschehen, hatte Biografien über Kurt Schumacher und Willy Brandt veröffentlicht, W.R.] sind einseitig. Des weiteren gewisse Mischformen aus Musik und aktuellen Rundfunk-Informationen. Insbesondere die Sendungen für junge Leute. Und schließlich ein wesentlicher Teil der so genannten kulturellen Wortsendungen des 3. Rundfunkprogramms, die zunehmend durch einen monotonen Marxismus bestimmt sind« (N.N. 1977: 80f.).

Der Vorstoß Stoltenbergs in Richtung Privatfunk war eindeutig keine Einzelaktion eines beleidigten Ministerpräsidenten, sondern ein Indiz dafür, dass die Medienstrategie innerhalb zumindest der Nord-CDU in Abstimmung mit Bonn kommuniziert war. Im *Spiegel*-Interview fügte Stoltenberg hinzu, dass er in dieser Frage »mit anderen Parteifreunden« wie dem niedersächsischen Ministerpräsidenten Ernst Albrecht (CDU) »in sehr engem Kontakt« stehe (ebd.).

Albrecht äußerte sich, ausgerechnet in einem Panorama-Interview, ein Jahr später: Er wiederholte den rhetorischen Kanon, diagnostizierte »mangelnde politische und regionale Ausgewogenheit«. Der NDR habe Schleswig-Holstein und Niedersachsen in der Berichterstattung vernachlässigt und sich

»zu stark als Hamburgische Anstalt etabliert« (zit. nach *Funk-Korrespondenz* 27/1978). Bei einer parteiinternen Veranstaltung in Westerstede, zu der sich ein Reporter des kritischen Politmagazins *Konkret* Zutritt verschaffen konnte, wurde Albrecht noch deutlicher:

»Sie werden sehen, dies ist eine Sache, die fast so groß ist wie Gorleben. Wir werden über den NDR das ganze Rundfunkwesen in Deutschland neu gestalten. Dies ist eine Sache, die hochinteressant ist und mir persönlich viel Vergnügen macht« (zit. nach *Konkret* 8/1978, S. 65).

1978 wurde diese Vision aus Westerstede Wirklichkeit: Der Staatsvertrag wurde nach 25 Jahren fristgemäß gekündigt, zur juristischen Feinklärung, ob es sich um eine »Austrittskündigung« oder eine »Auflösungskündigung« handele, wurde der Fall ans Bundesverfassungsgericht nach Karlsruhe überwiesen. 1981 fiel die Entscheidung für das Duale System. Ergebnis: Ein künftiges Nebeneinander werbefinanzierter Privatkanäle (Schwerpunkt Unterhaltung) und der gebührenfinanzierten ARD (Grundversorgung an Information, Unterhaltung und Kultur).

Private Anbieter versus ARD: Goldgräberstimmung

Die Szene privater Medienanbieter explodierte in der Folge förmlich. Dutzende neue TV- und Radiostationen waren im Äther oder im Kabel, von RTLplus bis Antenne Brandenburg, von Radio Regenbogen bis Sat1 und RSH, kontrolliert mehr oder weniger intensiv von den neu geschaffenen jeweiligen Landesmedienanstalten, an deren Wirkung und Kompetenz allerdings oft gezweifelt wird. Heute (Stand 12/2014) senden knapp 250 Privatsender – gegenüber 65 ARD-Stationen.

Ab diesem historischen Moment der BVG-Entscheidung von 1981 herrschte in der kommerziellen Medienszene pure Goldgräberstimmung, jeder regionale Zeitungsverleger träumte vom eigenen Sender, bald waren überall neue Rundfunkprogramme und Lokalradios zu hören. Auch in der flankierenden Begleitforschung wurden nebenbei Hunderte Arbeitsplätze geschaffen, denn messbarer Markterfolg hatte sich als entscheidende Erfolgskategorie etabliert, nicht etwa die in den öffentlichen Debatten für ARD und ZDF oft bemühte Vokabel »Qualitätsjournalismus« oder das Merkmal teure Konzertmitschnitte im Jazz oder Aufnahmen mit dem städtischen Sinfonieorchester.

Medienforschung und Musik-Research wurden unerlässlich. Denn Widerspruch gegen die Wucht vermeintlich harter Fakten angeblicher Empirie (Musiktiteltests) wurde nicht geduldet, inhaltliche oder redaktionelle Kritik waren weitgehend tabu. Die Kriterien lauteten jetzt Wiedererkennbarkeit, Durchhörbarkeit, eindeutig definierte Musikfarbe, klares Wellenprofil, Radio als Nebenbei-, nicht als Zuhörmedium. RSH-Chef Stümpert (1940-2005), der später auch gerne von der in Quotennot geratenen ARD als Berater eingeladen wurde, umriss das musikalische Layout einer erfolgreichen Welle kurz und knapp: »Eine Playlist ist umso professioneller, je weniger Stücke sie enthält« (LaRoche/Buchholz 1991: 224) – eine diskussionswürdige Aussage, die heute mehr als zweifelhaft erscheint. Slogans wie »Die Hits aus den 80er und 90ern und das Beste von heute«, »Wir spielen das Beste von heute und die Hits von morgen« oder »Der beste Musikmix« skandierten die neuen Muskradios, die inzwischen dominierten: »Entwortung« statt Meinungspluralismus, Dudelfunk statt Ausgewogenheit – eine seltsame Bilanz.

Eine kurze Beschimpfung als Fußnote mag diesen Blick in ein wichtiges Kapitel Mediengeschichte in Deutschland abrunden: In ihr spiegelt sich der Unmut, der dadurch entstand, dass viele ARD-Radios nach dem Quotentief angefangen hatten, ihrerseits die Privaten zu kopieren. In einem verzweifelten Imitationsgestus präsentierten sie sich als der bessere Privatfunk. Den Schriftsteller und Radiohörer Jurek Becker (1937-1997) brachte das auf die Palme:

»Warum müssen die Öffentlich-Rechtlichen werden wie diese Delta-Radios und Hundertkommasechs? Welch eine Strategie steckt dahinter? Glauben sie, daß die Ununterscheidbarkeit von den Groschensendern – die nicht mehr fern ist – für sie ein Gewinn wäre? Ist es nicht ein verheerender Irrtum anzunehmen, daß ihre Daseinsberechtigung sich vor allem aus den Einschaltquoten herleitet? Warum sollen Leute Rundfunkgebühren zahlen, wenn sie dasselbe auch umsonst haben können auf der nächsten Frequenz und auf der übernächsten und auf allen folgenden?« (Becker 1995: 159).

Literatur

- Becker, Jurek (1995). »Die Worte verschwinden. Der Schriftsteller Jurek Becker über den Niedergang des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.« In: *Der Spiegel*, H. 2, S. 156-161.
- Brünjes, Stephan / Wenger, Ulrich (1998). *Radio-Report. Programme, Profile, Perspektiven*. München: TR-Verlagsunion.
- Busch, Martin (2007). *Der Radiosender als Marke. Ein ganzheitlicher Ansatz*. Hamburg: Ganser & Hanke.
- Goldhammer, Klaus (1995). *Formatradio in Deutschland. Konzepte, Techniken und Hintergründe der Programmgestaltung von Hörfunkstationen*. Berlin: Spiess.
- Haas, Michael / Frigge, Uwe / Zimmer, Gert (1991). *Radio Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten*. München: Ölschläger.
- Hall, Peter Christian (1997). »Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Dualer Rundfunk: ein neues System - und die Folgen«. In: *Was Sie über Rundfunk wissen sollten. Materialien zum Verständnis eines Mediums*. Hrsg. v. ARD/ZDF Arbeitsgruppe Marketing. Berlin: Vistas, S. 15-86.
- Howard, Herbert H. / Kievman, Michael S. (1983). *Radio and TV Programming*. Columbus, OH: Grid.
- La Roche, Walter von / Axel Buchholz (1991). *Radio Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*. München: List.
- N.N. (1977). »»Da gibt es plumpe politische Agitation.« Spiegel-Interview mit Kiels Regierungschef Stoltenberg über die Kündigung des NDR-Staatsvertrages.« In: *Der Spiegel*, H. 30, S. 80f.
- Rumpf, Wolfgang (2006). *Achtung Achtung! Tanzmusik. Rundfunksounds 1923 bis heute*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Abstract

Formatted radio programs targeted at a defined audience were established in Germany in 1985. For these, computers generate playlists which then can be controlled and modified by editors. On the one hand, programs such as AC (adult contemporary), oldie-based AC, AOR (arena, oldies, rock), DOM (deutsch, oldie, moderate), MOR (middle of the road) etc. are very successful; on the other hand they are constantly criticized for sounding all the same. In this paper I describe how the development of digital computer technology in the Silicon Valley since 1975 has influenced media politics and changed broadcasting. In Germany, it was the CDU who wanted to establish private radio and TV stations beside the federal-public system of the ARD (»dual system«) for political reasons in 1984. While the market grew from 50 radio and TV stations to more than 250, editorial journalists complain that their jobs have become meaningless.

»VON MENSCHEN, MASCHINEN UND DEM MINIMALEN«. MUSIKANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM TECHNO-PROJEKT THE BRANDT BRAUER FRICK ENSEMBLE

Josef Schaubruch

Elektronische Tanzmusik genießt spätestens seit den so genannten Nullerjahren eine herausragende internationale Popularität und stellt ein vergleichsweise junges, vielgestaltiges und vitales musikalisches Genre dar. Die interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung mit Electronic Dance Music (EDM)¹ konzentrierte sich bisher allerdings insbesondere auf ihre Produktions- und Rezeptionskontexte, während die differenzierte musikanalytische Aufarbeitung vom klanglichen Text innerhalb der Populärmusikforschung noch immer als überschaubar bezeichnet werden muss (vgl. Collins et al. 2013: 108-119). Umfassende musikanalytische Arbeiten wie die 2006 von Mark J. Butler vorgelegte Studie bleiben singulär und auf den anglo-amerikanischen Raum beschränkt, weshalb sich auch kaum ein Konsens über geeignete theoretische Voraussetzungen, Methoden und Begriffssysteme herausbilden konnte (vgl. Doehring 2012: 37).²

Von dieser Situation ausgehend verfolgt der vorliegende Aufsatz das Ziel, die von Butler entwickelten analytischen Werkzeuge von »rhythm, meter and musical design« der EDM (vgl. Butler 2006) an klingenden Vorlagen zu über-

1 Den Begriff der EDM verwende ich als neutralen Genre-Überbegriff für elektronische Tanzmusik, der sämtliche Genres unabhängig ihrer kommerziellen Ausrichtung umfasst (siehe zur Begriffsdiskussion in Hinblick auf die unzähligen (Sub-) Genres in der elektronischen Tanzmusik auch McLeod 2012).

2 Dies bezieht sich nicht nur auf Butler, sondern auch auf deutschsprachige musikanalytische Versuche von EDM, wie sie u.a. Ansgar Jerrentrup (1992/2001), Kai Stefan Lothwesen (1999), Martin Pfeleiderer (1999/2006) und Barbara Volkwein (1999/2003) für Techno und Drum 'n' Bass unternommen haben.

prüfen, die in ihren klanglichen Zeichen eine starke Affinität zur EDM nahelegen, denen aber fundamental andere Aufführungssituationen und kompositorische Herangehensweisen zugrunde liegen. Es handelt sich hierbei um einen Ansatz, dem bislang jegliche wissenschaftliche Beachtung verwehrt blieb: der Herstellung von EDM mittels eines klassisch-traditionellen Instrumentariums und der bedingungslosen Ausrichtung an einer Echtzeit-Aufführung. Als repräsentatives Exempel für diesen Ansatz dient der Untersuchung ein Projekt der Berliner Daniel Brandt, Jan Brauer und Paul Frick. Seit 2010 folgen sie in der orchestralen Konstellation The Brandt Brauer Frick Ensemble (BBF) dem Konzept, Techno (verstanden als spezifisches Genre von EDM) mithilfe überwiegend akustischer Instrumente konzertant und live aufzuführen, indem sie alle Klänge in Echtzeit selbst erzeugen und verändern.

Die vorliegende Arbeit zielt nicht nur auf eine kritische Reflexion der Reichweite und Relevanz des Analyserahmens von Butler, sie verspricht mit ihrer Beleuchtung der Randgebiete zwischen populärer Musik und Kunstmusik auch die Aufarbeitung eines kaum erschlossenen musikalischen Terrains. Dazu werde ich zwei exemplarische Tracks von BBF, »Mi Corazon« (2011b) und »Bop« (2011a), anhand der von den Musikern zur Verfügung gestellten Partituren sowie ausgewählter Tonaufnahmen³ und Konzertmitschnitte hinsichtlich jener musikalischer Parameter untersuchen, die Butler als konstitutiv für EDM charakterisiert hat: Klang, Rhythmus, Metrum und Form. Ergänzt werden die Ergebnisse durch ein Interview mit Daniel Brandt und Paul Frick.

Klangliche Gestalt

Butler benennt die Praktiken der Produktion von EDM zunächst mittels der ihnen zugrundeliegenden Tätigkeitsfelder als (1) *Synthesizing*, d.h. die Erzeugung von Schall als Ton, Klang oder Geräusch mit Hilfe von analogen oder digitalen Signalquellen, als (2) *Processing*, d.h. die Prozesse der Klangbearbeitung, als (3) *Sampling*, also der Einsatz von Samples und als (4) *Sequencing*, der strukturellen Organisation und Speicherung der einzelnen Klängen

3 Beide untersuchten Klangbeispiele stammen von dem Album »Mr. Machine« (2011, !K7 Records). Es handelt sich hierbei um das bisher einzige Album, das BBF in orchestraler und nach Notentexten spielender Besetzung veröffentlicht haben; alle anderen Tonträger sind Veröffentlichungen ihrer Arbeit als instrumental besetztes Trio bzw. als Produzenten- und DJ-Team. Da die Konstellation The Brandt Brauer Frick Ensemble dem Ansatz, Technotracks mit akustischen Instrumenten in Echtzeit aufzuführen, im Gegensatz zu ihren anderen Projekten am konsequentesten folgt, ist nur diese Gegenstand der Auseinandersetzungen.

zu einem Track, die jeweils in spezifischen Hard- und Softwarelösungen erfolgen (vgl. Butler 2006: 60-62; Snoman 2014: 95-140). Wie adaptieren BBF diese insbesondere an Techno angelehnte Klangästhetik in ihren spezifischen Produktionsumgebungen?

Schlaginstrumente	Percussion 1 (Schlagzeug)	Percussion 2 (Schlagwerk und Stabspiele)	Percussion 3 (Arsenal weiterer Schlag- instrumente)
Tastensinstrumente	Flügel		Synthesizer
Streichinstrumente	Geige		Cello
Blechblasinstrumente	Posaune		Tuba
Zupfinstrumente	Harfe		

Abb. 1: The Brandt Brauer Frick Ensemble – Besetzung⁴

Die instrumentale Besetzung von BBF weist in ihren unterschiedlichen Arten der Tonerzeugung (idiophon, membranophon, chordophon und aerophon), hinsichtlich ihrer spezifischen baulichen Konstruktion, ihres jeweiligen Materials sowie in der variablen Bespielbarkeit der Instrumente bereits ein hohes klangliches Potenzial auf, welches von BBF durch experimentelle Methoden erweitert wird. Ihre zugrundeliegenden Strategien zur Ausweitung der klanglichen Möglichkeiten lassen sich wie folgt klassifizieren:

- a) Präparierungen der Instrumente (u.a. durch das Auflegen von Becken, Handtüchern oder ähnlichem auf Schlagfelle, Füllen von Wasser in Ventilbögen, Befestigen von Schrauben und Radiergummis);
- b) Anwendung unorthodoxer Spieltechniken (u.a. Schlägel verkehrt herum halten, mit der Hand oder einem Schlägel auf Instrument, beispielsweise das Mundstück oder den Korpus schlagen, Crotales mit einem Bogen bespielen, Plektrum an Flügelsaiten pressen, mit Fingern Flügelsaiten dämpfen, Flummi an Harfenkorpus reiben);
- c) Verwendung diverser Dämpfer und Schlägel (u.a. Sticks, Besen, Rute, Shakerstab, Pauken- und Stabspielschlägel);
- d) Gebrauch von differenzierten Artikulationen (u.a. Bartók-Pizzicato, Arco sul ponticello) und besonderen Tonerzeugungen (Flageolets, Multiphonics von den Blechbläsern);

4 BBF sehen in der Verwendung von Synthesizern (und dem sparsamen Einsatz eines E-Drum-Pads) keinen Widerspruch zu dem von ihnen favorisierten akustischen Klangbild. Dies geht aus einem Interview hervor, in dem sie den Moog-Synthesizer aufgrund seiner analogen Wärme und Natürlichkeit ebenso als ein akustisches Instrument kategorisieren.

- e) Integration von peripheren Geräuschen (in die Hände klatschen, auf den Notenständer schlagen).

Die Erweiterung klanglicher Ausdrucksmöglichkeiten erfüllt für BBF damit eine entscheidende Funktion, da sie ihnen unmittelbare Klangrealisierungen eröffnet, mit denen sie an die klanglichen Möglichkeiten der Produktion von EDM auf der Ebene des Synthesizing, des Processing und des Sequencing anschließen können. In den Partituren von BBF finden sich etliche Beispiele, in denen mit den erwähnten Techniken sowohl die Art der Klangerzeugung als auch die der Klangerzeuger zwischen den Stücken und auch innerhalb eines einzelnen Stücks variiert werden (*Synthesizing*). Innerhalb von »Bop« variiert die Klangerzeugung der Tuba zum Beispiel zwischen aerophon (anblasen) und idiophon (mit der Hand auf das Mundstück schlagen), zwischen »Mi Corazon« und »Bop« variieren die Arten der Klangerzeuger (bei »Mi Corazon«: Drumset, Hackbrett, Vibrafon, Templeblock, Triangel, Woodblock (»mit weichen Schlegeln auf Holz klopfen«), bei »Bop«: Drumset, Glockenspiel/Vibrafon, Cajon und Rainmaker). Insbesondere die Instrumentengruppe der Schlaginstrumente, die am ehesten technotypischen Klängen ähneln, wird privilegiert, da sie sich zwischen den einzelnen Stücken auffallend unterscheidet und gegenüber Melodie- und Harmonieinstrumenten ohnehin stärker besetzt ist (s. Formanalyse im Anhang). Es werden zudem (Ver-)Formungen des Klangs vorgenommen (*Processing*), die gezielt ein synthetisches Klangbild und dessen typische Klangeffekte zu imitieren suchen. Beispiele hierfür sind ein Anreichern von Liegetönen der Blechbläser mit harmonischen Teiltönen durch Multiphonics, die von einem spektral modifizierenden Signalprozessor inspiriert sind, sowie der Einsatz eines Rainmakers als Reminiszenz an einen Rauschgenerator (vgl. Frick/Brandt 2014). Aus den Partituren gehen zudem kompositorische Entscheidungen hervor, die eine Orientierung an der technotypischen klanglichen Variabilität auch auf der Ebene des Sequencing nahelegen. Das von Butler als typisch bezeichnete Sechzehntel-Pattern der Hi-Hat (vgl. Butler 2006: 82) findet sich bei »Mi Corazon« beispielsweise nicht nur von einem Instrument repräsentiert, sondern in zueinander komplementären Pattern verschiedener Instrumente, die durch rhythmische Addition einen klanglich heterogenen konstanten Sechzehntel-Rhythmus erzeugen (s. Abb. 2, oben). Charakteristisch nicht nur für diese Stelle ist, dass die zugrundeliegenden Pattern in ihrer rhythmischen Struktur nicht verändert werden und an jenen Rhythmen, die für Techno typisch sind, orientiert bleiben (vgl. ebd.: 82f.). Diese Taktik spiegelt auch die klangfarblichen Variationen des in 208 von

insgesamt 224 Takten rhythmisch identisch vorkommenden Pattern des Synthesizers wider, das in drei einzelne Bestandteile parzelliert und von unterschiedlichen Instrumenten gespielt wird (Abb. 2, unten).

The image displays two musical staves for the track 'Mi Corazon'. The top staff, labeled 'KLAVIER', shows a rhythmic pattern of eighth notes. Below it, the 'SYNTHESIZER' staff shows a melodic line in the bass. The middle section includes staves for 'HACKBRETT', 'WOODBLOCK', 'TEMPLEBLOCKS', and 'BASS DRUM', all showing rhythmic patterns. The bottom section, labeled 'RHYTHMISCHE ADDITION', shows a complex arrangement with staves for 'VIOLINE', 'VIOLONCELLO', 'POSAUNE', 'TUBA', 'KLAVIER', and 'SYNTHESIZER'. The violin and viola parts are marked 'ARCO' and play melodic lines. The piano and synthesizer parts play rhythmic patterns.

Abb. 2: Klangfarbliche Variationen in »Mi Corazon« (Beispiel oben: 3:16 min, Beispiel unten: 4:00-4:48 min)

Es ist naheliegend, dass BBF bei aller Dichte der ineinandergreifenden Pattern die für Techno typische klanglich transparente Gestalt (vgl. ebd.: 93f.) intendieren. Die Pattern sind überwiegend perkussiv gesetzt und werden jeweils

durch mindestens ein Instrument repräsentiert, wodurch die Pattern klanglich deutlich voneinander zu unterscheiden sind. Selbst wenn ein Pattern von mehreren Instrumenten gleichzeitig realisiert wird und somit die einzelnen Instrumente klanglich weniger differenzierbar werden, mindert dies keineswegs die rhythmische Präsenz des Pattern. Ein Pattern durch mehrere Instrumente abzubilden, lässt sich insofern eher als eine klangfarbliche Variation des Pattern verstehen, die ihren zugrundeliegenden Rhythmus nicht hemmt, sondern durch Dopplung verstärkt.

Rhythmisch-metrische Gestalt

Butler differenziert Rhythmus in drei Kategorien: (1) »even rhythms«, die eine Zeitspanne gleichmäßig unterteilen und deshalb metrisch konsonant sind, wie beispielsweise das four-on-the-floor-Pattern (»FOTF«) in einem 4/4-Takt, (2) »diatonic rhythms«, die eine Zeitspanne asymmetrisch strukturieren und insofern metrisch dissonant sind, wie zum Beispiel der Rhythmus 3+3+2 ($\text{♩}=1$), sowie (3) »syncopated rhythms«, die von einer starken Synkopierung geprägt sind (vgl. ebd.: 81-89). Entsprechend unterscheidet Butler metrische Konsonanz und metrische Dissonanz: Unter metrische Konsonanz fasst er eine Situation, in der vom kleinstmöglichen Grundpattern (pulse layer) abweichende Pattern (interpretive layer) mit derselben zeitlichen Dauer (cardinality) zur gleichen Zeit beginnen.⁵ Eine metrisch dissonante Situation entsteht, wenn die abweichenden Pattern zu verschiedenen Zeiten beginnen (s. Abb. 6). Diese abweichenden Pattern können dabei von gleicher Dauer (displacement dissonance) oder von unterschiedlicher Dauer (grouping dissonance) sein (vgl. Butler 2006: 139-166).

Bei Betrachtung der rhythmisch-metrischen Charakteristika von »Mi Corazon« sind neben der offensichtlichen repetitiven Gesamtgestalt zunächst vor allem die Dominanz synkopierter Rhythmen und daraus resultierende metrische Ambiguitäten wesentlich. 38 der 43 Pattern weisen eine Akzentuierung metrisch unbetonter Stellen und somit einen sehr hohen Grad an Synkopierung auf, was eine Aufwertung nicht-synkopierter Pattern – hier technotypisch die tieffrequenten von Synthesizer und Bass Drum – zu klaren metrischen Referenzpunkten zur Folge hat. Das FOTF-Pattern ist eines der wenigen Pattern mit einem geraden Rhythmus und zudem das einzige, das überhaupt

5 Die Begriffe pulse layer und interpretive layer sind zwei verschiedene Typen der sogenannten »layer of motion«, auf die sich Butler in Anlehnung an Harald Krebs bezieht (vgl. Butler 2006: 106-111). Einen layer of motion beschreibt Krebs als »series of regulary recurring pulses« (Krebs 1999: 23).

Viertelnoten enthält. Da es sich aus vier Viertelnoten zusammensetzt, die allerdings bereits nach der ersten Viertelnote gleichbleibend wiederholt werden, besitzt es mit einem Repetitionszyklus von einer Viertelnote den kleinsten Repetitionszyklus. Fehlt es, ist metrische Unschärfe die Konsequenz, die bereits in der metrisch unterdeterminierten Anfangssequenz eine sogenannte »ambiguity of beginning« (vgl. ebd.: 124-129) hervorruft: Beide Pattern von Woodblock und Hackbrett lassen in ihrem Repetitionszyklus von einer ganzen Note zwar einen 4/4-Takt vermuten, allerdings fehlen andere metrumstiftende Pattern, die deren metrische Lokalisation eindeutig verifizieren könnten. Der Beginn beider Pattern mit einer Achtelpause verschleiert zudem den Startpunkt der Pattern und auch die Akzentuierung der letzten Sechzehntelnote trägt nicht zur metrischen Klarheit bei. Die metrische Desorientierung kann beim Hörer nun zu mindestens zwei verschiedenen metrischen Deutungen⁶ führen, die sich in ihrem Beginn um eine Achtelnote unterscheiden (Abb. 3). Die ambiguity of beginning zieht somit ein Phänomen nach sich, welches Butler als »turning the beat around« (TBA) bezeichnet: Durch die Hinzunahme eines Pattern wird die bisher angenommene metrische Interpretation infrage gestellt und der Beat⁷ kehrt sich um (vgl. ebd.: 141-152):

6 Butler (vgl. ebd.: 100-106) spricht hier, in Anlehnung an Christopher Hasty, von Projektionen: »A perceptual process through which the duration of an event offers a basis for measuring the duration of an immediately successive event« (ebd.: 327).

7 Der Begriff des »beat« scheint von Butler mit dem Begriff des »tactus« synonym gebraucht zu werden (vgl. ebd.: 196) und wird von ihm häufig im Zusammenhang mit den Beschreibungen von EDM durch Fans verwendet, die damit das FOTF-Pattern und einen EDM-typischen Fokus auf Rhythmus assoziieren würden (vgl. ebd.: 5, 91, 115). Butlers Verständnis von »beats« scheint indessen abstrakter und ist an Lerdahl und Jackendoff's *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) angelehnt: »In this work, the authors characterize beats as durationless time points, claiming that they form the basis of meter by providing a background grid against which the rhythm of a piece are measured.« (ebd.: 91). Butler betont, dass beats vor allem kognitive Entitäten seien: »They should be felt and not heard« (ebd.: 91).

The image displays two musical staves for three instruments: Woodblock, Hackbrett, and Drumset. The score is divided into three measures: Takte 1-4, Takte 5-8, and Takte 9-12. In the first measure (Takte 1-4), all instruments play a consistent 4/4 pattern. In the second measure (Takte 5-8), the Woodblock and Hackbrett continue with the 4/4 pattern, but the Drumset introduces a new pattern. In the third measure (Takte 9-12), all instruments play a consistent 3/4 pattern. A note below the Drumset staff in the second measure reads '(BASS DRUM AB TAKT 8)', indicating the start of the new pattern.

Abb. 3: Ambiguity of Beginning und TBA in »Mi Corazon« (0:00-0:24 min)

BBF setzen dieses TBA in »Mi Corazon« nahezu exemplarisch um: Zum einen entsteht es im Kontext metrischer Unterdeterminiertheit, wie sie vor allem beim sukzessiven Aufbau klanglicher Textur zu Beginn von Tracks typisch ist, zum anderen erfolgt das TBA typischerweise als »Downbeat-Shift« (vgl. ebd.: 142-144), in dem die vorher akzentuierten Schläge abrupt zu Offbeats umgedeutet werden und in einer Verschiebung des Metrums um eine Achtelnote resultieren. Herauszuheben ist zudem, dass das TBA als wesentlicher Bestandteil metrischen Spiels nicht unmittelbar evident ist, da eine Beibehaltung der Bass Drum auf den Offbeats denkbar, aber gleichwohl genreunüblich wäre – zumal das vier Takte später einsetzende Pattern von Geige und Cello in der Interpretation B (Abb. 3) die erste schwere Zählzeit bekräftigen würde und somit das angenommene Metrum der Interpretation B (noch) zu bestätigen scheint. Da beim TBA der Moment des plötzlichen Einsetzens der Bass Drum auch hier ein Zustand ist, der eine dauerhafte Verschiebung nach sich zieht, demonstriert er, wie Metrum als *Prozess* konstruiert wird und bestätigt damit eines der wesentlichen Merkmale von EDM (vgl. ebd.: 141).

Die Konstruktion von Metrum in »Mi Corazon« erscheint im Vergleich zu anderen Tracks von BBF noch vergleichsweise simpel, da die Repetitionszyklen der einzelnen Pattern überwiegend einen 4/4-Takt umfassen, auch wenn die Noten innerhalb der Pattern jeweils zu sehr unterschiedlichen Zeiten beginnen (s. Pattern-Tabelle im Anhang). Ebenso sind längere Zyklen bis über vier Takte auf ganze Notenwerte zurückzuführen und strukturieren die Zeit symmetrisch. Nur sehr wenige Pattern scheinen davon abzuweichen, beispielsweise das scheinbar irreguläre Pattern der Geige, welches rhythmisch und melodisch vergleichsweise stark variiert, sich aber trotzdem auf ein drei Achtelnoten umfassendes Pattern zurückführen lässt:

Abb. 4: Pattern der Geige in »Mi Corazon« (6:40-6:55 min)

Treten in »Mi Corazon« letztlich wenige gerade und diatonische Rhythmen auf, sind diese in »Bop« quantitativ und qualitativ deutlich ausgeprägter, was zur asymmetrischen Teilung von Zeit und somit zu diversen Phänomenen metrischer Dissonanz führt.

Asymmetrie demonstriert bereits das achttaktige Pattern des Klaviers, das drei Repetitionszyklen umfasst (s. Abb. 5): Durch den komplementären Rhythmus zwischen linker und rechter Hand entsteht ein 3+3+3+4+2(+1)-Pattern, das auf der zweiten Sechzehntelnote beginnt und sich innerhalb von 16 Sechzehntelnoten wiederholt (erster Repetitionszyklus). Die jeweils zweitaktig variierenden Dreiklänge und die diese jeweils rhythmisch ergänzenden zwei bis drei Sechzehntelnoten, welche sich zweitaktig um einen Ton chromatisch verändern, ergeben ein weiteres, 32 Sechzehntelnoten dauerndes Pattern (zweiter Repetitionszyklus). Da beide Repetitionszyklen jedoch gleichmäßig unterbrochen werden, ergibt sich ein weiteres 126 Sechzehntelnoten umfassendes Pattern (dritter Repetitionszyklus).

Abb. 5: Klavier-Pattern von »Bop« (1:23-1:39 min)

Auffallend ist zum einen, dass sich das erste Pattern aufgrund des harmonischen Verlaufs nicht nur als 3+3+3+4+2(+1)-Pattern, sondern ebenso als 3+3+3+3+4-Pattern deuten ließe, das innerhalb des ihm zugrunde liegenden 4/4-Taktes um eine Sechzehntelnote verschoben ist. Damit wäre exakt der diatonische Rhythmus repräsentiert, den Butler als »most common asymmetrical divisions of a whole note span« (Butler 2006: 82) bezeichnet. Zum anderen wird der von BBF notierte 4/4-Takt kaum in seinen ihn rahmenden Taktgrenzen bestärkt, da die Pattern mit Pausen beginnen, andere Akzentuierungen aufweisen und ihre Anfangs- und Endpunkte die Taktgrenzen überlagern. Auch für Butler ist der 4/4-Takt in der EDM keineswegs selbstverständlich da verschiedene layer of motion multiple Fenster der Interpretation öffnen (vgl. ebd.: 113-116).⁸

Aus diesem Beispiel lässt sich Weiteres ableiten, das für die rhythmische und metrische Gestaltung auch der anderen Pattern in »Bop« typisch ist. Die Konstruktion von Metrum erfolgt auch hier prozessual, da die Repetitionszyklen und die dadurch evozierten Metren erst in ihrem fortschreitenden Verlauf konstruierbar werden. Zudem sind den Pattern teilweise mehrere Repetitionszyklen implizit, wodurch sowohl innerhalb der Pattern als auch durch deren Kombination mit anderen Pattern, die wiederum eigene periodische Wiederholungen kennzeichnen, ein rhythmisch komplexes Ganzes entsteht. Das Klavier-Pattern lässt zudem die kompositorische Strategie von BBF erkennen, zunächst evozierte Interpretationen von Metrum gezielt wieder zu dekonstruieren. So finden sich zahlreiche Störfaktoren, die gegen ein einmal konstituiertes Metrum wirken: Etablierte Repetitionszyklen werden unterbrochen (s. Abb. 5) bzw. neu begonnen (s. Abb. 7) und beim Ein- bzw. Aussetzen von diatonischen Rhythmen verschiebt sich im weiteren Verlauf ihr Beginn durch veränderte vorangestellte Pausen (2:45 min Vibrafon, Takt 81, 3:52 min Tuba, Takt 113).

Auch in »Bop« ist ein TBA zu beobachten, erstmals durch den 7/8-Takt (s. Abb. 6) bei 1:39 min. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Aufbau der Textur hier vergleichsweise weit fortgeschritten ist und das TBA nicht durch den Einsatz des FOTF-Pattern realisiert wird, sondern durch den plötzlichen Einsatz eines zwei ganze Noten umfassenden atmosphärischen Pattern.⁹ Das

8 Butler weist wiederholt auf die Vielfalt des 4/4-Takts (vgl. ebd.: 113-116) und der Viertaktigkeit (vgl. ebd.: 183-194) in der EDM hin. Dass auch BBF damit ein ästhetisches Spiel treiben, belegt ihr kompositorisches Augenmerk auf jene Gestaltungselemente, die in der EDM typisch sind.

9 Die Unterteilung von Pattern in rhythmische, artikulative und atmosphärische Pattern bezieht sich auf Butler. Rhythmische Pattern versteht er als repetitiv und tendenziell kurz, artikulative Pattern als kurz aussetzende Pattern an Viertakt-

Resultat ist eine Infragestellung der bisher angenommenen metrischen Interpretation, die zur Umdeutung der unverändert weitergeführten Pattern von Vibrafon, Bass Drum und Sticks führt. Auch hier erfolgt das TBA als Downbeat-Shift: Markierte das Pattern der Sticks davor jeweils die Offbeats, bildet es jetzt die Downbeats ab. Im zweiten Fall (3:01 min) führt der Einsatz des atmosphärischen Pattern, diesmal sogar von den Bläsern und Streichern unterstützt, zwar nicht zu einem TBA, jedoch zu einer sogenannten »ambiguity of metrical type« (vgl. ebd.: 129-137), da mehrere Möglichkeiten der Interpretation von Zeit bestehen. Obwohl auch die Harfe nun ein eintaktiges Pattern im neu angenommenen Metrum präsentiert, tritt diesmal kein Downbeat-Shift ein. Das FOTF-Pattern bleibt somit zwar die metrumstiftende Instanz, wird jedoch durch das atmosphärische Pattern infrage gestellt (vgl. ebd.: 129-131).

Des Weiteren ergeben sich innerhalb von »Bop« verschiedene Formen metrischer Dissonanz. Die offensichtlichste Form der Kombination gerader Rhythmen ist eine displacement dissonance zwischen Bass Drum und Sticks, die BBF technotypisch adaptieren (vgl. ebd.: 82). Beide Pattern grenzen sich in ihrer Textur klar voneinander ab und haben mit dem gleichen Repetitionszyklus von einer Viertelnote dieselbe Kardinalität. Da die Pattern um eine Achtelnote versetzt beginnen, ist eine dauerhafte Verschiebung ($D2+1, \downarrow=1$)¹⁰ die Folge. Beide Pattern ergeben komplementär zueinander einen konstanten Achtelrhythmus und stehen somit als interpretative layer dem pulse layer des Klaviers gegenüber (Abb. 6 unten).

Variante reich zeigen sich insbesondere solche Pattern, die *nicht* die gleiche Kardinalität besitzen, wie beispielsweise das zweitaktige Pattern der Cajón mit dem diatonischen Rhythmus 3+3+3+3+4 bzw. dem sich davon ableitenden Rhythmus 3+3+2 (Abb. 6 oben, S. 12).

INTERPRETATIVE LAYER 1:
CAJÓN

INTERPRETATIVE LAYER 2:
BASS DRUM

Grenzen und atmosphärische Pattern als nebulös-verschleierte Klänge ohne eindeutige rhythmische Artikulation (vgl. ebd.: 179f.).

¹⁰ Das »D« bezeichnet das Phänomen der displacement dissonance, die Zahl »2« steht für zwei Achtelnoten, die den jeweils gleichen Repetitionszyklus entlang der zugrundeliegenden Einheit einer Achtelnote beschreibt, die Zahl »1« gibt Aufschluss über das Intervall der Verschiebung, in dem Fall eine Achtelnote (vgl. ebd.: 139-155).

INTERPRETATIVE LAYER 1:
STICK ON STICK

INTERPRETATIVE LAYER 2:
BASS DRUM

Abb. 6: Grouping dissonance zwischen Cajón und Bass Drum (1:57-3:02 min) und displacement dissonance zwischen Bass Drum und Sticks (3:52-4:07 min)

Zwischen Bass Drum und der Cajón manifestiert sich somit eine kurze grouping dissonance ($G4/3$, $\downarrow=1$)¹¹, die allerdings nur jeweils einen Takt umfasst, da die punktierte Achtelnote nicht über die Taktgrenze hinaus fortgeführt wird. Obwohl die Bass Drum und die Cajón zunächst jeweils konstant sind und keine Periodizität zu erzeugen scheinen, forcieren die Unterbrechung und Variation des diatonischen Rhythmus eine symmetrische Teilung innerhalb eines klaren 4/4-Takts.

Abbildung 6 liegt das FOTF-Pattern zugrunde, das mit davon abweichenden Pattern kontrastiert wird – eine Darstellung, die auch Butler in all seinen Beispielen zur metrischen Dissonanz vornimmt, die alle als Grundlage zumindest *ein* Pattern beinhalten, das klar den 4/4-Takt bestätigt und eindeutig auf der ersten Zählzeit beginnt (vgl. ebd.: 155-166). Beim eingangs angeführten Beispiel in Abbildung 4 existiert jedoch kein eindeutiger metrischer Referenzpunkt. Auch wenn die Pattern später *mit* dem stabilisierenden FOTF-Pattern auftreten (3:52-4:08 min), ist es zuvor fraglich, wie diese im Sinne Butlers zu erfassen wären, wenn die Bass Drum als metrische Referenz fehlt. Es ist schließlich keineswegs der Fall, dass sich hier keine grouping dissonances mehr ergeben, nur sind sie noch weiter von einem 4/4-Takt-Schema gelöst, als es Butler für EDM charakterisiert hat. Dies veranschaulichen folgende Beispiele: Das achttaktige Vibrafon-Pattern überschreitet erstmals die Taktgrenzen und gliedert den 4/4-Takt dadurch in asymmetrische Zeitspannen. Es resultiert eine grouping dissonance zwischen dem vier Sechzehntelnoten dauernden Sticks-Pattern und dem drei Sechzehntelnoten dauernden Vibrafon-Pattern ($G4/3$, $\downarrow=1$). Obwohl der diatonische Rhythmus des Vibrafon-Pattern jeweils im vierten und achten Takt mit einem Oktavsprung nach oben um eine Achtelnote nach vorne verschoben wird, während das Sticks-Pattern mit einem geraden Rhythmus konstant bestehen bleibt, ergeben sich zwischen beiden Pattern nach jeweils drei Viertelnoten phasenweise periodische Übereinstimmungen (Abb. 7, oben). Nach Butler würde in diesem Fall eine weitere grouping dissonance ($G4/3$, $\downarrow=1$) entstehen, wenn das Pattern der Sticks eine

11 Das »G« steht für das Phänomen der grouping dissonance, die »4« und die »3« für die jeweiligen unterschiedlichen Repetitionszyklen der Pattern (vgl. ebd.: 155-166).

weitere Zeitspanne, beispielsweise einen 4/4-Takt, markieren würde, die diesem Synchronisationspunkt entgegenwirkt.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is for the Vibraphone (VIBRAPHON) and Sticks. The top staff is labeled 'INTERPRETATIVE LAYER 1: VIBRAPHON' and the bottom staff 'INTERPRETATIVE LAYER 2: STICKS'. The Vibraphone part is marked 'ABGEDÄMPFT' and features triplet and quartet groupings. The Sticks part features quartet groupings. The second system is also for Vibraphone and Sticks, with the Vibraphone part marked 'UNTERBROCHEN' and featuring triplet and quartet groupings. The Sticks part features quartet groupings. The third system is for the Tuba and Sticks. The top staff is labeled 'INTERPRETATIVE LAYER 1: TUBA' and the bottom staff 'INTERPRETATIVE LAYER 2: STICKS'. The Tuba part is marked 'AUF DAS MUNDSTÜCK SCHLAGEN' and features quintet and quartet groupings. The Sticks part features quartet groupings. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves in each system, highlighting the temporal misalignment between the different layers.

Abb. 7: Grouping dissonance zwischen Vibrafon und Sticks (oben) und zwischen Tuba und Sticks (unten, jeweils 0:50-1:06 min)

Auch dem simultan klingenden Pattern der Tuba liegt ein diatonischer Rhythmus zugrunde, der jedoch nicht unterbrochen wird und deshalb stärkere metrische Kräfte besitzt (Abb. 7, unten).

Es entsteht so zwar zunächst eine grouping dissonance zwischen Sticks und Tuba ($G5/4$, $\downarrow=1$), die nach jeweils fünf Viertelnoten synchronisiert ist, allerdings suggerieren auch hier die Sticks keinen klaren $4/4$ -Takt und weisen somit keinen weiteren kontrastiven Repetitionszyklus auf, der eine weitere grouping dissonance (hier als $G5/4$, $\downarrow=1$) hervorrufen könnte.

Bei beiden Beispielen handelte es sich um grouping dissonances, die zwischen einem diatonischen Rhythmus und einem geraden Rhythmus entstanden sind. Da bei »Bop« allerdings alle drei Pattern simultan auftauchen, ergeben sich auch zwischen den beiden diatonischen Rhythmen von Tuba und Vibrafon weitere grouping dissonances, bei denen die Repetitionszyklen *beide* ungerade sind (s. Abb. 8, S. 15). In Abbildung 7 beginnen beide Rhythmen zeitgleich und besitzen somit theoretisch das Potential zu einer weiteren grouping dissonance, der allerdings kein $4/4$ -Takt mehr zugrunde liegt (obwohl dieser in der Partitur so angegeben ist), sondern ein $3/8$ -Takt: Es entstehen zwei grouping dissonances ($G5/3$, $\downarrow=1$ und $G15/3$, $\downarrow=1$), die durch ihre Periodizität der Synchronisationspunkte (gestrichelte Linie) die sogenannte »embedded grouping dissonance« (EGD) verursachen. Sie tritt dann auf, wenn die periodischen Intervalle einer untergeordneten grouping dissonance mit dem Metrum inkongruent sind und dadurch eine übergeordnete grouping dissonance erzeugen (vgl. ebd.: 158-165).

In allen drei Beispielen sind folglich divergierende Rhythmen mit spezifischen Synchronisationspunkten zu finden, die bei fehlendem FOTF-Pattern jedoch nicht mehr mit einem $4/4$ -Takt konkurrieren, da kein Pattern mehr existiert, welches einen $4/4$ -Takt signalisieren könnte. Somit zeichnet sich schlussendlich das ab, was Butler als die charakteristischen Mechanismen der Zeitstrukturierung in der EDM beschreibt: Er spricht metaphorisch von einem Uhrwerk, in dem mehrere verschieden große Zahnräder (Repetitionszyklen) unterschiedlicher Gestalt (gerade, diatonische und synkopierte Rhythmen) existieren, die zu verschiedenen Zeitpunkten beginnen, simultan ineinandergreifen, aber auch in entgegengesetzte Richtungen wirken (vgl. ebd.: 138). Das FOTF-Pattern wirkt metrisch stabilisierend, wodurch sich eine komplexe metrische Gesamtstruktur aufbauen kann, die multiple Interpretationen von Zeit suggeriert. Die Dichte der daraus resultierenden Wege bereits der ersten beiden Minuten von »Bop« ist bemerkenswert, ist doch zu bedenken, dass die Pattern, aus denen sich die diversen metrische Dissonanzen von Sticks, Vibrafon und Tuba ergeben, gleichzeitig realisiert werden (s. Abb. 9, S. 15).

AUF DAS MUNDSTÜCK SCHLAGEN

Abb. 8: Grouping dissonances und EGD zwischen Tuba und Vibrafon (hier 0:50-1:06 min)

G4/3, ♩=1 (Vibrafon/Sticks; unterbrochen)	G4/3, ♩=1 (Vibrafon/Sticks; unterbrochen)
G5/3, ♩=1 (Vibrafon/Tuba; unterbrochen)	G5/1, ♩=1 (Vibrafon/Tuba; unterbrochen)
G5/4, ♩=1 (Tuba/Sticks)	G5/4, ♩=1 (Tuba/Sticks)

Abb. 9: Überblick der grouping dissonances in »Bop«

Da diese drei Pattern noch zusätzlich mit dem metrisch potenten Klavier-Pattern und dem Pattern der Bass Drum kombiniert werden, die wiederum eigene Synchronisationspunkte und Verschiebungen aufweisen, zeichnet sich eine hochkomplexe Diversität zeitlicher Erfahrungsmöglichkeiten ab. Somit bleibt eine Abwesenheit monometrischer Gefüge bestehen. Durch den Einsatz von metrischer Dissonanz und Formen der Ambiguität wird schließlich ein eindrucksvolles metrisches Spiel erkennbar, das eine interpretative Multiplizität erzeugt und Metrum als sich prozessual konstituierende Entität ausweist (vgl. ebd.: 166-175).

BBF greifen schlussendlich in »Bop« kompositorisch auf ein limitiertes Reservoir an Pattern zurück, die sich untereinander in ihren Repetitionszyklen sowie in ihrer klanglichen und rhythmischen Gestalt unterscheiden. Variationen gleicher Pattern beziehen sich in erster Linie auf deren klangliche Repräsentation sowie eine zeitliche Verschiebung des Beginns von Pattern. Die rhythmische Gestalt der individuellen Pattern bleibt jedoch überwiegend konstant, weshalb sich auch beide Kompositionen von BBF auf Pattern zurückführen lassen, die als struktureller Kern größere formale Abschnitte konstituieren.

Formale Gestalt

Bezüglich der Form von (Techno-)Tracks definiert Butler, dass die Wahrnehmung von Mehrtaktigkeit¹², d.h. das Erkennen größerer formaler Strukturen, nicht aus Melodik und Harmonik resultieren, sondern in erster Linie aus einer zeitlichen Organisation der oft höchstens zweitaktigen »lower-level«-Pattern zu so genannten Sequenzen auf einem mindestens viertaktigen »higher-level« (vgl. ebd.: 93 u. 183f.). BBF evozieren in »Mi Corazon« Mehrtaktigkeit mittels verschiedener Techniken, die sich sehr deutlich an diesen viertaktigen Schemata orientieren. Ihre Strategien beinhalten die Verwendung unterschiedlicher, bis zu vier Takte umfassender Repetitionszyklen sowie die Veränderung der Zusammensetzung der Pattern nach jeweils vier und maximal acht Takten, aus denen sich größere formale Abschnitte als Sequenzen konstituieren. Bereits in den ersten beiden Sequenzen A und B (s. Formanalyse im Anhang) finden sich diese Techniken beispielhaft angewendet: Die Mixtur der Pattern ändert sich hier in deutlicher Vier- bzw. Achttaktigkeit durch Hinzunahme (nach 4, 8, 16, 32 und 56 Takten), Entfernung (Takte 56-72 im Klavier und den Bläsern), Wiederaufnahme (Takte 32-40 in der Bass Drum) und Variation (Takte 76-84 im Klavier) der Pattern. Zudem werden Viertakt-Grenzen durch die von Butler (2006: 189) betitelte »anacrustic orientation« hervorgehoben, wie beispielsweise durch den Einsatz artikulativer Sounds (Takt 7 und 55 in der Harfe sowie 15, 19, 23 und 27 durch Geräuschpartikel der Percussioninstrumente) und spezifischer Pattern (Takt 39 und 47 in Streichern, Bläsern und Klavier), durch zeitweiliges »Stumm-Schalten« von Pattern (Takt 54-55 in der Bass Drum) sowie durch subtile Modifikationen von Pattern (bspw. der Oktavsprung im Klavier in Takt 35 und 42).

12 Mit Mehrtaktigkeit bezeichne ich das, was Butler »multimeasure patterning« bzw. »multimeasure grouping« nennt und sich als »the patterning of small groups of measures« (Butler 2006: 179) beschreiben lässt (vgl. ebd.: 179-201).

Die Veränderung der Zusammensetzung der Pattern erfolgt überwiegend direkt und *nicht* graduell – ein Aspekt, der die Wahrnehmung von Mehrtaktigkeit begünstigt. Insgesamt sind BBF in dieser Viertaktigkeit sehr stringent, da immer zum achten Takt oder nach acht Takten eine Veränderung eintritt. Selbst in Takt 95, dem einzigen Moment, in dem eine Veränderung nicht offensichtlich ist, wird der Filter des Synthesizers so moduliert, dass er die Grenze von acht Takten markiert. Es ist nur folgerichtig, dass sich deshalb nicht nur die Gesamtzahl der Takte (224) auf ein Vielfaches von vier Takten zurückführen lässt, sondern auch die Längen der einzelnen Sequenzen.

Wie generiert Mehrtaktigkeit der auf einem lower level befindlichen Pattern nun Sequenzen auf einem higher level? Eine Einteilung in größere Strukturen kann an unterschiedlichen Kriterien orientiert sein. Dass Harmonik als strukturstiftender Parameter wenig hilfreich ist, liegt bei der in »Mi Corazon« vorliegenden harmonischen Stagnation auf der Hand – lässt sich doch der gesamte Track mit dem gleichbleibendem Synthesizer-Pattern auf eine g#-Moll-Skala mit übermäßiger Quarte und großer Sexte zurückführen, die nur durch eine chromatische Rückung in Klavier und Harfe – erst e-Moll (mit Quart), dann d#-Moll (mit Quart) – variiert wird. Da BBF oft nur aus drei oder vier Tönen bestehende Motive verwenden, die rhythmisch oder klanglich variiert werden, scheint auch der Parameter Melodik keine higher level zu etablieren. Des Weiteren ist eine Einteilung allein entlang der in der EDM strukturbildenden tieffrequenten Pattern kaum zielführend, da sich hier die jeweiligen Pattern der Schlaginstrumente sowie das Bass-Pattern innerhalb des gesamten Tracks nicht verändern und somit nicht strukturbildend sind, sondern nur durch An- bzw. Abwesenheit auf die Struktur wirken. Sie sind deshalb als alleiniger Bezugspunkt nur bedingt geeignet, zumal sie die begleitenden peripheren (melodischen) Entwicklungen aus dem Blickfeld nehmen. Eine Verbindung beider Techniken, die sowohl die Anordnung von Bass und Bass Drum (s. gestrichelte Linie in der Formanalyse) sowie den Einsatz melodisch distinktiver Pattern (s. durchgezogene Linie in der Formanalyse) berücksichtigen, beleuchtet stattdessen die inhärenten Spannungsverhältnisse der Komposition deutlich angemessener: In dieser Perspektive liegt Sequenz A und Sequenz A' das Synthesizer-Pattern, Sequenz B und Sequenz B' das Pattern A der Harfe und das Pattern E des Klaviers sowie der Sequenz C das Pattern B der Harfe zugrunde. Durch diese Einteilung ergibt sich ein musikalisch sinnhafter, systematischer Auf- und Abbau der jeweils melodisch signifikanten Pattern innerhalb der einzelnen Sequenzen:

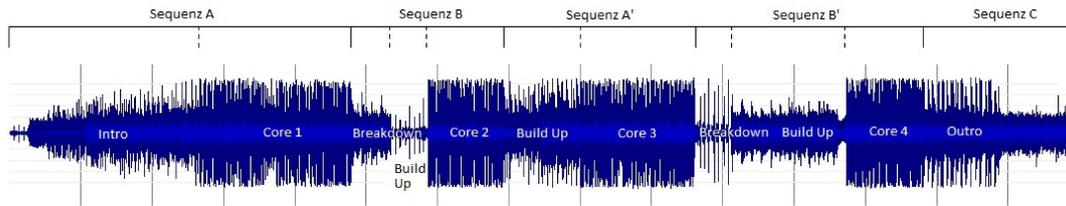


Abb. 10: Wellenform von »Mi Corazon«

Die formale Struktur spiegelt diese Logik der systematischen Spannungsentwicklung anschaulich wider: In Sequenz B' erfolgt beispielsweise der Breakdown¹³ in Takt 144 zunächst durch ein plötzliches Aussetzen des vorher in mehreren Stimmen dominierenden Synthesizer-Pattern und in Takt 152 durch die Entfernung weiterer Pattern von Snare Drum und Hackbrett; noch vorhanden sind Harfe (Pattern A), Klavier (B), Synthesizer sowie erstmals atmosphärische Sounds der Streicher. Damit beginnt der Build Up, in dem die einzelnen Pattern nun schrittweise nacheinander wieder eingeführt werden (Bass: Takt 152; Hackbrett: Takt 160; Klavier: Takt 164; Posaune: Takt 168) und durch ein Crescendo (Pattern E der Posaune, Pattern E des Klaviers) sowie einem Anstieg der Tonhöhe (Pattern B von Percussion) Spannung aufbauen, die in dem darauffolgenden Core ab Takt 176 mit einem plötzlichen Akzent auf der ersten Zählzeit und der Wiederaufnahme der Pattern aller Schlaginstrumente kulminiert. Dieser energetische Auf- und Abbau entlang eines oder zweier Pattern liegt in jeder der hier eingeteilten Sequenzen stringent vor: So wird spätestens mit der Einführung des distinktiven Pattern in den ersten vier Sequenzen die Spannung schrittweise auf- und in der letzten Sequenz die Spannung schrittweise abgebaut.

Repetitive Pattern durchdringen hier folglich die gesamte Struktur der Komposition nicht nur als deren kleinster Baustein, sondern auch, indem sie den gesamten größeren formalen Aufbau determinieren. Es ist ebenso der gezielte Einsatz von Pattern, der die Sequenzen verbindet – vertikal durch die rhythmische Addition singulärer Pattern, horizontal durch die partielle Fortführung von Pattern der Schlaginstrumente. Die Trennschärfe der Sequenzen rückt den formalen Aufbau somit in die Nähe von Butlers Modell B (ebd.: 207) und entspricht dem von ihm (ebd.: 221f.) und Snoman (2014: 277-

13 Butler unterscheidet bezogen auf den formalen Aufbau eines EDM-Tracks verschiedene Abschnitte, die mit bestimmten DJ-/Produzenten-Techniken verbunden sind. Neben den eher geläufigen Begriffen »Intro« und »Outro« verwendet Butler die Begriffe »Breakdown« (Phasen des Spannungsabbaus mit abnehmender Textur ohne Bass Drum), »Build Up« (Phasen des Spannungsaufbaus mit zunehmender Textur) und »Core« (Phasen mit gleichbleibender Textur und den charakteristischen Herzstücken des Tracks) (vgl. Butler 2006: 221-225).

279) abgeleiteten prototypischen Aufbau eines EDM-Tracks. Modell B umfasst eine Abfolge von Sequenzen, die jeweils zwar gleiche Pattern implizieren können, die sich aber insgesamt durch distinktive Pattern so weit voneinander unterscheiden, dass sie wenig improvisatorischen Freiraum in der Aufführung zulassen und stattdessen von festgelegten Arrangements gekennzeichnet sind. Dieser festgelegte Ablauf kennzeichnet auch »Mi Corazon«: Zwar entstehen die musikalischen Produkte bei BBF aus einer improvisatorischen Spielpraxis als Trio heraus, allerdings werden sie anschließend für das zehnköpfige Ensemble auskomponiert und notiert, um sie in Echtzeit reproduzieren zu können (vgl. Frick/Brandt 2014). Exemplarisch ist diesbezüglich der sich konsequent wiederholende, systematische Spannungsverlauf entlang Sequenzen determinierender Pattern, was im Vergleich mit dem Prototypen eines EDM-Tracks deutlich wird. In der prototypischen Form, die Butler als Abfolge von Intro, Core, Breakdown, Build Up, Core und Outro erfasst (vgl. ebd.: 222), ist eine wiederkehrende Abfolge von Spannungsaufbau, gleichbleibender Spannung und Spannungsabbau konstitutiv, die sich bei »Mi Corazon« erstaunlich deckungsgleich wiederfindet. So besteht der Track (1) aus Sequenzen von Spannungsaufbau und gleichbleibender Spannung (bei Sequenz A als Abfolge von Intro und Core, bei Sequenz A' als Abfolge von Build Up und Core) und (2) aus Sequenzen von Spannungsabbau, Spannungsaufbau und gleichbleibender Spannung (bei Sequenz B und Sequenz B' aus einer Abfolge von Breakdown, Build Up und Core) sowie (3) von einer Phase des Spannungsabbaus in Sequenz C als Outro, das in einen nächsten Track überleitet (vgl. Abb. 10).

BBF folgen in »Mi Corazon« nahezu exemplarisch dem technotypischen Strukturprinzip der variablen Schichtung mehrerer interpretative layer, die von einer konstanten Bass Drum und einem konstanten Bass-Pattern stabilisiert werden. Trotzdem finden sich bei aller typischen Gestaltung und Verbindung repetitiver Pattern, der Viertaktigkeit, der Präferenz eines bestimmten Tempobereichs (116-120 bpm), der Sequenzbildung und der Vermeidung von Atonalität bereits in »Mi Corazon« und »Bop« nuancierte, in anderen Tracks von BBF indes deutlicher auftretende Abweichungen, mit denen BBF Technoklischees gezielt meiden.

Schlussbetrachtungen

Ausgehend davon, Musikanalyse nicht als »das Verstehen von *der* Musik« (Doehring 2012: 39), sondern als Konstruktion *eines* Musikverstehens zu begreifen, welches am Gegenstand partikular und insofern nicht zu verabsolutieren ist (vgl. Obert 2012: 19), bleiben schlussendlich doch zwei

wesentliche Aspekte festzuhalten: Zum einen weisen BBF hinsichtlich der untersuchten musikalischen Parameter wesentliche Schnittmengen mit dem auf, was Butler als essentiell für FOTF-basierte Stile und insbesondere Techno charakterisiert hat. Die eingangs formulierte Annahme, dass BBF in ihren klanglichen Zeichen der EDM sehr nahestehen, lässt sich infolgedessen bestätigen. Dies ist vor allem deshalb beachtlich, da BBF von grundlegend anderen Produktionsbedingungen ausgehen, die sie in der (Live-)Realisation von Techno mit produktiv zu umgehenden Restriktionen besetzen. So lassen sich beispielsweise die technologiebasierten Verfahrensweisen der Produktion von EDM, wie etwa die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten der Pattern-Schichtung, der Klangsynthese und -modifikation sowie der formalen, rhythmischen und metrischen Arrangements, mit den instrumental Bedingtheiten von BBF nicht ohne weiteres realisieren. Dies trifft auch auf die Umsetzung eines genretypischen Klangideals zu, welches »klassische« Instrumente eigentlich bewusst zu vermeiden sucht (vgl. ebd.: 70) und den aus elektronischer Verarbeitung resultierenden Klang im Vergleich zum Klang der Liveumgebung favorisiert (vgl. Thornton 1996: 76-85). Insofern erscheint BBFs intendierte Adaption eines Genres, welches in seiner Produktion und Aufführung bisher maßgeblich von technischen Geräten bestimmt war, als anspruchsvolle und bisweilen kontraintuitive Unternehmung.

Zum anderen bleibt hervorzuheben, dass sich die von Butler eingeführten Begriffssysteme und analytischen Werkzeuge für eine Auseinandersetzung mit Techno als einem spezifischen Genre von EDM als praktikabel erwiesen haben und es nun gelingen kann, ihre Grenzen klarer zu konturieren: Dadurch, dass Butler in seinen Beispielen deutlich auf das FOTF-Pattern als metrumstiftende Instanz zurückgreift und es als genrekstituierende Referenz für die Untersuchung der Rhythmik von EDM heranzieht, vermittelt er den Eindruck, dass EDM nur eine begrenzte rhythmische Komplexität zulässt, die ihren funktionalen Rahmen als *Tanzmusik* und deren körperbezogene Aneignungsprozesse nicht sprengt. Zwar konstatiert Butler rhythmisch-metrische Komplexität als wesentliches Merkmal von EDM, führt sie allerdings in dem Maße, wie sie in den beiden Tracks von BBF konstitutiv ist, nicht aus. So lassen sich mit Butler zwar die klangliche und formale Gestalt der untersuchten Tracks überaus aufschlussreich abbilden, die Interpretation der Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen diatonischen Rhythmen in »Bop« bleibt jedoch begrenzt. Da sich BBF nun tatsächlich keine »dogmatische« Orientierung an Tanzbarkeit zum Ziel setzen (vgl. Frick/Brandt 2014) und sich das in dem experimentellen Umgang mit Rhythmen und ihrer Dosierung des FOTF-Pattern auch widerspiegelt, ist eine gewisse Begrenzung der Übertragbarkeit von Butlers Analyserahmens

allerdings auch wenig überraschend. Schließlich scheint sich Butler in erster Linie auf EDM als ein Genre zu konzentrieren, in dem Tanzbarkeit ein zentrales Charakteristikum darstellt und für die bei aller Offenheit zeitlicher Erfahrungen ein Mindestmaß an rhythmisch-metrischer Verständlichkeit erforderlich ist. Mit dem nicht nur von BBF, sondern beispielsweise auch von Elektro Guzzi (Wien) und Bauchklang (Wien) repräsentierten Ansatz wäre somit eine Schnittstelle zwischen einem Genre der populären Musik und hochkulturell konnotierter Musik umkreist, die als Ausgangspunkt weiterer musikanalytischer Auseinandersetzung fruchtbar bleibt.

Anhang

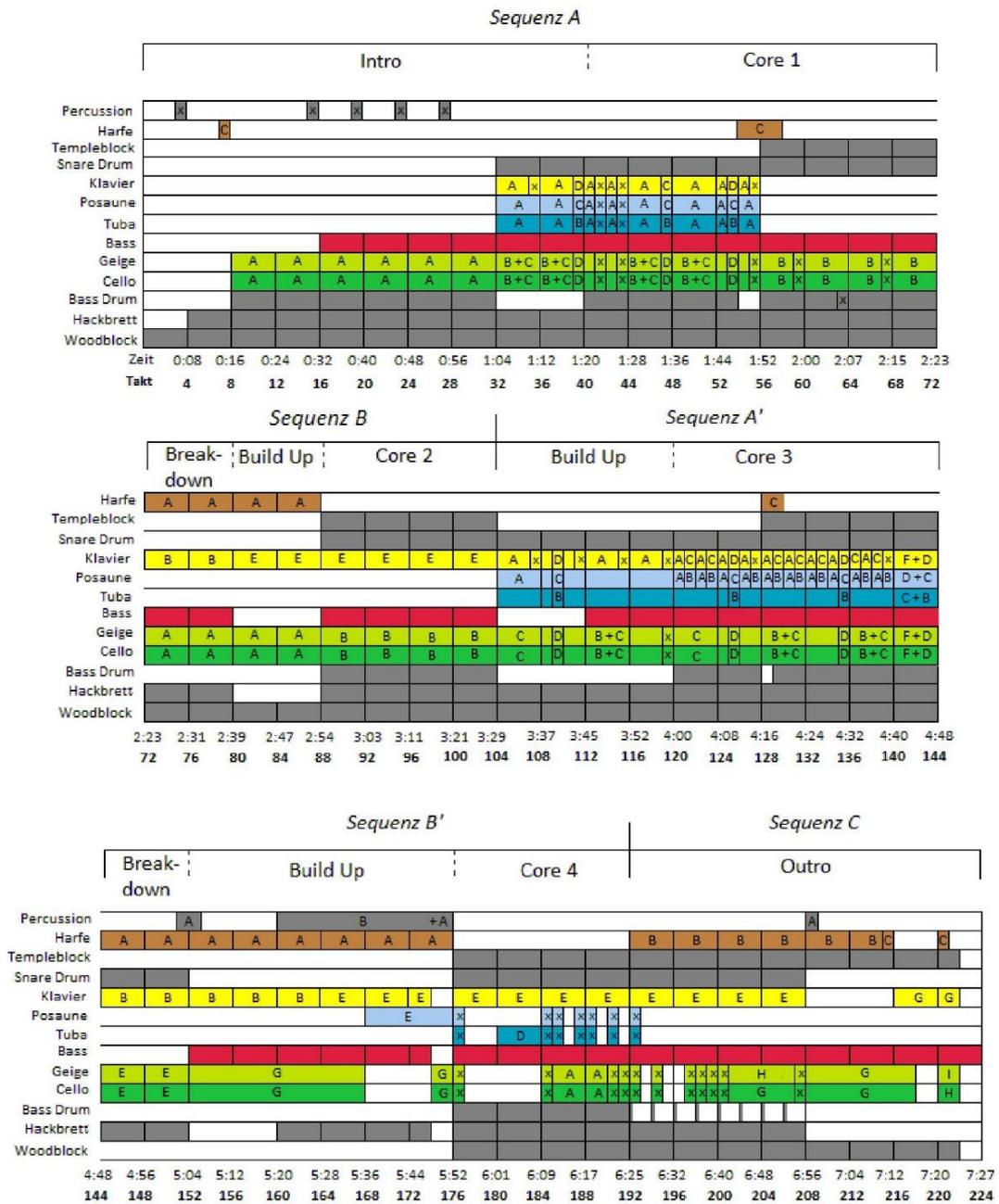


Abb. 11: Formanalyse von »Mi Corazon«

Die Darstellung basiert auf dem präferierten 4-Takt-Schema, jeder farbliche Baustein markiert somit bis zu vier Takte (vgl. Butler 2006: 259-261). Die Einteilung der Pattern folgt der Kategorisierung von Butler in rhythmische, artikulative und atmosphärische Pattern (vgl. ebd.: 180). Des Weiteren gilt:

- Jedem Instrument bzw. jeder Instrumentengruppe ist eine Farbe zugeordnet.
- Pausen sind durch weiße Abschnitte markiert.
- Weist ein Instrument mehrere Pattern auf, sind diese durch verschiedenen Buchstaben voneinander zu unterscheiden.
- Variieren die Pattern geringfügig, sind sie durch ein Kreuz gekennzeichnet.
- Unterschiedliche klangliche Repräsentationen rhythmisch gleicher Pattern werden als eigenständige Pattern betrachtet (das Pattern des Bass spielen beispielsweise identisch auch Streicher, Bläser und Klavier).

Rhythmische Sounds					
Instrument	Pattern-Repräsentation	Repetitions-zyklus	Instrument	Pattern-Repräsentation	Repetitions-zyklus
Bass Drum		J	Geige (I)		
Snare Drum			Cello (A)		
Woodblock			Cello (B)		
Temple-blocks			Cello (C)		
Hackbrett			Cello (D)		
Geige (A)			Cello (E)		
Geige (B)			Cello (F)		
Geige (C)			Cello (H)		
Geige (D)		Variiert	Posaune (A)		
Geige (E)			Posaune (B)		
Geige (F)			Posaune (C)		
Geige (H)		keinen	Posaune (D)		
	siehe Abbildung 4				

Abb 12a: Pattern-Tabelle von »Mi Corazon« (1. Teil)

		Artikulative Sounds		
		Instrument	Pattern-Repräsentation	Repetitionszyklus
Tube (A)				○
Tube (B)				Variiert
Tube (C)		Percussion: Triangel/ Glockenspiel (A)	○	○
Harfe (A)		Harfe (C)		Variiert; ○
Harfe (B)			Exemplarisches artikulatives Pattern in Takt 53-54; dazwischen deutliche Abweichungen	
Bass (Synthesizer)			Atmosphärische Sounds	
Klavier (A)		Geige (G)	über 2, 8 und 10 Takte andauerndes Decrescendo mit gleichbleibender Tonhöhe	○
Klavier (B)		Cello (G)		○
Klavier (C)		Posaune (E)	über 8 Takte andauerndes Crescendo mit alle zwei Takten wechselnder, tonleitender ansteigender Tonhöhe	Rhythmisch: 2x ○ Harmonisch: 4 x ○
Klavier (D)		Percussion Vibraphon (B)	über 14 Takte andauernde Klangfläche mit alle zwei Takten wechselnder, tonleitender ansteigender Tonhöhe	○
Klavier (E)				Variiert
Klavier (F)				frei
Klavier (G)				○

Abb. 12b: Pattern-Tabelle von »Mi Corazon« (2. Teil)

Literatur

- Butler, Mark Jonathan (2006). *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Collins, Nick / Schedel, Margaret / Wilson, Scott (Hg.) (2013). *Electronic Music*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Doehring, André (2012). »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Bielefeld: transcript, S. 23-42.
- Frick, Paul / Brandt, Daniel / Brauer, Jan (o.J.). »Brandt Brauer Frick«. www.brandtbrauerfrick.de (letzter Zugriff 12.02.2016).
- Frick, Paul (2010). »Bop.« Partitur [unveröffentlicht und dem Autor per E-Mail am 27.4.2014 zur Verfügung gestellt].
- Frick, Paul (2010). »Mi Corazon.« Partitur [unveröffentlicht und dem Autor per E-Mail am 27.4.2014 zur Verfügung gestellt].
- Frick, Paul / Brandt, Daniel (2014). Interview vom 26. April mit Josef Schaubruch [unveröffentlicht]. Berlin, Radialsystem V.
- Hasty, Christopher Francis (1997). *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Jerrentrup, Ansgar (1992). »Techno – Vom Reiz einer reizlosen Musik.« In: *Stationen populärer Musik: Vom Rock 'n' Roll zum Techno*. Hg. v. Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 12). Baden-Baden, S. 46-84.
- Jerrentrup, Ansgar (2001). »Das Mach-Werk. Zur Produktion, Ästhetik und Wirkung von Techno-musik.« In: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Hg. v. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 185-210.
- Krebs, Harald (1999). *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lothwesen, Kai Stefan (1999). »Methodische Aspekte der musikalischen Analyse von Techno.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Baden-Baden: Coda, S. 70-89.
- Obert, Simon (2012). »Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse.« In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). Bielefeld: transcript, S. 9-22.
- Pfleiderer, Martin (1999). »Here Comes the Drumz.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Baden-Baden: Coda, S. 27-48.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Snomán, Rick (2014). *Dance Music Manual. Tools, Toys, and Techniques*. Burlington, MA: Focal Press.
- Thornton, Sarah (1996). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

- Volkwein, Barbara (1999). »Es macht Bleep.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Baden-Baden: Coda, S. 51-68.
- Volkwein, Barbara (2003). *What's Techno? Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*. Osnabrück: Epos.

Diskografie

- The Brandt Brauer Frick Ensemble (2010). Mitschnitt im Rahmen der Tonaufnahmen von »Mr. Machine« vom 16.8.2010; <http://www.brandtbrauerfrick.de/index.php/video-reader/items/the-brandt-brauer-frick-ensemble.html> (letzter Zugriff: 12.2.2016).
- The Brandt Brauer Frick Ensemble (2011a). »Bop.« Auf: *Mr. Machine*. !K7 Records, !K7286CD.
- The Brandt Brauer Frick Ensemble (2011b). »Mi Corazon.« Auf: *Mr. Machine*. !K7 Records, !K7286CD.
- The Brandt Brauer Frick Ensemble (2011c). Konzert-Mitschnitt im Rahmen des Electronic Beats Festivals in Wien am 6.10.2011; <http://www.electronicbeats.net/en/eb-live/the-brandt-brauer-frick-ensemble-live-in-vienna/?vap=1> (letzter Zugriff: 12.2.2016).
- The Brandt Brauer Frick Ensemble (2012). Konzert-Mitschnitt im Rahmen des Electronic Beats Festivals in Podgorica (Montenegro) am 24.11.2012; <http://www.electronicbeats.net/en/eb-live/the-brandt-brauer-frick-ensemble-live-at-electronic-beats-presents-montenegro-2012/> (letzter Zugriff: 12.2.2016).

Abstract

Although Electronic Dance Music (EDM) ranks among one of the most popular styles in the 21st century, the academic debate about the distinct musical qualities of EDM is sparse. The article transfers the theoretical framework developed by Mark Butler (2006) to the music of the Berlin based techno collective The Brandt Brauer Frick Ensemble who create music with an EDM aesthetic by using instruments played live out of a score. The focus of the analysis is on rhythm, meter, and form. Finally, the article illuminates not only an unexplored field of producing techno in an uncommon way, it also provides an enlightening insight into the specific applicability of Butler's analytical tools.

SATAN FORDERT DIE TOTALE ZERSTÖRUNG DES BETRIEBES! DIE HEAVY METAL-SUBKULTUR IN DER DDR

Nikolai Okunew

Im April 1988, in einem Ort in der Nähe des Thüringer Waldes, betraten Eltern das Zimmer ihres 17-jährigen Sohnes. An der Wand erblickten sie große und für sie überaus merkwürdige Symbole: ein Petruskreuz, einen fünfzackigen Stern und die biblische Zahl 666. Die Volkspolizei wurde gerufen. Befragt nach Sinn und Zweck der Aufmachung seines Zimmers, gab der junge Mann an, sich der Musikrichtung des Black Metal verschrieben zu haben und sein Leben entsprechend auszurichten. Die Beamten notierten die Namen der favorisierten Bands des vermeintlichen Satansanbeters: »King Diamond, Buffary und Wayman.«¹ Auf die Frage, ob er seine offensichtlich verschlissene Kleidung denn sauberer und neuer vorziehe, antwortete er: »Ja das ist so, ich trage lieber zerrissene Sachen aus dem Westen, als gute Sachen aus dem Osten«. An die Musik herangeführt hätten ihn das staatliche Jugendraadio DT64 und besonders die samstägliche Sendung *Tendenz Hard bis Heavy* (in Folge *Tendenz*). Dies war kein Einzelfall: In einer Süßwarenfabrik in Aschersleben etwa schrieb 1988 ein Hilfsmaschinist mit dem Finger in Zuckerstaub: »Das Ende ist nahe, Satans Legion des Todes ist bereit zum Angriff. Satan verlangt nur eines, die totale Zerstörung des Betriebes« und zitierte damit, bis auf den abschließenden Verweis auf den Betrieb, die britische Black Metal-Gruppe Venom (Dok. BStU I). In allen Bezirken tauchten im Verlauf der 1980er Jahre Formierungen wie bspw. die Satans Sons auf, die sich Extreme Metal-Spielarten verschrieben hatten und die vom Ministerium für Staatssicherheit (MfS) beobachtet wurden (Dok. BStU II).

1 Mit den letzten beiden sind wohl die schwedische Band Bathory und die britische Gruppe Venom gemeint. Jedenfalls gehörten diese zu den wichtigsten Gruppen des Black Metals in den 1980er Jahren.

Die Insignien der Metal-Subkultur – schwarze Kleidung, Eisenbahnermützen und lange Haare – gehörten Mitte der 1980er Jahre bereits so auffällig zum Straßenbild in der DDR, dass sie auch von den Medien der BRD nicht mehr übersehen werden konnten.² Zwar hat es über die Jahre hinweg große quantitative Schwankungen und beträchtliche regionale Unterschiede gegeben, doch scheinen sich die Heavy Metal-Anhänger – kurz oft Heavies genannt – als die größte oder zweitgrößte jugendliche subkulturelle Gruppe der DDR etabliert zu haben (Dok. BStU III).

Von den Arbeiten Uwe Breitenborns (2010) und Caroline Fricke (2001) abgesehen, die Heavy Metal im Radio der DDR bzw. in der thüringischen Provinz beleuchten, liegen, möglicherweise aufgrund der dispersen Quellen-situation, zurzeit keine historischen Untersuchungen zu diesem Thema vor.³ Ziel dieser Untersuchung ist es, basierend auf den Akten des MfS, Leserbriefen und Laufplänen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv in Babelsberg (DRA) sowie Forschungen des Leipziger Zentralinstituts für Jugendforschung (ZIJ) von vor 1990, die Heavy Metal-Subkultur in der DDR zu beschreiben und im größeren kulturellen Kontext der DDR zu verorten. Neben der Vermittlung eines Überblicks werden verallgemeinernd Zustände dargestellt, die, etwa bei zukünftigen regionalspezifischen Untersuchungen zu diesem Thema, differenzierter ausfallen müssten. Im ersten Schritt wird dazu ein kurzer Überblick über die Geschichte der Ausbreitung von Heavy Metal in der DDR gegeben, um dann im zweiten die jugendliche Subkultur in verschiedenen Aspekten zu beleuchten. Die These sei dabei, dass das von der SED geschaffene Umfeld spezifische Praktiken der Heavies bedingte, die stets zumindest partiell auf bzw. gegen den Staat gerichtet waren und die zugleich derart an ihn gekoppelt waren, dass die Subkultur kurz nach dem Ende des Staates verschwand.

1. »Unleashed in the East«

Heavy Metal gelangte über westliche Medien in die DDR. Dabei spielten Radiostationen der Alliierten, wie der British Forces Broadcasting Service, kurz BFBS, (Dok. DRA III) ebenso eine Rolle wie RIAS II (Dok. BStU IV) und die öffentlich-rechtlichen Sender Bayern 3 und NDR 2 (Dok. BStU V). Insbesondere der RIAS nahm dabei seine »Rolle als Stachel des Westens im Fleisch

2 So berichtete beispielsweise ein *GEO-Special* über Heavy Metal in der DDR; vgl. Leitner (1985).

3 Der Grund dafür sind möglicherweise die fehlenden Fanzines/Samisdate von Heavies. Mit Hilfe von Zeitzeugeninterviews arbeitet derzeit Wolf-Georg Zaddach im Rahmen seiner Dissertation am Schließen dieser Forschungslücke.

der DDR« (Larkey 2007: 92) wahr und passte ab den 1980er Jahren sein Programm den Bedürfnissen der ostdeutschen Hörschaft an. Hinzu kamen private Rundfunkbetreiber, die sich von Sendebeginn an auf ein dezidiert junges Publikum konzentrierten und ihre Sendepläne nach ihnen ausrichteten. Dies registrierten die Verantwortlichen in der DDR mit Misstrauen. Noch 1988 referierte der Minister für Staatssicherheit Erich Mielke über den schädlichen Einfluss dieser Sender:

»Der Anteil der Jugendsendungen am Gesamtprogramm westlicher Rundfunk- und Fernsehstationen wurde bedeutend erhöht. Art und Aufmachung derartiger Sendungen (z.B. Fernsehprogramme SAT 1, einschließlich Frühstückfernsehen, RIAS II, Bayern III, NDR II) lassen erkennen, dass alle Möglichkeiten moderner Unterhaltung genutzt werden, um die Jugendlichen durch ein intensives Verfolgen dieser Sendungen zu entpolitisieren, um so gesellschaftliche Inaktivität zu erreichen« (Dok. BStU VI).⁴

Als »modern[e] Unterhaltung« sind wohl die in den 1980er Jahren populären musikalischen Genres bzw. Subkulturen zu verstehen. Diese würden das Mittel zur Schwächung der DDR darstellen. Bemerkenswert ist hierbei, dass Mielke also nicht mehr behauptete, westliche Sender würden aktiv gegen die DDR oder die SED agitieren, sondern, dass es das Ziel sei, die Jugend des Landes zu *entpolitisieren*. Weil die Jugend bis in die letzten Monate der DDR als Kampfreserve der Partei verstanden und dargestellt wurde, musste dies allein freilich als hoch problematisch gelten.

Ab den frühen 1980er Jahren ist neben anderen Subkulturen auch der Heavy Metal in den Akten des MfS greifbar. Das Phänomen jugendlicher Gruppierungen dieser Art wurde auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich gehandhabt. Einerseits gingen Vopo und Stasi gegen deviante Jugendliche vor, andererseits wurden durch u.a. die FDJ Versuche unternommen, die Musik, darunter auch Heavy Metal, kulturpolitisch zu integrieren. Ab Dezember 1987 gab es in Form der Sendung *Tendenz Hard bis Heavy* sogar eine wöchentliche Radiosendung im Jugendladio der DDR, die sich ausschließlich dem Heavy Metal widmete und eine zentrale Institution für die Heavies der DDR darstellte. Heavy Metal fand also Wege durch und über den Eisernen Vorhang, doch bleibt zu beantworten, wen er begeisterte und wie sich die Gruppen, die einen Großteil ihrer Freizeitgestaltung auf seinen Konsum ausrichteten, genau formierten.

4 Die Zitate wurden der neuen Rechtschreibung angepasst, da sie den Lesefluss so weniger stören.

2. Die junge Garde des Proletariats trägt schwarz

Das soziologisch arbeitende ZIJ hatte in den späten 1980er Jahren größere Freiheiten zur Erforschung jugendlicher Gruppen bekommen. Eine vom ZIJ durchgeführte Untersuchung stellte fest, dass ein Großteil derer, die von sich sagten, Heavy Metal-Anhänger zu sein, Lehrlinge oder junge Arbeiter in der Industrie waren. Die Aussagen Deena Weinsteins (1991: 99) zu dem »blue collar«-Charakter des Heavy Metals in den USA trafen also auch für die DDR zu. Die Mehrheit der Anhänger war außerdem noch in Ausbildung, also relativ jung. Beispielsweise erfasste 1986 das MfS in Dessau 36 Metal-Fans, von denen bei 18 die Berufe aufgenommen wurden: Alle waren Lehrlinge (Dok. BStU VII). Auch die Hörerpost an *Tendenz* scheint meist von jungen arbeitenden Erwachsenen (Dok. DRA II) und Wehrdienstleistenden (Dok. DRA III) verfasst worden zu sein. Ein Heavy, der 1988 gefragt wurde, ob die meisten Mitglieder seiner Gruppe Lehrlinge sind, antwortete knapp: »Ja [...], ein größerer Teil hat sogar schon ausgelernt.« (Steiner/Wenze/Merkens 1999: 162). Der Umstand, dass Heavy Metal hauptsächlich von jungen Lehrlingen oder »schon« Ausgelernten gehört wurde, wurde von den Kulturfunktionären der Partei als problematisch eingestuft, weil sich diese devianten Jugendlichen aus einer Gruppe rekrutierten, die als proletarisch verstanden wurde und um die sich besonders zu bemühen die SED vorgab (vgl. Görnandt 1999: 142).

Schüler scheinen, schon wegen der enorm hohen Preise für Magazine, Schallplatten und der entsprechenden Kleidung aus dem Westen, von dieser Subkultur weitgehend ausgeschlossen gewesen zu sein (vgl. Reibetanz 2009: 149). Gleiches galt wohl für Frauen, die sich, wenn sie Teil der Subkultur sein wollten, »einen maskulin orientierten Stil« (Steiner/Wenzke/Merkens 1999: 162) aneignen mussten. Sie hatten in ihrem Heavy-Dasein weitgehend auf als weiblich geltende Eigenschaften zu verzichten. Das Beharren auf bestimmten als maskulin verstandenen Eigenschaften wie körperlicher Stärke, einem großen Maß an Unabhängigkeit und Trinkfestigkeit ging einher mit der Ausgrenzung von als feminin empfundenen Gruftis und Homosexuellen durch die Heavies (vgl. Reibetanz 2009: 69f.).

Die Texte, die von DDR-Metal-Gruppen, auch um die Akzeptanz bei den Kulturfunktionären zu erhöhen, oft in Deutsch gesungen wurden, hatten unmittelbar verständliche Botschaften, die zur Lebenswirklichkeit der Hörer passten. So gehörten beispielsweise Alkoholkonsum (*Argus*: »Saufen schmeckt gut«), Adoleszenz und erwachende männliche Sexualität (*Rocket*:

»Herzlichen Glückwunsch«) sowie Probleme am Ausbildungs- und Arbeitsplatz (*Formel-1*: »Willste nich' uffstehn?«) zu den häufigsten Topoi und entsprechen vor allem der Lebenswelt junger Arbeiter.⁵ Grundsätzlich scheint die Fähigkeit, bei Konzerten Titel der westlichen, meist Englisch singenden Vorbilder nachspielen zu können, aber mindestens ebenso wichtig gewesen zu sein wie eigene Kompositionen (Dok. BStU VIII).

Warum war Heavy Metal besonders für Lehrlinge interessant? Ein junger Heavy Metal-Anhänger stellte 1988 einen Zusammenhang zwischen der Anhängerschaft und einer zunehmenden Frustration mit dem Regime her:

»Heavy Metal [war] für mich Chaos, Sinnlosigkeit und Wahnsinn, verband sich für mich mit Asozialen, Säufern, Ausgeflippten und Verrückten. Durch Zufall kam es zu persönlichen Kontakten mit einzelnen Jungs. Ich bemerkte, dass viele Jungs Probleme haben, so z.B. mit ihren Eltern, mit den Mädels, in der Schule, in der Lehre. Fast alle kommen mit unserer ganzen Gesellschaft nicht zurecht. Die hohlen Phrasen, die leeren Reden von der Planerfüllung, wie man es oft in der Zeitung lesen kann, kotzt sie einfach an, denn viele von ihnen arbeiten schon und wissen, wie es wirklich aussieht. All diese Probleme schieben sie vor sich her, versuchen sie zu unterdrücken oder in Alkohol zu ertränken. Daher kommt, dass diese Jungs oft sehr aggressiv sind« (Dok. DRA IV).

Aus konstruktivistischer Sicht kann als das entscheidende Merkmal des (extremen) Heavy Metal die Transgression erkannt werden. Musikalisch, bildsprachlich, textlich und durch das Verhalten der Konzertbesucher würden laut Keith Kahn-Harris (vgl. 2007: 30) für die Gesellschaft konstitutive Grenzen zeitweise überschritten bzw. außer Kraft gesetzt. Die Überschreitungen sind in modernen Sozialstrukturen dabei nicht existenzgefährdend, sondern tragen letztlich zu ihrer Stabilität bei. Transgressionen sind also nicht aus sich heraus politisch aufgeladen. Das Besondere an der Situation von Lehrlingen in der DDR – darunter Metal-Fans – der 1980er Jahre scheint eher gewesen zu sein, dass

»in der Schule und am Arbeitsplatz Werte losgelöst von alltäglichen und sinnlichen Erfahrungen vermittelt [wurden], sodass in der Freizeit auf das Gegenteil abgezielt wurde: eine vor allem sinnlich und direkt gestaltete Erfahrungswelt« (Stock 1995: 76).

Der oben zitierte Erfahrungsbericht scheint genau auf solch einen Wunsch nach transgressiver Sinnlichkeit als Antwort auf die gefühlte gesellschaftli-

5 Die Aussage ist das vorläufige Ergebnis einer punktuellen Auswertung der Texte von circa 30 Gruppen. Eine genauere serielle Analyse der Texte steht zu diesem Zeitpunkt noch aus.

che Kälte und Entfremdung abzuzielen. Daher wurde die Musik laut gespielt (vgl. Reibetanz 2009: 83f.) und es kam immer wieder zu Alkoholexzessen, die wiederum die fühlbare Dimension der Musik zu steigern vermögen: Bei 300 Besuchern während »einer derartigen [Konzert-]Veranstaltung bedeutet das, dass pro Besucher durchschnittlich drei bis vier Flaschen Bier und acht doppelte Schnäpse getrunken werden« (Dok. BStU IX). Insbesondere in Verbindung mit Alkohol kam es dann auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen untereinander oder mit Anhängern anderer Musikrichtungen (Dok. BStU X) sowie zu oft nicht näher beschriebenen »rowdyhaftem« Verhalten (Dok. BStU XI). Möglicherweise waren die externen Beobachter auch durch den Tanzstil des Moshens – der zumindest im westlichen Ausland sehr beliebt auf Thrash-Metal-Konzerten war und im Prinzip aus einem im Takt stattfindenden gegenseitigen Schubsen besteht – verschreckt und missdeuteten diese als Gewalt. Auch beim Moshen sprengt der Wunsch nach direkten körperhaften Erfahrungen außerhalb des Alltäglichen den Rahmen des gesellschaftlich Konformen.

Jugend- und Musiksoziologen der DDR erklärten sich die Affinität der jungen Arbeiterschaft zu Heavy Metal und die damit verbundenen Praktiken mit einer schleichenden gesellschaftlichen Differenzierung und einer Auslöschung des staatlichen Kulturmonopols. Die Jugendlichen hätten aus den verschiedenen Stilen den Heavy Metal gewählt, da er ihren Wünschen nach unmittelbar körperlichen Erfahrungen am besten entsprochen habe (vgl. Steiner/Wenzke/Merkens 1999: 27f.). Dem relativ geringen Interesse der Arbeitenden an den Botschaften und Texten der gehörten Musik stand wohl eine Vorliebe von Studierenden für Singer-Songwriter gegenüber. Der DDR-Jugendforscher Holm Felber bemerkte dazu:

»Es lässt sich ableiten, dass Jugendliche mit stärker ausgeprägter Bildungsorientierung die ihnen als effizient nahegelegten und wohl schon weitgehend habitualisierten Aneignungsweisen gegenüber der Realität – sprach- und diskursorientiert, damit rational, argumentativ und kritisch – auch bezüglich der populären Musik stärker zur Anwendung bringen« (Felber 1991: 81f.).

Es ist anzunehmen, dass der zunehmend aggressive Gesangsstil des Heavy Metals der 1980er Jahre und die extremere Instrumentalisierung einer weniger intellektuell-diskursiven Aneignung des Gesungenen durch junge Arbeiter mit weniger starker Bildungsorientierung entsprach. Wichtiger als die Texte waren die klanglich-emotionale Färbung der Stimme des Sängers sowie einige Schlüsselworte, die auch ohne profunde Englischkenntnisse verständlich werden konnten, denn: »Most lyrics are best understood as a loose array of fragmentary and suggestive signifiers« (Weinstein 1991: 34). Der

Gesangsstil, der unmittelbar Wut und/oder Verzweiflung ausdrückte, konnte außerdem als Abgrenzungsmechanismus gegenüber der von der Partei kontrollierten Klanglandschaften fungieren, in der eben jenen Emotionen kein Platz zugestanden wurde. Diese Landschaften konnten Heavies mit Gitarrenverstärkern und genreabhängig extrem tiefem oder extrem hohem Gesang verlassen.

2.1. Outfit

1986 vermerkte das MfS in einer Aufstellung über jugendliche Heavies folgende äußerliche Merkmale: »Anhänger der sogen. Heavy-Metal-Musik (extrem harter Rock); Ähnlichkeit mit westl. »Rockern« – Lederbekl[eidung] Ledermütze, Nietenbesetzte Jacken u. Hosen [...] normal bis halblanges Haar« (Dok. BStU XII).

Die Heavies orientierten sich klar an ihren Pendants aus dem Westen bzw. an den Fotografien bekannter Bands in Magazinen und auf Postern. Hier spielte die *Tendenz* eine Rolle, da sie für Viele eine Bezugsquelle von Bildmaterial und anderen Informationen darstellte (Dok. DRA V). Die in dem Archiv der BStU erhaltenen Fotografien (Dok. BStU XIII) bestätigen die Orientierung an den Vorbildern ebenso wie West-Berliner Besucher eines Konzerts in der Langhansstraße in Berlin-Weißensee, die zwischen den Heavies und den »West-Bängern« kaum einen Unterschied auszumachen vermochten (O.A. 1987: 19-21). Bezüglich der Kleidung scheint eine wichtige Funktion die Abgrenzung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft und anderen Subkulturen gewesen zu sein: »Es ist für mich einfach schau [sic], dass man sich in den teuren Ledersachen mit den Ketten und Nieten dran von den anderen Menschen unterscheidet« (Dok. BStU XIV). Allerdings wird diese Unterscheidung nicht durch politische Motive begründet oder intellektualisiert. »Wir sind eben anders als die Leute hier«, bemerkte ein Leipziger bei einem Verhör durch das MfS knapp und erklärte gleichzeitig seine Ablehnung gegenüber Punks und anderen »Assis«, da diese nicht arbeiten gingen (Dok. BStU XV). Das Tragen der Kleidung sollte vor allem den Bezug zur Musik und damit zur Subkultur zum Ausdruck bringen:

»Naja, die wollen ausdrücken, dass se, weeiß ick wat, die Skinheads, dat det Deutsche sind oder die Punks, dass se eben der letzte Dreck sind, oder so. Wir als Heavys wollen ausdrücken, dass wir uff die Musik stehen, und dass wir det jut finden, und wie die rumrennen und so, dass det einwandfrei is« (Steiner/Wenzke/Merkens 1999: 164).

Ein Teil der notwendigen Kleidungsstücke war nur im sozialistischen und nicht-sozialistischen Ausland zu bekommen (Dok. BStU XVI). Da diese Einkäufe und Reisen das Budget von Lehrlingen sehr belastet hätten, wurde ein großer Teil selbst angefertigt:

»Allet[,] wat'n Heavy-Metal-Fan interessiert, kommt doch von drüben, also ist im Westteil erhältlich. Hier im Osten jab es doch nicht[s], jab es keene Zeitschriften, jab es keene Bekleidung, det wurde allet privat irjendwo anjefertigt. Wenn man sich 'n paar Sachen besorgt hat, denn is man nach Ungarn jefahrn oder so, war die einzige Möglichkeit[,] Einkaufsurlaub praktisch« (Stock 1989: 140).

Dabei zeigten sich die Heavies außerordentlich einfallsreich: Band-Shirts und Aufnäher wurden mithilfe des Polylux (Overheadprojektor) hergestellt. Vertragsarbeiterinnen aus Vietnam nähten auf Wunsch Lederhosen und Stoffe mit Tiermustern entsprechend um, Patronengurte wurden aus sowjetischen Leuchtpurgeschossen gebaut und T-Shirts wurden mit Kohletabletten geschwärzt (vgl. Reibetanz 2009: 60-62). Die für das Outfit notwendigen Nieten wurden in solcher Quantität aus Betrieben entwendet, dass es mitunter zu Engpässen bei der Produktion kam (Dok. BStU XVII). Bei all diesen Verfahren profitierten die Heavies auch von den ihnen im DDR-Bildungssystem vermittelten handwerklichen Fähigkeiten.

2.2. Heavy Metal am Arbeitsplatz?

Nachfolgend soll geklärt werden, wie die Heavies in der DDR ihr subkulturelles Dasein in den Alltag integrierten und welche Aktivitäten diesen hauptsächlich bestimmten.

Die Anhänger der Subkultur selbst betonten oft, dass sie ihr Hobby auf die Freizeit beschränkten und mit Politik nichts zu tun hätten (Dok. BStU XVIII). Die Stasi erfasste sogar eine Gruppe Heavies, die einen Jugendlichen ausschloss, weil dieser nicht bereit war, Arbeit anzunehmen, womit sie sich mit von der SED vermittelten Werten durchaus konform zeigten (Dok. BStU XIX). Peter Wurschi bestätigt, dass es den Heavies in Thüringen, die auch dort die größte subkulturelle Gruppe darstellten, besser als Punks und Skinheads gelang, sich am Arbeitsplatz mit Kollegen und Vorgesetzten zu arrangieren bzw. sich offizieller Redeordnungen zu unterwerfen (vgl. Wurschi 2007: 31). Damit kamen die Heavies den Anforderungen, die von Seiten des Staates an sie gestellt wurden, sehr entgegen. Ein Beamter des MfS in Magdeburg formulierte 1988 im Sinne alter Deutungsmuster der Heavies als vom Westen verführter dekadenter Jugendlicher:

»Beide o.g. Personen [gehören zu] einer Gruppierung mit amerikanischen Namen auf Deutsch sinngemäß ›Schwermetaller‹ bzw. ›Metaller‹. Ihre Zugehörigkeit,[sic?] zu dieser Gruppe soll in ihrer Bekleidung und in ihrem Auftreten zum Ausdruck kommen. Beide Personen sollen sich im Uniformstil kleiden und teilweise faschistisches Gedankengut vertreten« (Dok. BStU XX).

Der letzte Satz des Zitats ist in der Akte allerdings handschriftlich durchgestrichen. Daneben findet sich der ebenfalls handschriftliche Vermerk: »Vorkommnisse mit den o.g. Personen traten im Betrieb noch nicht auf« (Dok. BStU XXI). Beschränkten die Heavies ihre Aktivitäten und auch das Tragen ihres Kleidungsstils (Dok. BStU XXII) auf die Freizeit, konnten sie also mit größerer Toleranz sogar durch das MfS rechnen. Außerdem bestand in der Schule und im Betrieb eine hohe Verlustgefahr durch Konfiszierungen für die mühsam hergestellten bzw. erworbenen Kleidungsstücke, so dass diese meist nur in der Zeit nach der Arbeit getragen wurden.

Mit der Zunahme des Konsums in der DDR ging eine Ausweitung der Freizeit einher, die für männliche Lehrlinge durchschnittlich immerhin sechs Stunden täglich ausmachte (vgl. Görnandt 1999: 139). Was sich außerdem geändert hatte, war das persönliche Verhältnis zur Arbeit und damit auch zur Freizeit. Die Mitglieder der Generation, die zwischen 1965 und 1971 geboren wurde, also jene, die einen großen Teil der Heavies ausmachten, nennt Wurschi (2007: 42) eine »distanzierte Generation«. Bestimmend für sie seien Anpassung an die Gegebenheiten in der DDR durch innere Emigration und weitgehende äußerliche Angleichung gewesen. Arbeit wurde in diesem Zusammenhang nur noch als Mittel zum Zweck des Auslebens eigener Konsumwünsche angesehen. Die utopistische Vorstellung, am Arbeitsplatz an einer besseren Welt und einer höheren Form der Gesellschaft in der DDR zu arbeiten, wurde von dieser Generation nicht mehr geteilt. Ein fester Arbeits- bzw. Ausbildungsplatz war jedoch für eine individuellere Ausgestaltung der Freizeit notwendig. Dies musste insbesondere für Heavies gelten, deren Freizeitaktivitäten durch das Kaufen von Platten und Kassetten, Konzertbesuche, Reisen nach Ungarn und den Erwerb bestimmter Kleidungsstücke durchaus kostspielig waren. Auch so ist zu erklären, warum Heavies selten zu gesellschaftlichen Aussteigern wurden.

Gesellschaftlicher Druck – wie der das eigene Auftreten anzupassen oder karrieremäßige Nachteile in Kauf zu nehmen – vermochte außerdem, die subkulturelle Identität noch zu stabilisieren. Körperliches Arbeiten und das Ertragen zusätzlicher Belastungen im Betrieb, verursacht etwa durch das selbstauferlegte Stigma der langen Haare, ließen sich nämlich mit dem Selbstbild der Heavies, welches zwischen Heros und Paria oszillierte, besser

vereinbaren als dies beispielweise bei Anhängern der *Punks* der Fall war (vgl. Stock 1989: 135).

2.3. Tape-Trading

Das gemeinsame Hören von Musik stellte die hauptsächliche Aktivität der Heavies dar. In der Stadt Zeitz, in der es immerhin 50 Heavies gab, formulierte die Stasi: »Wie offiziell erarbeitet wurde, wird von diesem Personenkreis ausschließlich das Ziel verfolgt, ihrem fanatischen Interesse an der Heavy Metal Musik nachzugehen« (Dok. BStU XXIII). Auch in Steiner, Wenzke und Merkens finden sich Aussagen, dass die Haupttätigkeit für Heavies das Musikhören – und die damit eng zusammenhängenden sozialen Tätigkeiten – gewesen sei: »Nö, na, in erster Linie is die Musik, denn unterhalten wa uns über Platten, wie die uffjebaut sind, wie det Plattencover is, ob det jut ist oder ob det nich jut is oder nich« (Steiner/Wenzke/Merkens 1999: 160).

Dabei wurde die Musik allerdings nicht nur passiv konsumiert, sondern auch getauscht, kopiert und überspielt (Dok. BStU XXIV). »An Stoff zu kommen war damals in der DDR übrigens nicht so einfach, hauptsächlich gab es Radio-Mitschnitte und Kassetten-Kopien der hundertsten Generation« (Rosenberg 2009: 8). Die dafür notwendigen Kassettenrekorder waren unter den Jugendlichen der DDR weit verbreitet und beliebt. Die Möglichkeit, sich die Titel mit Hilfe des Radios oder anderer Tonträger auf leeren Kassetten selbst zusammenzustellen, wurde unter allen Jugendlichen massiv genutzt. So ermittelte Felber 1988, dass etwa 80% aller Kassetten, die Jugendliche in der DDR besaßen, selbst bespielt waren (Felber 1991: 56).

Für die Heavies war dieses Prozedere bedeutsam, da Kassetten es ermöglichten, am Medienmonopol des Staates vorbei Musik zu verbreiten bzw. zu erhalten und weil eine große Musiksammlung und Kenntnis über die Musik für Heavies entsprechend großes Prestige in der Subkultur bedeutete (vgl. Stock/Mühlberg 1990: 125). Individuen, die über einen guten Zugang zu Schallplatten aus dem Westen verfügten, die also z.B. Verbindungen nach West-Berlin hatten, waren demnach wichtige Figuren in der Subkultur. Ausgehend von diesen Einzelnen entfalteten sich Tauschringe, die sich über alle Bezirke der DDR und die Landesgrenzen hinaus erstreckten (Dok. BStU XXV). Reisen nach Ungarn waren für die Tauschenden ebenfalls wichtig, da auch auf diesem Weg neues Material in die Tauschzirkel eingeführt wurde.

Für das Anlegen von Musikarchiven war die *Tendenz* eine wichtige Instanz. Sie fungierte als Mitschnittservice und mitunter als Markt für Tausch- und Leihangebote (Dok. DRA VI). Außerdem erreichten die Moderatoren der Sendung über verschiedene Kanäle einzelne Demo-Kassetten junger DDR-

Gruppen aus diesen Tape-Trading-Ringen. Wurden diese mitunter selbstproduzierten Demos im Radio gespielt, bedeutete dies für die Gruppen automatisch überregionale Bekanntheit (Dok. DRA VII).

Die so zusammengestellten Kassetten wurden, letztlich illegal, auf Jugendtanzveranstaltungen öffentlich gespielt – oder das Abspielen zumindest von Heavies gefordert: So kam es z.B. am 19.3.1988 während einer Diskoveranstaltung in Neustadt in Brandenburg zu einer Schlägerei zwischen Heavy Metal-Anhängern und der eingesetzten Ordnungsgruppe. Ausgangspunkt der Schlägerei war die Weigerung des Diskomoderators, bestimmte Heavy Metal-Titel mehrmals zu spielen (Dok. BStU XXVI).

Die aufgezeigten Tauschpraktiken weisen auf zwei Umstände hin: Erstens war das Heavy-Sein aufgrund des materiellen und des musikalischen Angebotsmangel für eine einzelne Person kaum möglich. Wie in anderen Bereichen der DDR-Gesellschaft waren auch hier informelle Netzwerke von besonderem Wert – nicht um in diesen aufzugehen, sondern um seine individuellen Interessen durch sie effektiver verfolgen zu können. Gleichzeitig aber bedeuteten Netzwerke wie die Tauschringe die Bildung von Teilöffentlichkeiten unabhängig von der durch die SED inszenierten Öffentlichkeit. Diejenigen, die sich durch bestimmte Merkmale als den Heavies zugehörig zu verstehen gaben, hatten grundsätzlich die Möglichkeit, auch *ohne* persönliche Bekanntschaft an ihnen teilzunehmen. Die Ausdifferenzierung dieser Öffentlichkeit vollzog sich nicht nur auf struktureller, sondern auch auf inhaltlicher Ebene, denn welcher Wert der Musik zugeschrieben wurde, war für Außenstehende kaum noch zu beeinflussen. Durch den Empfang von Kassetten, die vom Einzelnen dann bespielt, beschriftet und wieder verschickt wurden, was einen nicht unerheblichen Aufwand darstellte, stabilisierte sich darüber hinaus die Tauschgemeinschaft weiter. Diese Praxis war nur dann aufrechtzuerhalten, wenn der Einzelne in Zukunft darauf hoffen konnte, dass die ihm fremden Mitglieder des Netzwerks diese Dienste ebenfalls verlässlich und meist kostenfrei leisten würden, womit im Sinne der Mauss'schen Gabe die Gemeinschaft vorbei an staatlichen oder parteilichen Strukturen gestärkt werden konnte (vgl. Komaromi 2009: 657).

Des Weiteren zeigen die Tape-Trading-Netzwerke auf, wie technologische Entwicklungen Einfluss auf das menschliche Zusammenleben haben können. Kassetten waren die technische Voraussetzung für die Bildung der Tape-Trading-Netzwerke. Und es waren auch Kassetten, die es, nicht zuletzt durch ihre Handlichkeit und ihre (Wieder-)Bespielbarkeit, der SED erschwerten, Kultur in der DDR weiterhin monopolisiert zu bestimmen. Letztlich stellte die SED durch eine Orientierung am Lebensstandard in der Bundesrepublik und durch die Schaffung der Möglichkeit, C60-Kassetten in

der DDR zu erwerben, selbst die Mittel bereit, ihrer Kulturpolitik effektiv zuwiderhandeln zu können.

2.4. Konzerte

Einen weiteren Bestandteil der Subkultur stellten Konzerte dar, bei denen die Heavies in der Öffentlichkeit und damit in den Akten des MfS in Erscheinung traten. Aus Sicht der Verantwortlichen, vor allem der FDJ, war die Situation hinsichtlich Veranstaltungsorten in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre chaotisch. Die verschiedenen Kulturhäuser, Freilichtbühnen und Jugendclubs waren zwar formal staatlich, aber de facto von der FDJ geleitet und in ihrer Zahl unüberschaubar gewachsen (vgl. Wicke 1998: 302). Die Mitglieder der FDJ und die Leiter der Clubs waren aber mitunter selbst bereits Anhänger subkultureller Stile und daher auch nicht gewillt, Konzerte oder Tanzabende zu unterbinden, auf eine ideologische Ausgestaltung zu achten oder effektiv für einen geregelten Ablauf der Veranstaltungen zu sorgen (Dok. BStU XXVII). Außerdem waren mittlerweile halb-offizielle Veranstaltungsorte in einer Zahl vorhanden, die eine effektive zentrale Kontrolle verhinderte. Heavy Metal-Konzerte fanden daher u.a. in Speisesälen von VEBs, in kirchlichen Gemeinden, in Gaststätten und Kantinen von Gartenanlagen statt (Dok. BStU XXVIII).

Lokale Funktionäre wie FDJ-Bezirksekretäre konnten zwar Räume für Jugendliche schaffen, aber Veranstaltungen eben auch verhindern. Das Ergebnis war eine für die DDR ungewohnt dezentrale Entscheidungsgewalt einzelner Bezirke und sogar Kreise. Die Jugendlichen nahmen die daraus resultierenden regionalen Unterschiede dann mitunter als Willkür war. Ähnliches gilt für Spielerlaubnisse, die bekannten »Lappen«, die dezentral vergeben wurden. Abgelehnte Gruppen entwickelten Strategien wie die Änderung des Namens oder ein erneutes Vorspielen in anderen Bezirken, um die Erlaubnis trotz erfolgter Ablehnung noch zu erhalten (Dok. BStU XXIX). Diese diffuse Situation sorgte dafür, dass Fans und Bands innerhalb der DDR viel reisen mussten (Dok. BStU XXX). Das Ziel war dabei meist die Provinz, da größere genehmigte Konzerte in Städten selten vorkamen und die schlechte Informationslage der lokalen Sicherheitskräfte in der Provinz sich zumeist zugunsten der Heavies auswirkte. Für die Künstler bedeute diese Lage ein enormes Arbeitspensum von bis zu 20 Auftritten im Monat. Die Termine für die Konzerte wurden dabei häufig kurzfristig in der *Tendenz* bekanntgegeben (Dok. DRA VIII). Auch ob ein geplantes Konzert dann tatsächlich stattfand, war zuweilen vom Zufall abhängig, da engagierte verantwortliche

Funktionäre im Kreis durchaus in der Lage waren, Sicherheitskräfte zusammenzuziehen und die musikkaffinen Besucher am Bahnhof aufzuhalten.

Für die Heavies stellten Konzerte, nach dem gemeinsamem Konsum von Tonträgern bzw. dem Um- und Mitschneiden, die zweitwichtigste Aktivität dar (vgl. Steiner/Wenzke/Merkens 1999: 43-45). Hier kamen die zentralen Elemente der subkulturellen Existenz zusammen. Die Heavies waren unter sich, es wurde Musik gespielt, die bis zur Hälfte aus nachgespielten Titeln westlicher Gruppen bestand, und sie konnten ihre Kleidung zur Schau stellen. Es wurde getanzt, getrunken und in Berlin wurde der Quellenlage zufolge sogar Marihuana konsumiert (vgl. O.A. 1987: 19-21).

Gleichzeitig waren Konzerte aber auch der Ort, an denen es zu Schlägereien untereinander (vgl. Fricke 2011: 367) und zu Auseinandersetzungen mit den Sicherheitskräften kam (BStU Dok. XXXI). Das Zusammentreffen von Alkohol, einer Gruppendynamik und dem explizit repressiv auftretenden Staatsapparat lud die Veranstaltung dann auch politisch auf, so dass die Heavies anfangen, politische Losungen zu skandieren. Darunter seit spätestens Juni 1987: »Die Mauer muss weg!« (Dok. BStU XXXII). Wie groß das relative Ausmaß dieser Vorfälle war, lässt sich schwer ermitteln, da sich in den Akten naturgemäß hauptsächlich Berichte zu jenen Konzerten finden lassen, bei denen es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kam. Es scheint aber, dass Alkoholmissbrauch und Gewalt Ausmaße annahm, die es nötig machten, dass sich eine bekannte Band wie Biest, ob aufgrund von Zwang oder nicht, öffentlich von Exzessen distanzierte (Dok. BStU XXXIII). Immerhin, so ergab eine Erhebung in den späten 1980er Jahren, waren 50% der Jugendlichen beiderlei Geschlechts einmal oder mehrmals in eine Schlägerei verwickelt gewesen, was auf eine aggressive Umgangskultur und weit verbreiteten Alkoholmissbrauch in der Jugend der DDR hindeutet (vgl. Brück 1991: 92).

Die Freiräume, die sich den Heavies auf Konzerten boten, wurden entweder gegen den Widerstand von Staat und Partei durchgesetzt oder aber sie waren schlicht Ausdruck der Schwäche derselben. Beide Deutungen machten subjektiv die Möglichkeit weiterer Grenzüberschreitungen deutlich. Sich die immer wieder gleichen Gruppen anzuhören, die nicht einmal die großen Idole aus dem Westen waren, konnte auf Dauer nicht befriedigen. Die schnellsten und härtesten Bands aus dem Westen waren ja bekannt, doch traten sie in der DDR nicht auf. Daher wurde die Fähigkeit zum Nachspielen ihrer Titel durch Gruppen aus der DDR treffenderweise »Ersatzfunktion« genannt (Rosenberg 2009: 9). Diese wurde aber durch technische und legale Hürden eingeschränkt. Der Heavy Metal der 1980er Jahre war nun aber geprägt von dem Wunsch nach Steigerung in extreme musikalische

Formen (vgl. Kahn-Harris 2007: 33). In Ermangelung der Möglichkeit, die gleichen musikalischen Extreme wie im Westen zu erfahren, wurden der Alkoholkonsum und die Gewalt auf Konzerten gesteigert. Diese Konzerte waren letztlich erst dann interessant, wenn sie mit echter Gefahr verbunden waren. Gefährlich waren sie aber nur, wenn die Grenze des von der Partei Gegönnten und Erlaubten überschritten wurde. So musste es immer wieder zu Reibereien kommen. Die SED konnte also weder im Bekämpfen noch in der Toleranz der Heavies in der DDR ein brauchbares Rezept für den Umgang mit dieser Subkultur finden.

2.5. Die Wahrnehmung durch die Stasi

Ein großer Teil dieses Aufsatzes beruft sich auf Akten der Staatssicherheit. Zur richtigen Einordnung des Quellenmaterials sind daher grundsätzliche Bemerkungen zum politischen Charakter des Heavies und zur Perzeption der Gruppe durch das MfS notwendig.

Nach der Sichtung der Akten fällt es durchaus schwer, den Heavies bewusst politisches Handeln durch das Tragen ihrer Kleidung oder das Hören bestimmter Musik zu unterstellen. Allerdings ließe sich argumentieren, dass sich die Verantwortlichen in der DDR hartnäckig weigerten, eine Trennung von Politik und Kultur bzw. Öffentlichkeit und Privatheit überhaupt vorzunehmen. Demnach hätten abweichende Kleidung und das Hören bestimmter Musik im Privaten im Parteistaat an sich bereits eine politische Dimension gehabt, womit die Einschätzung des MfS korrekt gewesen wäre, Verhalten, das von privaten Vorlieben – und nicht von kulturpolitischen Richtlinien – bestimmt wurde, als antisozialistisch und letztlich staatsgefährdend einzuschätzen (vgl. Bathrick 1995: 240). Hinzu kommt, dass Konflikte von Individuen mit ihrer Elterngeneration – auch im Westen oftmals ausgetragen anhand unterschiedlicher Vorstellungen über Musik, Kleidung und Habitus – in der DDR nicht ohne Weiteres verhandelt werden konnten, da eindeutige Vorstellungen von legitimer Kultur vorherrschten (vgl. Wurschi 2007: 52). Statt (nur) mit ihren Eltern hatten sich jugendliche Heavies in der DDR daher mitunter mit Beamten der Staatssicherheit, also einer politischen Geheimpolizei, auseinanderzusetzen.

Die Einschätzungen der Jugendlichen durch die Beamten waren nicht losgelöst von eigenen ästhetischen und ordnungspolitischen Vorstellungen: »Oftmals durch äußerlich sichtbare Merkmale von Dekadenz gekennzeichnet, stören diese Jugendlichen das Bild unserer sozialistischen Metropole, was besonders unter dem Gesichtspunkt des regen Besucherverkehrs durch ausländische Gäste zu beachten ist« (Dok. LAB I). Diese Vorstellungen waren

einerseits beeinflusst vom Milieu, aus dem sich das MfS rekrutierte und welches sich im zunehmenden Maße selbst reproduzierte. Dieses Milieu war wiederum geprägt von kleinbürgerlichen Auffassungen parteitreuer Funktionäre, die sich u.a. auch im Lektorat niederschlugen. In diesem Sinne sagen die Einschätzungen des MfS zu den Heavies mitunter mehr über die Vorstellungswelt der Beamten als über die Subkultur selbst aus.

In den Akten der BStU finden sich Vermerke, die von den großen Problemen des MfS zeugen, die sich neu entwickelnden (sub-)kulturellen Stile einzuordnen. So sei das Auftreten der Heavies durch »militantes, gewalttätiges Erscheinungsbild [geprägt und] vereinzelt durch das Tragen von Phantasieuniformen (Anlehnung an SS-, SA- bzw. HJ-Uniformen, ohne daß eine absolute Identität mit den Vorbildern erreicht wird), verstärkt [worden]« (Dok. BStU XXXIV). Schwarze Kleidung, Nieten und Totenköpfe wurden von den Beamten der Staatssicherheit zu Zeichen von Faschismus, Dekadenz und Militarismus umgedeutet, da sie optisch mit den den Beamten bekannten Uniformen von SA und SS korrespondierten (vgl. Fricke 2011: 368). Das Festhalten an diesen überkommenen Wahrnehmungsweisen stellt(e) ein immenses Problem für eine treffende Lageanalyse zur Jugend der DDR dar. Die gewonnenen Erkenntnisse konnten vom MfS nur sehr bedingt korrekt eingeordnet werden.

1986 erstellte die zentrale Auswertungs- und Kontrollgruppe des MfS eine umfassende Analyse zur Situation der Jugend in der DDR und ordnete die Heavies wie folgt ein:

»Besonders unter den in diesem Material genannten negativen Jugendlichen der ›Skinhead's‹ und ›Heavy-Metal-Fan's‹ (›Heavy's‹) [sic!] in der DDR charakterisieren sich in deren Denk- und Handlungsweisen deutliche Merkmale heraus, die auf eine Verherrlichung des Faschismus hinweisen.

Diese negativen jugendlichen Personenkreise zeichnen sich neben der deutlichen Bereitschaft zur Gewaltanwendung durch solche Eigenheiten wie Nationalismus, Ausländerfeindlichkeit, bis hin zur Propagierung antikommunistischen und anti-sowjetischen Gedankenguts aus[.]

Diese Gruppierungen tragen spezielle Namen, die oft in Form selbstgefertigter Aufnäher auf der Kleidung getragen werden, z.B. ›Iron [Fist]‹ (Eiserne Faust), ›Black Eagles‹ [sic!] (Schwarze Adler) usw.

Besonders stark ausgeprägt ist diese Erscheinung bei den ›Heavy's‹. Durch die Massenmedien der DDR wird die Musikrichtung des Heavy-Rock ebenfalls propagiert, da sich eine große Zahl von Berufs- und Amateurgruppen auf diese aktuelle Musikrichtung eingestellt [hat]« (Dok. BStU XXXV).

Das für Heavy Metal-Fans typische Umgeben mit Symbolen der Macht, hier Fäuste und Adler, wurde in der Wahrnehmung der Stasi zum Politikum, obwohl Massenmedien der DDR die dazu passende Musik verbreiten bzw. »propagieren« durften. Ein Teil der Einschätzung der Heavies und anderer westlich orientierter Jugendliche durch das MfS, möglicherweise sogar der vorrangige, war von einer Imagination faschistoider Agenten aus der Vergangenheit oder der Bundesrepublik geprägt. Ein Beispiel: In einer Analyse zum Einfluss von DJs bzw. Schallplattenunterhaltern auf die Jugend bei Tanzveranstaltungen durch die Auswahl von Musik wurde 1986 die Nichtumsetzung einer diesbezüglichen Richtlinie von 1973 bemängelt. In einigen kontrollierten Objekten seien Titel reaktionärer Künstler gespielt worden, die sich unterschiedlicher Verfehlungen schuldig gemacht hätten: »Dschinghis-Khan (Antisowjetismus, Gewalt); Village People (Rassismus, Gewalt), Kiss (Faschismus, Doppel-S als SS-Runen geschrieben, Auftritte teilweise in SA-Uniform/Punk-Rock), Frank Zander (Horror), Heino (Nationalismus), Udo Lindenberg (Hetze gegen die DDR)« (Dok. BStU XXXVI). Hier mischte sich Informationsmangel, der beispielsweise verhinderte, dass die Beamten wussten, dass der Gründer von Kiss jüdische Eltern hatte, mit einem grundlegenden Unvermögen, Gruppen wie die Village People realitätsnah einzuordnen. Das Unverständnis beschränkte sich also nicht nur auf einige subkulturelle Stile, sondern grundsätzlich auf neuere popkulturelle Elemente, da diese stets in ein feststehendes dichotomes Schema eingeordnet wurden. Da die Ineffizienz diese Schemas im zunehmenden Maße offensichtlich wurde, arbeitete das MfS vermehrt mit Soziologen und Kriminologen zusammen. Als Ergebnis der Kooperation etablierte sich zumindest in den Akten die Einsicht, dass ein differenzierteres Vorgehen notwendig sei:

»[Es ist] zwischen Anhängern der Musikrichtung Heavy Metal, die durch Tragen spezifischer Heavy-Metal-Bekleidung ausschließlich zu derartigen Disco-, Tanz und Konzertveranstaltungen in Erscheinung treten und solchen, die den Heavy Metal als aggressiv[e] und asoziale Lebensweise praktizieren [zu unterscheiden]« (Dok. BStU XXXVII).

In den späten 1980er Jahren stellte sich ein Aufweichen der kategorischen Verurteilung von Heavy Metal beim MfS ein. Die Heavies als Phänomen wurden nicht mehr insgesamt bekämpft, sondern Einzelne danach beurteilt, inwiefern ihre Aktivitäten die staatliche Ordnung gefährdeten (Dok. BStU XXXVIII). Dennoch wurden einige Heavies, teils jahrelang, durch das MfS mit Operativen Vorgängen und IMs bearbeitet, obwohl sie nur ihren Interessen nachgingen, ohne aus Sicht der Stasi schädlich oder kriminell in Erscheinung zu treten. Bei der Bewertung und Bearbeitung dieser Individuen und Grup-

pen scheint auch eine regionale Komponente eine Rolle zu spielen, die ein vergleichsweise strenges Vorgehen bspw. in Sachsen zur Folge hatte, während die Heavies in Berlin mit recht weitgehender Toleranz rechnen konnten. Die Bearbeitung politisch desinteressierter Gruppen hatte negative Konsequenzen für die Effektivität des MfS, denn zur Beobachtung tatsächlicher Oppositioneller mussten nun weniger Beamte zur Verfügung stehen. Jens Gieseke (2003: 232-236) nimmt an, dass sich Teile des MfS auf leicht identifizierbare und leichtsinnige Jugendliche, worunter auch die Heavies fallen, konzentrierten, weil sie sich nach einer auf Quotenerfüllung basierenden »geheimpolizeilichen Planwirtschaft« ausgerichtet hätten. Wurschi (2008: 64) führt außerdem an, dass Teile des MfS die jugendlichen Moden und Subkulturen in den Akten auch als Bedrohungsszenario darstellten, da die große Anzahl des vermeintlichen Klassegegners die eigenen Leistungen bedeutender wirken ließen.

Die Stasi sah sich im zunehmenden Maße mit einer Jugend in der DDR konfrontiert, die sich an der Konsumgesellschaft der Bundesrepublik und des Westens orientierte. Dabei spielten nicht mehr nur die jeweils dominierenden Modewellen eine Rolle, sondern auch subkulturelle Strömungen wie die extremeren Ausformungen von Heavy Metal. Der bescheidene, aber vorhandene materielle Wohlstand in der DDR ermöglichte es Jugendlichen auf vielfältige Art und Weise, an diesen Entwicklungen teilzunehmen und so eine gewisse Autonomie gegenüber dem Staat zum Ausdruck zu bringen (vgl. Stock 1995: 76). Letztlich zeigte sich das MfS nicht in der Lage, jugendliche Gruppierungen wie die Heavies effektiv zu bekämpfen, wovon einerseits das ständige Wachstum der Subkulturen, vornehmlich der rechten Skinheadbewegung, und andererseits das partielle Zurückweichen von ehemals gefestigten Standpunkten zur Bewertung dieser Gruppierungen zeugen.

3. Zusammenfassung

Heavy Metal wurde über westliche Massenmedien in die DDR getragen und traf bei den Jugendlichen auf offene Ohren. Für diese war es schwierig, aber nicht unmöglich, die Musik sowie subkulturelle Praktiken und Stile zu adaptieren. Wie auch im Westen bedeutete Heavy Metal in der DDR extreme sinnliche Erfahrungen sowie eine Abgrenzung von der Mehrheitsgesellschaft und anderen jugendlichen Gruppen. Im Unterschied aber zum westlichen Ausland liefen die Prozesse der Abgrenzung nicht vorrangig im Privaten ab, sondern sie wurden durch die SED selbst, die auf eine instrumentelle Dimension der Kultur bestand, politisiert. Dieser Prozess bestärkte die Eigenwahr-

nehmung der Heavies als dominant und unterdrückt gleichermaßen. Er bedingte eine Dynamik, die sie zu immer neuen Forderungen nach Freiräumen und extremen Praktiken trieb. Letztlich haderte die Partei also mit einem von ihr selbst geschaffenen Raum, in dem alles politisch war und von dem sich Jugendliche durch das Ausleben individueller privater Interessen automatisch dissoziierten. Im Falle von Heavy Metal waren Sub- und Hegemonialkultur dabei aber miteinander verflochten. In den Texten der Lieder der Heavies und in den spezifischen Praktiken spiegelte sich die Situation von Jugendlichen in der DDR der 1980er Jahre wider: Tape-Trading ist funktionslos, wenn die Musik im Mediamarkt gekauft werden kann, Shirts müssen nicht hergestellt werden, wenn per Katalog geordert werden kann und Konzerte der ›großen‹ Bands aus dem Ruhrpott bedingen in der Bundesrepublik keinen Zusammenprall mit einer politischen Polizei. Vieles an den Heavies ist also nur unter der Bedingung der Existenz der DDR denkbar und so fiel das Ende des wenig geliebten Staates mit dem Ende der Heavies als eigenständige Gruppierung zusammen (vgl. Weinstein 1991: 118).

Literatur

- Bathrick, David (1995). *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR* (= Modern German Culture and Literature). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Breitenborn, Uwe (2010). »Bombenhagel und Eisener Vorhang. Heavy-Metal-Subkultur im Staatsradio« In: *Heißer Sommer, coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Hg. v. Sascha Trültzsch und Thomas Wilke. Frankfurt/M, New York: Lang, S. 105-118.
- Brück, Wolfgang (1991). »Jugend als soziales Problem« In: *Jugend und Jugendforschung in der DDR. Gesellschaftspolitische Situationen, Sozialisation und Mentalitätsentwicklung in den achtziger Jahren*. Hg. v. Walter Friedrich und Hartmut M. Griese. Opladen: Leske+Budrich, S. 191-200.
- Felber, Holm (1991). *Gebrauch populärer Musik durch Jugendliche der DDR. Theoretische und empirische Aspekte eines Massenphänomens*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität.
- Fricke, Caroline (2011). »Heavy Metal in der DDR-Provinz.« In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Hg. v. Rolf Nohr (= MedienWelten 16). Münster: LIT, S. 367-378.
- Gieseke, Jens (2003). »Zeitgeschichtsschreibung und Stasi-Forschung. Eine Zwischenbilanz.« In: *Stasi-Akten zwischen Politik und Zeitgeschichte*. Hg. v. Siegfried Suckut, Siegfried und Jürgen Weber. München: OLZOG Verlag, S. 218-249.
- Görnandt, Danuta (1999). *Medienkonzepte und populäre Musik in der DDR. Eine analytische Studie zur Konzeption und Wirksamkeit von Programm- und Sendestruktur des Jugendsenders JUGENDRADIO DT 64 in den Jahren 1986-1989*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford, New York: Berg.

- Komaromi, Ann (2009). »Samizdat as Extra-Gutenberg Phänomenon« In: *Poetics Today* 29, H. 4, S. 629-667.
- Larkey, Edward (2007). *Rotes Rockradio. Populäre Musik und die Kommerzialisierung des DDR-Rundfunks*. Berlin etc.: LIT.
- Leitner, Olaf (1985). »Rock und Pop sind voll im Trend«. In: *GEO-Special* vom 13.2., S. 65.
- O.A. (1987). »Broiler und Trabant. Hard und Heavy Festival in Ost-Berlin – Jugendclub Langhansstraße.«. In: *Iron Pages* [Fanzine], S. 19-21.
- Reibetanz, Michael (2009). *Jugendsubkultur in der DDR. Eine qualitative Untersuchung zu Anhängern der Musikrichtung Heavy Metal*. Magisterarbeit. Universität Leipzig.
- Rosenberg, Hendrik (2009). »Death Metal und Schlager? Nicht mit GOLEM!« In: *Eisenblatt* [Fanzine] 4, S. 6-13.
- Steiner, Irmgard / Wenzke, Gerhard / Merkens, Hans (1999). *Informelle Gruppen Jugendlicher in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in der DDR. Forschungsberichte, Interviews* (= Berichte aus der Arbeit des Instituts für Allgemeine Pädagogik, Abteilung empirische Erziehungswissenschaft der Freien Universität Berlin 27). Berlin: Abteilung Empirische Erziehungswissenschaft der Freien Universität.
- Stock, Manfred (1989). *Zur Soziologie gegenwärtiger Jugendkulturen in der DDR. Ein theoretisch-konzeptioneller Ansatz und empirische Befunde*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität.
- Stock, Manfred (1995). »Jugendliche Subkulturen im gesellschaftlichen Transformationsprozeß« In: *Chancen und Risiken im Lebenslauf. Wandel in Ostdeutschland*. Hg v. Hubert Sydow, Uta Schlegel und Andreas Helmke (= Schriftenreihe der Kommission für die Erforschung des sozialen und politischen Wandels in den neuen Bundesländern e.V. [KSPW]) Berlin: Opladen, S. 73-88.
- Stock, Manfred / Mühlberg, Philipp (1990), *Die Szene von innen. Skinheads, Gruf-ties, Heavy Metals, Punks*. Berlin: LinksDruck Verlag.
- Weinstein, Deena (1991). *Heavy Metal. A Cultural Sociology*. New York, Toronto: Lexington Books.
- Wicke, Peter (1998). »Rock around Socialism. Jugend und ihre Musik in einer gescheiterten Gesellschaft.« In: *Handbuch Jugend und Musik*. Hg. v. Dieter Baa-cke. Opladen: Leske+Budrich, S. 293-305.
- Wurschi, Peter (2007). *Rennsteigbeat. Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952-1989* (= Europäische Diktaturen und ihre Überwindung 11). Köln: Böhlau.

Diskografie

- Argus (1988). »Saufen schmeckt gut« Auf: *Live in Röderau*, Selbstverlag.
- Rocket (1988). »Herzlichen Glückwunsch«. Rundfunkproduktion.
- Formel-1 (2000). »Willste nich' uffstehn?« Auf: *Edelrockers*, Immortal Vinyl Records IVR 011.

Quellen

Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik:

- Dok. BStU I: BStU, MfS BV Suhl, KD SM, Nr. 566.
Dok. BStU II: BStU, MfS, HA XX, Nr. 477.
Dok. BStU III: BStU, MfS, HA XX, AKG 80.
Dok. BStU IV: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 97: 000004.
Dok. BStU V: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 97, 1986: 000002
Dok. BStU VI: BStU, MfS, BV Potsdam, AKG, Nr. 930: 000083.
Dok. BStU VII: BStU, MfS, BV Halle, KD Dessau, Nr. 480: 80-86.
Dok. BStU VIII: BStU, MfS, BV Suhl, Abt. XX, Nr. 584 Band 1, 1985: 000121-000123
Dok. BStU IX: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, Abt. VII 140, 1987/1988: 0008.
Dok. BStU X: BStU, MfS, BV Leipzig, KD Leipzig-Stadt, Nr. 01763, 10.10.1985: 0000198-0000199.
Dok. BStU XI: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, KD Annaberg, Nr. 116 Band 1, 1987-1989: 0017.
Dok. BStU XII: BStU, MfS, BV Dresden, KD Bautzen, Nr. 9343: 0001.
Dok. BStU XIII: BStU, MfS, BV-Berlin, Abt. XX, Nr. 3111:0138.
Dok. BStU XIV: BStU, MfS, BV Berlin, Abt. XX, Nr. 3113: 000249.
Dok. BStU XV: BStU, MfS, BV Leipzig, KD Leipzig-Stadt, Nr. 01763: 000265.
Dok. BStU XVI: BStU, MfS, BV Berlin, Abt. XX, Nr. 3538: 000075f.
Dok. BStU XVII: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, AKG, Nr. 583: 000459-000460.
Dok. BStU XVIII: BStU, MfS, BV Schwerin, KD Perleberg, Nr. 10385: 000134-000137.
Dok. BStU XIX: BStU, MfS, BV Suhl, KD SM, Nr. 561: 0020.
Dok. BStU XX: BStU, MfS, BV Magdeburg, Abt. XX, Nr. 2675: 180f.
Dok. BStU XXI: BStU, MfS, BV Magdeburg, Abt. XX, Nr. 2675: 180f.
Dok. BStU XXII: BStU, MfS, BV Berlin, Abt. XX, Nr. 3113: 000157.
Dok. BStU XXIII: BStU, MfS, BV Halle, KD Zeitz, Nr. 470: 00084.
Dok. BStU XXIV: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 963: 000004.
Dok. BStU XXV: BStU MfS, BV Magdeburg, Abt. XX, Nr. 4535: 000013.
Dok. BStU XXVI: BStU, MfS, BV Potsdam, AKG, Nr. 930, 1988: 000035-000037.
Dok. BStU XXVII: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, KD Karl-Marx-Stadt, Nr. 127: 000012-000014; BStU, MfS HA XX 6097: 00483-00485.
Dok. BStU XXVIII: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, AKG, Nr. 583, Band 2: 000333-000334.
Dok. BStU XXIX: BStU, MfS, BV Berlin, AKG, Nr. 170: 0014.
Dok. BStU XXX: BStU, MfS, BV Karl-Marx-Stadt, KD Klingenthal, Nr. 22: 000046.
Dok. BStU XXXI: BStU, MfS, BV Halle, KD Weißenfels, Nr. 456: 0023.
Dok. BStU XXXII: BStU, MfS, HA XX, Nr. 6047: 000129.
Dok. BStU XXXIII: BStU, MfS, BV Potsdam, AKG, Nr. 930, 1988: 000199-000200.
Dok. BStU XXXIV: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 1486, 1986: 000034f; BStU, MfS, HA XX, Nr. 6097: 000430f.
Dok. BStU XXXV: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 1486: 000142f.
Dok. BStU XXXVV: BStU, MfS, HA XX/AKG, Nr. 1486: 000142f.
Dok. BStU XXXVIV: BStU, MfS, BV Suhl, KD SM, Nr. 561: 0015.

Dok. BStU XXXVIII: BStU, MfS, BV Magdeburg, KD Magdeburg, Nr. 6096: 00064f; BStU, MfS, HA XX, Nr. 6970: 000156.

Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg:

Dok. DRA I: DRA, H006-01-06/0040, Hörerpost v. 5.4.1988, unpag.

Dok. DRA II: DRA, H008-01-06/0014, Bl. 42; DRA, H006-01-06/0036. Hörerpost aus Lichterfelde v. 25.9.1987, unpag

Dok. DRA III: Beispielsweise: DRA, H006-01-06/0036, Hörerpost aus Rostock, 7.9.1987, unpag.

Dok. DRA IV: DRA H006-01-06/0039, Hörerpost aus Gähsnitz, v. 2.2.1988, unpag.

Dok. DRA V: DRA, H006-01-06/0035, Hörerpost aus Kaulsdorf v. 31.8.87; unpag.

Dok. DRA VI: DRA, H006-01-06/003, Hörerpost aus Magdeburg v. 31.8.1987, unpag.

Dok. DRA VII: DRA. G0006-01-05/0014, Sendemanuskript Tendenz Hard bis Heavy v. 19.12.1987; unpag.

Dok. DRA VIII: DRA, H006-01-06/0037, Hörerpost aus Bogensee v. 17.12.1987, unpag.

Landesarchiv Berlin:

Dok. LAB I: LAB, C Rep. 104, Nr. 2248, Unterlagen der AG gem. DA 10 78 [Information über beachtenswerte Erscheinungen und Entwicklungen unter negativ beeinflussten Jugendlichen und Jungerwachsenen in der Hauptstadt der DDR, Berlin].

Abstract

East German heavy metal fans constituted one of the GDR's largest subcultures in the mid and late 1980s. Using sources from the Stasi record agency BStU, as well as documents from the German radio archive Deutsches Rundfunkarchiv, and studies from GDR's central institute for youth research Zentralinstitut für Jugendforschung, this paper describes the emergence of the subculture and the blue collar background of its members. Furthermore, it explores how the regime tried to handle these deviant adolescents. Since the subcultural practices helped heavy metal fans to cope with the situation behind the ›iron curtain‹, these practices were closely linked to the party-state. After the state had collapsed, they became useless in this respect and so the subcultures vanished around 1989/1990.

RAY HITCHINS (2014). *VIBE MERCHANTS: THE SOUND CREATORS OF JAMAICAN POPULAR MUSIC*

Rezension von Benjamin Burkhart

Spätestens seit dem Aufkommen des Dub Reggae in den 1970er Jahren sind die kreativen Möglichkeiten der Tonstudioteknologie zentral für die Produktion jamaikanischer Popmusik. Der sich damals etablierende versierte Umgang mit Effekten und Klangmanipulationen brachte es mit sich, dass Produzenten oder Toningenieur*innen wie King Tubby und Lee »Scratch« Perry zu Stars der Szene avancierten. Ray Hitchins' Dissertation *Vibe Merchants* liegt die Annahme zugrunde, dass die Tonstudios und die dort arbeitenden Toningenieur*innen bereits deutlich früher zu einem eigenständigen jamaikanischen Sound beigetragen und diesen nachhaltig geprägt haben. In seinem Verständnis spielten die verfügbaren Technologien und die damit befasste Berufsgruppe – die »unsung hero[es]« (S. 214) der jamaikanischen Popmusikgeschichte – eine entscheidende Rolle hinsichtlich der kreativen und stilhistorischen Prozesse. Dementsprechend verfolgt der Autor das Ziel, die Entwicklung der Tonstudios auf Jamaika und die Aktivitäten der Toningenieur*innen im Zusammenspiel mit Musikern und Produzenten sowie im Kontext der Musikindustrie zu erschließen und zu würdigen. Hitchins selbst ist nach eigenem Bekunden seit 1981 als Gitarrist, Produzent und Manager in der jamaikanischen Musikszene aktiv und bewegt sich in seiner akademischen Arbeit somit auf gewohntem Terrain.

Ray Hitchins' Einbindung in die jamaikanische Musikszene dürfte es zu verdanken sein, dass für die ethnografisch konzipierte Studie zahlreiche renommierte Gesprächspartner, darunter etwa Coxson Dodd und Sly Dunbar, gewonnen werden konnten. Unter den 33 im Zeitraum von 2001 bis 2010 Interviewten finden sich Toningenieur*innen, Produzenten, Musiker und auch Rundfunktechniker aus der Zeit der ersten professionellen jamaikanischen Tonstudios bis hin zu aktuell aktiven Protagonisten der Reggae- und Dance-

hall-Szene. Die Interviews bilden die Forschungsgrundlage, wobei Hitchins leider auf eine eingehende methodische Reflexion und auf Erklärungen zur Auswertung seines empirischen Materials verzichtet. Hinzu treten Anmerkungen zum Wandel des Studioequipments, vereinzelte Beschreibungen und Transkriptionen von Musikbeispielen sowie ein Bericht über den Ablauf einer Studio-Session, an der der Autor selbst als Gitarrist beteiligt war. Überdies stehen Forschungsfragen zur Debatte, die sich den ästhetischen und sozialen Dimensionen des Untersuchungsgegenstandes widmen. Im Anschluss an Schriften Deborah Wongs und Timothy Taylors ist es für Hitchins maßgeblich, den Umgang mit Technologie als kulturelle Praxis zu verstehen, die in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen ebenso unterschiedliche Wirkungen entfalten kann. Infolgedessen konzentriert sich die Untersuchung auf die Technologie- und Produktionsästhetik einer lokal verankerten Musikpraxis und deren Weiterentwicklung. Hitchins versteht sein Vorhaben als »investigation of what constitutes the ›reggae sound‹« (S. 2) – folglich besteht das maßgebliche Forschungsziel darin, die Rolle der Toningenieure in ihrem spezifischen Umfeld historisch aufzuarbeiten, um einer Ästhetik des jamaikanischen Sounds nachzuspüren.

Die recht knapp gehaltene Darstellung der theoretischen Überlegungen beinhaltet zwei Vorschläge zu Phasenmodellen, auf deren Basis die Studie gegliedert ist: Einerseits eine weitläufig bekannte Abfolge stilistischer Strömungen von Mento bis Dancehall, auf der anderen Seite eine Unterteilung in fünf aufeinanderfolgende Praxen der Aufnahmetechnik in jamaikanischen Tonstudios. Diese erstreckt sich von der Aufzeichnung mit einem einzelnen Mikrofon in den späten 1940er- und 1950er-Jahren bis hin zu den digitalen Techniken des Dancehall ab ca. 1990. Entlang dieser Etappen wird die Entwicklung eines distinkt jamaikanischen Sounds – dessen Existenz vorausgesetzt wird – nachverfolgt und danach gefragt, in welcher Weise die Toningenieure ihren Teil zu diesem beitragen. Hierbei kristallisieren sich bald einige zentrale Annahmen des Autors hinsichtlich früherer jamaikanischer Popmusik und deren weiterer Genese heraus. Erstens geht Hitchins von einem gewollt ›rauen‹ Sound aus, den er als Bestandteil einer »›unsophisticated‹ aesthetic« (S. 19) versteht. Anschließend an diese Annahme steht für ihn das spontane Agieren im Tonstudio als Bestandteil der Kommunikation zwischen Musiker und Toningenieur im Zentrum eines typischen jamaikanischen Aufnahmeprozesses, wobei die Rolle des Produzenten sich fernab des Kreativen auf die Finanzierung der Aufnahmen beschränke. Ferner nehmen Gedanken zur Annäherung an US-amerikanische und europäische Klangideale eine zentrale Rolle in *Vibe Merchants* ein.

Die folgenden Kapitel widmen sich zunächst den Arbeitsprozessen in ausgewählten Tonstudios innerhalb der definierten Phasen. Neben Beschreibungen des Studioequipments führt Hitchins zur Fundierung seiner Thesen zahlreiche Äußerungen der dort Beschäftigten an. So werden der Ablauf von Tonstudioaufenthalten und die Ansprüche an die klanglichen Qualitäten skizziert, die technologischen Möglichkeiten und Entwicklungen auf Jamaika im Vergleich zu den großen Musikmarktnationen reflektiert und sowohl das Zusammenspiel als auch die Rollenverteilung zwischen Musikern, Toningenieur*innen und Produzenten erklärt. Durch die Zeitzeugeninterviews kann Hitchins mit einigen interessanten Einsichten aufwarten, die seine Thesen bisweilen festigen. Ersichtlich wird, dass es bis in die 1960er Jahre hinein tatsächlich den Toningenieur*innen oblag, den Großteil der kreativen Tonstudioarbeit in Absprache mit den Musikern zu übernehmen. Auch bestätigen die Interviewten, dass bereits in den 1950er Jahren über Annäherungen an US-Klangstandards nachgedacht wurde, diese aber aufgrund der technischen Möglichkeiten nicht realisiert werden konnten. Hieraus schlussfolgert Hitchins, die Nachahmung nicht jamaikanischer Vorbilder unter der Verwendung leistungsschwächerer Technik habe schließlich eigenständige Klangideale entstehen lassen. Ähnlich seien die intensiven Bässe in Produktionen für die Soundsystems zu interpretieren, die sich auf ausländischen Märkten nicht absetzen ließen. Im jamaikanischen Kontext müssten sie jedoch als Anpassung der technologischen Möglichkeiten an die spezifischen gesellschaftlichen Bedürfnisse – hier: das Tanzen auf Soundsystem-Veranstaltungen – verstanden werden.

Als zunächst wenig treffend erweisen sich die Thesen in Bezug auf die zunehmend digitale Musikproduktion ab den 1980er Jahren. Hierbei muss Hitchins klare Rollenverschiebungen konstatieren, in deren Rahmen der Toningenieur zunächst die Rolle eines technischen Dienstleisters einnehmen und später weitgehend dem Modell des »multi-role producer« (S. 155ff) weichen musste. Ein solcher weise sich durch das Beherrschen von verschiedenen Aufgaben in der Musikproduktion und beispielsweise auch im Management aus. Letztlich aber gewährleiste diese Rolle weiterhin die Einbindung ins kreative Geschehen, ähnlich sei der Einsatz von »engineered rhythms« (S. 141ff.) zu bewerten. Dieser Begriff wird für nachträglich hinzugefügte Samples oder kurze Instrumentalklänge verwendet, mittels derer der Toningenieur das Arrangement eines Stückes final bearbeite.

In dieser Phase der Arbeit zeichnet sich ein zunehmender Rückgriff auf Hitchins' eigene Erfahrungen in der Musikszene ab, um einzelne Aussagen der Interviewten zu bewerten. Diese Herangehensweise mündet schließlich in der Dokumentation einer Studio-Session, in deren Rahmen der Autor

selbst für die Aufnahme diverser Gitarrenspuren verantwortlich zeichnete. Wenngleich es ihm auf diese Weise möglich wird, detailliert über die professionelle Tonstudioarbeit zu berichten, bleibt fraglich, ob es an dieser Stelle nicht sensibler gewesen wäre, eine solche Einbindung in die Datenerhebung zu umgehen. Denn letztlich macht Hitchins in diesem Zusammenhang sein eigenes Musizieren zum analytischen Gegenstand, was bei der Thematisierung anderer Musikbeispiele weitgehend ausbleibt. Schließlich finden die aus diesem Aufnahmeprozess gewonnenen Einsichten Verwendung, um die eingangs konstruierten Thesen auf Aktualität zu befragen und die Erkenntnisse zu einem Fazit zu verdichten. Der Autor kommt zu dem Ergebnis, dass Toningenieure auch aktuell am kreativen Prozess beteiligt sind und spontan auf das musikalische Arrangement Einfluss nehmen – dies sei auf die historisch gefestigten Wertesysteme der jamaikanischen Popmusikproduktion zurückzuführen und festige einen nicht vollends ›geschliffenen‹ Sound. Der Toningenieur spiele somit weiterhin eine Sonderrolle im kreativen Prozess, die sich außerhalb Jamaikas nicht in diesem Ausmaße feststellen ließe. Durch Techniken der spontanen Studioarbeit – »performance-mixing« und »engineered rhythms« – als distinkt jamaikanische Herangehensweisen empfindet Hitchins seine These bestätigt, dass die verfügbare Technologie in verschiedenen kulturellen Kontexten spezifisch Einsatz finde und sich den lokalen Bedürfnissen anpasse. Auf Basis der Interviews wird schließlich die Verbindung von Sound und körperlicher Bewegung als zentrales ästhetisches Kriterium der jamaikanischen Popmusik genannt – eine Vermutung, die nicht neu ist und von Hitchins nicht weiter analytisch verfolgt wird.

Tatsächlich lassen die Analysen der nur wenigen in *Vibe Merchants* genannten Musikbeispiele Detailarbeit vermissen. Gibt Hitchins zu Beginn vor, einer Sound-Ästhetik nachspüren zu wollen, versäumt er es schließlich vollständig, sich differenziert mit den Klängen auseinanderzusetzen. Die Betrachtungen – aus Sicht des Autors – zentraler Songs und Riddims beschränken sich meist auf verbale Beschreibungen; auf Versuche, den Sound konkret zu beschreiben, wird verzichtet. Beispielsweise findet bei der Beschäftigung mit dem »Sleng Teng«-Riddim eine keineswegs innovative tabellarische Ablaufgrafik Verwendung und Hitchins entscheidet sich dafür, zur Darstellung des »performance-mixing« lediglich das Ein- und Ausblenden von Klängen durch den Toningenieur in zwei Songs zu beschreiben (S. 143), die den Riddim als instrumentale Grundlage verwenden. Da er hierbei aufzeigen möchte, wie das Mischpult als Instrument eingesetzt wurde, wäre gerade interessant zu wissen, wie die Sounds beschaffen sind, die jeweils gezielt ein- und ausgeblendet werden. Zudem ist die Rede von einem »emphasized bass, as an aesthetic« (S. 73), von einer Neubewertung der Mikro-

rhythmik im digital produzierten Dancehall (S. 118 u.177) oder auch von deutlichen Wandlungsprozessen bezüglich der melodischen und harmonischen Gestaltung (S. 175f.). Hitchins verzichtet jedoch durchgehend darauf, den Sound selbst als Bestandteil einer Sound-Ästhetik genauer zu betrachten, wenngleich er selbst genügend Anhaltspunkte zur Verfügung stellt, die ihm dies ermöglicht hätten. So sucht der Leser leider vergebens nach der versprochenen »analysis of sound in conjunction with detailed descriptions of recording practice« (S. 4).

Vibe Merchants ist dennoch ein lesenswertes Buch, das sich vor allem durch das umfangreiche Detailwissen des Autors auszeichnet. Die zahlreichen Interviews und Hitchins' langjähriges Eingebundensein in die Szene ergeben eine sehr gute Grundlage für die Erforschung der jamaikanischen Tonstudioarbeit. Ihm gelingt es auf diese Weise, Einsichten in professionelle Produktionsprozesse zu gewinnen, die Außenstehenden oftmals verwehrt bleiben. Da sich die Studie auch der frühen Phase der jamaikanischen Tonstudioarbeit widmet und nicht auf ein einzelnes Genre beschränkt bleibt, fällt *Vibe Merchants* als Ergänzung zu bisherigen einschlägigen Veröffentlichungen positiv auf. In methodischer Hinsicht lässt sich aber beispielsweise im Vergleich mit ethnografisch¹ und bisweilen musikanalytisch² vorgehenden Veröffentlichungen von Norman Stolzoff oder Michael Veal kein deutlicher Fortschritt erkennen. Zu bemängeln bleibt Hitchins' stellenweise nur schwer nachvollziehbare Reflexion seiner eigenen Rolle innerhalb des Forschungsprozesses und in größerem Maße das Ausbleiben von Sound-Analysen, die in dieser Studie durchaus wichtig gewesen wären. Immerhin ergeben sich hieraus analytische Anknüpfungspunkte, die zukünftige Forschungsprojekte in den Blick nehmen können. Nichtsdestotrotz sei *Vibe Merchants* denjenigen zur Lektüre empfohlen, die sich für die Geschichte jamaikanischer Popmusik interessieren und diese mit spezifischem Blick auf einen eingegrenzten, bislang nur wenig erforschten Teilbereich nachvollziehen möchten. Der sehr hohe Preis des Buches wird jedoch gerade auf die studentische Leserschaft abschreckend wirken.

Hitchins, Ray (2014). *Vibe Merchants: The Sound Creators of Jamaican Popular Music*. Farnham: Ashgate (254 S., Hardback \$ 109,95).

1 Stolzoff, Norman C. (2002). *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.

2 Veal, Michael (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.

DAVID CHARLES ABELL / SEANN ALDERKING (2014). *KISS ME, KATE - CRITICAL EDITION*

Rezension von Markus Frei-Hauenschild

Die im August 2014 in den USA bei Alfred Music erschienene und nun auch in Europa vertriebene kritische Partiturausgabe des Musicals *Kiss Me, Kate* ist ein beachtlicher Schritt auch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Genre: Erstmals liegt hier ein Klassiker des Broadwaymusicals in einer offiziellen, wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Partiturausgabe vor.¹

So erfolgreich das Genre des Broadway-Musicals mit Dauerbrennern wie *My Fair Lady*, *Annie Get Your Gun*, *Anatevka* oder eben *Kiss Me, Kate* auch ist – was genau gemeint sein mag, wenn von einem dieser Musicals die Rede ist, ist längst nicht so klar, wie anzunehmen wäre. Die Anzahl und Abfolge der Songs, ihre Texte und nicht zuletzt die Arrangements und Orchestrierungen unterliegen zahlreichen Varianten, die unter anderem auf Aktualisierungen, Anpassungen an Aufführungsgegebenheiten oder auch auf Zensur zurückzuführen sind. Dirigiert werden die Musicals aus *Conductor Scores*, die in der Regel Klavierauszügen gleichen, in denen die relevanten Einsätze mit Stichnoten und Texteinträgen vermerkt sind. Jenseits des streng lizenzierten Zugangs zu diesem Aufführungsmaterial bleibt als Text dagegen nur der offizielle Klavierauszug, der mal mehr, mal weniger mit dem zu tun hat, was man bei Aufführungen oder auf Aufnahmen zu hören bekommt.

Mit der vorliegenden Ausgabe liegt nun erstmals ein fundierter Referenztext von Cole Porters erfolgreichstem Musical vor. Erarbeitet wurde die Ausgabe von dem Dirigenten und Bernstein-Schüler David Charles Abell und

1 Zwar sind in der verdienstvollen Kurt Weill-Edition bereits zwei Broadwayproduktionen veröffentlicht, Anspruch auf den Status eines Klassikers kann aber wohl erst Weills *Lady in the Dark* erheben, dessen Ausgabe in nächster Zukunft zu erwarten ist.

dem Pianisten und Musikwissenschaftler Seann Alderking, die zuvor einschlägige Erfahrung mit der Einrichtung verlässlichen Aufführungsmaterials unter anderem der *West Side Story* gesammelt haben.

Die Bearbeiter treten nicht mit dem Anspruch an, aus den 44 unterschiedlichen verwendeten Quellen eine verbindliche »Originalfassung« des »Werks« zu rekonstruieren, die den (mutmaßlichen) Intentionen seines Schöpfers entspricht. Das funktioniert im Musical schon deshalb nicht, weil es hier keinen »Schöpfer« gibt. Musicals sind seit jeher Ergebnisse von Teamarbeit. Neben dem Komponisten der Songmelodien und dem Songtexter (hier in Personalunion Cole Porter) und den Buchautoren (Bella und Samuel Spewack) sind an der Genese des Stückes der Regisseur, der Arrangeur der Musiknummern, die Orchestratoren (Robert Russell Bennet und Don Walker), der Choreograph, die Hauptdarsteller und der Produzent beteiligt. Abell und Alderking haben daher für ihre Edition als Hauptquellen jene gewählt, die der Broadway-Premiere am 30. Dezember 1948 zugrunde lagen, da hier das gesamte ursprüngliche Produktionsteam beteiligt war. Spätere Veränderungen für die National Tour oder die anschließenden Aufführungen im Londoner West End sind nur in Ausnahmefällen berücksichtigt worden, aber im Kritischen Bericht sorgfältig dokumentiert und begründet. Der gut strukturierte Kritische Bericht umfasst 50 Seiten und gibt neben der Auflistung und der Bewertung der Quellen sowie den Kommentaren zu editorischen Entscheidungen wertvolle Hinweise zur Aufführungspraxis. Er ist zudem Teil einer opulenten, frei zugänglichen PDF-Datei², die auch ergänzendes Notenmaterial in Partitur und Einzelstimmen sowie Briefe, Interviews und Rezensionen zur Uraufführung (teils im Faksimile) bereitstellt; bspw. geben zwei Briefe von Cole Porter an Bella Spewack aufschlussreiche Einblicke in die Zusammenarbeit.

Aufgabe dieser überaus gründlichen, aber dennoch nicht überladenen Edition kann und will es nicht sein, einen für alle Zeiten verbindlichen Text zu diktieren – eine gewisse Durchlässigkeit und Flexibilität gehört zu den großen Vorzügen der »Golden Age«-Musicals gegenüber den bis zur letzten Schraube des Bühnenbildes festgelegten Fertigprodukten jüngerer Zeit. Und Neufassungen wie die Off-Broadway-Produktion von 1966 oder das überaus erfolgreiche Broadway-Revival von 1999 mit der bemerkenswerten Neuorchestrierung von Don Sebesky haben ihren festen Platz in der Aufführungsgeschichte von *Kiss Me, Kate*.

Der große Verdienst dieser sorgfältig gestalteten Ausgabe liegt jedoch nicht allein in der Bereitstellung eines umfassenden und eben auch die Or-

2 Auf http://elischolar.library.yale.edu/cole_porter_critical_edition (letzter Zugriff 15.1.2016).

chestration beinhaltenden Textes für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Stück. Vielmehr hat sich schon in anderen Fällen – etwa in der 1990er Einspielung des Gershwin-Musicals *Girl Crazy* – gezeigt, dass die ursprünglichen Instrumentierungen erstaunlich frisch und überzeugend sein können. Bleibt zu hoffen, dass Wissenschaft wie Praxis eifrig Gebrauch von dieser begrüßenswerten Edition machen.

Cole Porter (2014). *Kiss Me, Kate*. Partiturausgabe für Großes Orchester, Kritische Edition, eingerichtet von David Charles Abell und Seann Alderking. Van Nuys, CA: Alfred Music (754 S., 225€).

**CORINNA SCHLICHT / THOMAS ERNST (HG.)(2014).
KÖRPERDISKURSE. GESELLSCHAFT, GESCHLECHT
UND ENTGRENZUNGEN IN DEUTSCHSPRACHIGEN
LIEDTEXTEN VON DER WEIMARER REPUBLIK BIS ZUR
GEGENWART.**

Rezension von Barbara Hornberger

Anders als z.B. zeitgenössische Lyrik sind Liedtexte im Alltag weit verbreitet. Es sind Texte, die bis in den Mainstream vorstoßen, Texte, die viele Menschen kennen (manche sogar auswendig) – es sind populäre Texte. Wenn man, wie die Autoren und Autorinnen im vorliegenden Sammelband, Körper- und Geschlechterdiskurse aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive untersuchen will, ist die Konzentration auf die Liedtexte daher plausibel: Das Buch will »erstens literarische Texte als zentrales Reflexionsmedium gesellschaftlicher Machtverhältnisse fokussieren« und da erscheinen populäre Texte als aussagekräftiger und relevanter. Damit lässt sich »zweitens die germanistische Literaturwissenschaft noch stärker für populärkulturelle und intermediale Themen öffnen« (S. 5). Die hier angesprochene Intermedialität allerdings wird man in den anschließenden Beiträgen schmerzlich vermissen, denn obwohl von Schlicht und Ernst anerkannt wird, dass eine rein textbasierte Analyse der Lieder ohne den Bezug auf Medialität und Musik diese »eigentlich« unangemessen reduziert, »soll die textorientierte Untersuchung von Liedern zentral stehen« (S. 8). So werden sowohl Musik als auch Performance des Songs weitgehend ausgeklammert. Dies wird zweifach begründet:

Erstens stelle die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Liedtexten in der bisherigen (musik-)soziologischen und kulturwissenschaftlichen Literatur zu Jugendkulturen und Musikszene eine Ausnahme dar. Dieses Argument wird sogleich von den Herausgebern selbst entkräftet, indem sie auf

eine ganze Reihe textorientierter Literatur zu populärer Musik verweisen, die vor allem in den 1970er Jahren Konjunktur hatte. Schlicht und Ernst übersehen aber zugleich, dass sich vor diesem Hintergrund in der Forschung zur populären Musik ein breiterer Ansatz durchgesetzt hat, der gerade das Zusammenspiel aus Musik, Text, Performance und Medialität analysiert und gegen den der rein literaturwissenschaftliche Ansatz etwas anachronistisch daherkommt.

Als zweite Begründung nennen die Herausgeber, dass die »diskursiven Produktionen und Reflexionen der Körper vor allem sprachlicher Art« (S. 9) seien, weswegen eine textfokussierte Analyse bevorzugt werde. Auch dieses Argument vermag nicht ganz zu überzeugen. Schließlich lebt gerade populäre Musik auch von den performativ hervorgebrachten (Körper-)Bildern der Stars, der Beitrag von etwa Madonna oder Lady Gaga zu den Diskursen um Körper, Gender und Autonomie liegt ja keineswegs nur in ihren Songtexten. Das Ausblenden dieser performativen Ebene wirkt daher gerade nicht disziplinar öffnend.

Die Begründung des gewählten Zuschnitts erscheint also zunächst nicht durchweg überzeugend. Aber die gewählte Fokussierung ermöglicht einen kohärenten, relativ homogenen Band, in dem vor allem junge Forscherinnen und Forscher textfokussierte Analysen von Songs aus verschiedener Epochen (Pia Eisenblätter: Weimarer Republik) und Genres (Fabian Wolbring: Rap) bzw. von ausgewählten Musikern (Jan Franzen: Cro) vorlegen. Die Form »Lied« wird dabei offenbar nicht allzu eng gefasst, so dass neben den klassischen Liedformen auch Rap besprochen werden kann. Allerdings vermisst man in diesem Zusammenhang eine Diskussion eben dieser Form und ihrer Begrenzungen und möglichen Aktualisierungen.

Der Band dient der Nachwuchsförderung, beteiligt sind Masterstudierende, Promovierende und Postdoktorand/inn/en (S. 14). Gerade darum ist es schade, dass man auf das übliche Autorinnen- und Autorenverzeichnis verzichtet hat. Denn erstens wird so ein Statusunterschied zu Bänden mit etablierten Forscher/inne/n gemacht und zweitens ist so nicht nachvollziehbar, aus welchen Kontexten (etwa Bachelor- oder Master-Arbeit, Promotion, studentisches Projekt) die Beiträge stammen.

Inhaltlich zeigen sich die Beiträge vielfältig: Pia Eisenblätter widmet sich der Weimarer Republik mit dem Schwerpunkt auf weiblichen Geschlechterkonstruktionen in Kabarettliedern, die vom Bild der »Neuen Frau« maßgeblich mitbestimmt sind. Unter den Stichworten Emanzipation, Sexualität, Abtreibung und Schönheit wirft der Beitrag einen Blick auf exemplarische Texte und zeigt den Bruch mit traditionellen Rollenbildern. Antibürgerliche Lieder von Brecht und Bushido vergleicht Christian Steltz und zwar

hinsichtlich des Diskurses um Prostitution. Die Diskussion um Bushidos sexualisierte und männlich-dominante Texte (und ihr Verbot) wird mit dem Beispiel Brecht und der Dreigroschenoper – auf den ersten Blick sehr überraschend – neu kontextualisiert. Dabei werden Gemeinsamkeiten deutlich – der Rückgriff auf das antibürgerliche Rotlichtmilieu – und Unterschiede – die Rezeption und das öffentliche Ansehen.

Um Körperrepression in Liedern von Punkbands in der DDR geht es in Nina Kaisers Beitrag. Sie interessiert sich für die in den Songtexten durch rhetorische Mittel entworfenen Körperbilder und ihre weltanschaulichen und mentalitätsgeschichtlichen Implikationen vor dem Hintergrund des DDR-Machtapparats. Dabei bezieht sie sich auf Foucaults Machtanalytik. In den Punktexten findet und zeigt sie Gegensätze von dreckig und sauber, Tierkörper als Metapher der Pejoration, instrumentalisierte und versehrte Körper, die das sozialistische Ideal des kämpferischen und starken Körpers unterlaufen. Linda Leskau untersucht die Texte der Hamburger Band Superpunk ebenfalls mit einem stark von Foucault geprägten kulturwissenschaftlichen Körperverständnis. Ihr geht es insbesondere um das Verhältnis von Normalität und Abweichung bzw. Subversion und um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. In ihrer Interpretation zeigen sich die in den Songtexten beschriebenen Verlierer der Normalisierungsgesellschaft zugleich als Gewinner des Alltags und als Protagonisten eines Wettbewerbs mit sich selbst um die Bestleistung.

Im Gegensatz dazu findet Corinna Schlicht in den Liedern Konstantin Weckers einen hedonistischen Körper- und Daseinsbegriff. Die drei Begriffe Pazifismus, Anarchie und Liebe verbinden sich in seinen Texten zu einer radikalen Freiheitsidee, die die Selbstentfaltung des einzelnen – auch und gerade in sexueller Hinsicht – feiert und mit einem Anprangern gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten und politischen Misstände verknüpft. Liebes- und Beziehungsdiskursen in Songtexten kommt der Beitrag von Thomas Stachelhaus auf die Spur. Er untersucht Lieder der jüngsten Gegenwart (u. a. Silbermond: »Irgendwas bleibt«; MIA: »Halt still!«; Wir Sind Helden: »Nur ein Wort«) daraufhin, welche Formen körperlicher Begegnung darin sichtbar werden und wie sich darin Lust, Liebe und Schmerz formulieren.

Mit Jan Franzen und Fabian Wolbring beschäftigen sich zwei Autoren mit HipHop und den dort formulierten Geschlechterstereotypen. Franzen untersucht die Konstruktion weiblicher Körperbilder in den Texten von Cro. Er konstatiert ein ausgesprochen misogynies Frauenbild, das aber in der öffentlichen Wahrnehmung nur marginal von Bedeutung sei. Dies erklärt er u.a. aus den Rap-Konventionen, zugleich beschreibt er unter Verweis auf die Cultural Studies die verschiedenen, auch gegenläufigen Rezeptionsmöglich-

keiten und Bedeutungskonstruktionen. Wolbring beschreibt das ›männliche‹ Sprechen im deutschsprachigen Rap und die damit formulierte Hypermaskulinität sowie die Aneignung dieser Strategien durch Rap-Künstlerinnen. Hier zeigt sich, dass das ›männliche‹ Sprechen als privilegiertes und überzeugtes Sprechen nicht exklusiv sein muss.

Der Band zeigt also hinsichtlich der untersuchten Gegenstände eine große und erfreuliche Vielfalt, es werden sehr unterschiedliche Aspekte der sprachlichen Körperdiskurse vorgestellt und diskutiert. Die Beiträge sind zugleich stringent auf das Thema ausgerichtet. Diese Konsequenz in der Ausrichtung prägt auch die Anlage der Artikel und den Umgang mit diesem vielfältigen Material – nicht nur in positiver Hinsicht. Alle Beiträge beziehen sich auf mehrere ausgewählte Liedtexte (und die Begründung dieser Auswahl wäre manchmal durchaus interessant gewesen), die sie cursorisch behandeln, anzitieren, nebeneinander stellen. Kein einziger Artikel behandelt einen Text exklusiv, tiefgehend und ausführlich. Diese »Sammelwut« wirkt in der Summe dann doch etwas beliebig, man vermisst den Mut und die Fähigkeit, auch mal aus einem Beispiel heraus zu argumentieren. Stattdessen entsteht häufiger der Eindruck, die exemplarisch versammelten Texte seien nur Stichwortgeber und Belegstück für eine Argumentation, die eben nicht in erster Linie aus dem Material selbst entsteht. Die literaturwissenschaftliche Ausrichtung erweist sich außerdem immer wieder als limitierend. So müssen die Autoren und Autorinnen gelegentlich selbst zugeben, dass die Ausblendung der performativen Ebene weiterführende Erkenntnisse verhindert. Dass sich Körperdiskurse »in erster Linie sprachlich vermitteln« (Schlicht, S. 89), lässt sich aber nur behaupten, wenn man das Performative nicht als Kommunikationsangebot versteht – und darüber ließe sich zumindest streiten. Auch intertextuelle – aber nicht im engeren Sinne literarische – Verweisstrukturen bleiben häufig auf der Strecke, so dass z.B. politische und kulturelle Einordnungen nicht immer überzeugen können. Vor allem aber wird das Zusammenspiel von Text und musikalischem Vortrag ignoriert. Dies ist bedauerlich, weil die Musik, die Interpretation oder die Starfigur der Textebene weitere Bedeutungsebenen hinzufügen, die so nicht in den Blick kommen. Die Konsequenz aus dieser programmatischen Beschränkung ist letztlich schlicht und steht schon im Titel: Dies ist ein Buch über Liedtexte, es ist kein Buch über Lieder. Insofern erweitert es das in der Literaturwissenschaft gängige Textrepertoire, bleibt aber im Kontext der Popmusikforschung hinter den Möglichkeiten zurück.

Schlicht, Corinna (2014). *Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzungen in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*. Duisburg: Univ.-Verl. Rhein-Ruhr (184 S., 25,50€).

**MARTIN PFLEIDERER / TILO HÄHNEL /
KATRIN HORN / CHRISTIAN BIELEFELDT (HG.).
*STIMME, KULTUR, IDENTITÄT. VOKALER AUSDRUCK
IN POPULÄREN MUSIKEN DER USA, 1900–1960.***

Rezension von Steffen Just

Gleich beim ersten Blick auf das Inhaltsverzeichnis verspricht *Stimme, Kultur, Identität – Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960* mit seinen 15 Kapiteln einen sehr breit angelegten Einblick in diverse Bereiche der US-amerikanischen populären Musik zu geben. Im Einführungskapitel identifiziert Martin Pfeleiderer das Phänomen der Popstimme als ein bisher musik- wie auch kultur- und medienwissenschaftlich brach gelassenes Feld: Befasste sich die bisherige Forschung mit Gesangstars, so blickte sie primär auf die Konstruktion von Persönlichkeiten und Identitäten. Dabei beschäftigte sie sich zumeist mit Songtexten und Starimages, vor allem mit den medialen wie diskursiven (Selbst-)Inszenierungen und Wahrnehmungen, während klangliche Aspekte der Popstimme stark vernachlässigt blieben (vgl. S. 9ff.). Zwar existiert eine lange und stetig wachsende Liste diverser Fallstudien und Aufsätze zu bekannten Vokalist/inn/en der populären Musik, die durchaus auch Aspekte der Stimme einbeziehen, doch hat bisher kaum eine Veröffentlichung den groß angelegten Versuch unternommen, diese Ansätze in einem Sammelband zu bündeln und einander gegenüberzustellen.¹ Speziell der Zeitraum von 1900-1960 wird dabei noch seltener in den Blick

1 Abgesehen von populärwissenschaftlichen und teilweise schon länger zurückliegenden Auseinandersetzungen mit Popgesang (die wiederum auch nur jeweils einen bestimmten Strang an Traditionen verfolgen) vgl. etwa Henry Pleasants (1974). *The Great American Popular Singers*. New York: Simon & Schuster; Will Friedwald (1990). *Jazz Singing. America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Scribner's Sons; Roy Hemming / David Hajdu (1991). *Discovering Great Singers of Classic Pop*. New York: Newmarket Press.

genommen als jene vokalen Gestaltungsmittel, die wir seit der Rock'n'Roll- und Beat-Ära kennen. Das Bestreben, eine heterogene Menge vokaler Gestaltungsmittel in einem einzigen Buch zu erfassen, bildet in der breiten Auslegung deshalb ein zugleich spannendes und neuartiges Unterfangen.

Nach Pfeleiderers Einführung folgen zwei Kapitel, die als »Hinführung zu den darauf folgenden Einzelstudien« (S. 17) gedacht sind. Katrin Horns (Kapitel 2) Abriss der zeitgeschichtlichen Entwicklungen in den USA soll dazu dienen, einen soziokulturellen Kontext zu *allen* folgenden Einzelstudien herzustellen, während Tilo Hähnel (Kapitel 3) darum bemüht ist, einen systematischen Überblick zu den »Techniken des Gesangs in populärer Musik, auf die in diesem Buch immer wieder Bezug genommen wird, in ihren Merkmalen und ihrer Begrifflichkeit« (S. 54) zu geben. Die eingeführten Begriffe – wie Twang, Shouting, Belting, Crooning und Tear – tauchen in den zwölf anschließenden Einzelstudien jedoch nicht in der Konsequenz und Verwendung auf, die dieser Systematisierungsversuch verspricht. In den einzelnen Fallstudien zu Vaudeville-Shows (Kapitel 4), Broadway-/Musicalgesang (Kapitel 5), Crooning (Kapitel 6), Torch Song-Interpretationen (Kapitel 7), Singen in Fernsehshows (Kapitel 8), Predigten- und Gospelgesang (Kapitel 9), Blues (Kapitel 10), Country (Kapitel 11), Folk (Kapitel 12), Rock'n'Roll (Kapitel 13), Soul (Kapitel 14) und Gesangsgruppen (Kapitel 15) werden diese Begriffe zwar aufgenommen, aber immer wieder in Bezug auf die stimmklanglichen Idiosynkrasien der Vokalist/inn/en reinterpretiert. Hier macht sich ein theoretisch-methodologisches Grundproblem des Buches bemerkbar, das gar nicht unbedingt gelöst werden kann und am Ende vielleicht als Erkenntnis gedeutet werden sollte: Die einheitliche Definition und Verwendung von Begriffen reibt sich immer wieder am Material und bleibt damit allenfalls ein heuristischer Rahmen für die Theoretisierung der Popstimme.

Die Kapitel geben sehr detaillierte Einblicke in die Personalstile der bekanntesten Vertreter/inne/n einzelner Musikrichtungen, die durch diverse Notenabbildungen, Spektrogramme und Grafiken veranschaulicht bzw. unterstützt werden. Als zentrale Materialgrundlage dienen Tonaufnahmen, andere Medienkontexte spielen eher eine sekundäre Rolle (Knut Holtsträters Studie zum Singen in Fernsehshows bezieht unumgänglich auch die Analyse von Bildmaterial ein), dazu wird stets auf zeitgenössische wie retrospektive Rezeptionsweisen und damit den kulturellen Stellenwert der besprochenen Vokalist/inn/en und der von ihnen vertretenen Stile und Musikrichtungen eingegangen. Zumeist werden einzelne Songs oder Songausschnitte zur Verdeutlichung von bestimmten Charakteristika der Vokalgestaltung ausgewählt, wobei die Menge und Fülle an besprochenem Songmaterial beeindruckend

ckend ist: Die Beschreibungen der (Personal-)Stile lesen sich so durch die Bank weg als sehr reichhaltig und dicht. Da es sich in der Regel (die Ausnahme ist der Scatgesang) um Vocals mit Lyrics handelt, wird auch die Interpretation von Songtexten und deren Bezug zu Stimmklang/-artikulation bzw. Sprachgebrauch miteinbezogen.

Mit Blick auf die Totale des Sammelbandes und auf den herausgegriffenen Zeitraum der Jahre 1900–1960 als Ganzen lässt sich festhalten, dass dieser Ausschnitt der Popmusikgeschichte hier primär unter den Aspekten einer Stilgeschichte geschrieben wird: So werden kapitelübergreifend Bezüge hergestellt, indem etwa für die Bereiche des Rock'n'Roll und des Soul auf stilistische Elemente verwiesen werden, die bereits zuvor beim Crooning, Gospel und Blues behandelt wurden. Dennoch lesen sich die Kapitel in erster Linie als Fallstudien. Es wird nicht versucht, ein stringent lineares Narrativ von Popmusikgeschichte herzustellen. Genauso wenig ist es das Ziel des Sammelbandes, eine objektive Vergleichbarkeit oder Kartografie von Charakteristika vokaler Gestaltungsmittel zu liefern, sodass die Intention der Erstellung einer Systematik und (verbindlichen) Terminologie in Kapitel 3 doch etwas vom eigentlichen Konzept des Sammelbandes abweicht. Stattdessen ist auffällig, dass die Beschreibungen von Stimmklang/-artikulation und Sprachgebrauch in allen Kapiteln binären Differenzstrukturen zugeordnet werden, die auch ohnehin eine viel bessere Matrix zur Verortung von Popstimmen und ihren kulturellen Bedeutungen hergeben. Häufig wird von den Autor/inn/en z.B. ein untrainiert wirkender einem ausgebildet wirkenden, ein entspannt/beruhigt/reduziert erscheinender einem aufgeregt/emotional/enthusiastisch erscheinenden, ein afroamerikanisch klingender einem euroamerikanisch klingenden, ein ländlich/lokal gefärbter einem urban/›kosmopolitisch‹ gefärbten Gebrauch der Stimme gegenübergestellt. Teilweise werden diese binären Zuschreibungen auch in Äquivalenz zueinander gesetzt. Nils Grosch beschreibt das Auftreten des Beltings in Broadway-Musicals der 1940er Jahre als Mittel zur Markierung »ländlich naiver Frauenfiguren« (S. 123) innerhalb der Bühnenhandlungen (wobei zugleich an eine Stimmgebung angeknüpft wird, die einige Jahrzehnte zuvor noch mit afroamerikanischen Stereotypen in Coon Songs in Verbindung gebracht wurde).

Diese Verortungen gelingen in den meisten Fällen und sind durchaus plausibel. Dennoch wird sich nur selten über diese deskriptive Ebene hinausbewegt, und die Frage, wie hier kulturelle Identität durch die Stimme produziert wird, kommt gegenüber dem Fokus auf stilistische Charakteristika insgesamt viel zu kurz. Das, was sich stimmlich als kulturelle Identität *vermittelt* – ein zentrales Problem, dem sich der Band in seinem Titel ver-

schreibt –, wird eben gerade durch die »Präsenz« eines Körpers und seine Formen in und durch Klang erwirkt. Das Körperkonzept der Autor/inn/en dieses Bandes bleibt mir unklar. Die menschliche Stimme ist – folgen wir der bekannten Formulierung von Roland Barthes' »Körnung der Stimme« – eine phänomenale Spur, durch die sich beim Hören an den Körper des Sängers oder der Sängerin herangetastet werden kann. Genauer genommen wird dieser Körper überhaupt erst durch die Stimme erzeugt bzw. beim Akt des Hörens von den Hörer/inne/n imaginiert. Von »vokalem Ausdruck in der populären Musik« zu sprechen birgt für mich demgegenüber eine gewisse begriffliche Unschärfe: Die Konzeptualisierung der Stimme als »Ausdrucks-mittel« siedelt diese nicht trennscharf und daher missverständlich zwischen Spiegel und Performanz von Dispositionen wie z.B. »Persönlichkeit und Bio-graphie, des Alters und der regionalen und sozialen Herkunft« (S. 14) an und diesbezüglich wird in den einzelnen Fallstudien auch nicht immer klar, ob der Körper hier als gegeben vorausgesetzt (ihm damit der Klang nachgeordnet ist) oder ob er als solcher überhaupt erst *durch* Klang hervorgebracht wird. Horn spricht von der »performativen Geste« (S. 49) der Popstimme, während Hähnel den Stimmklang als »Resultat eines komplexen Zusammen-spiels« (S. 54) von Anatomie und Körperfunktionen beschreibt.

Vom Titel des Bandes hatte ich mir auch versprochen, dass die kulturgeschichtlichen Kontexte noch stärker herausgearbeitet werden, in welchen die durch Klang performten Körper als Träger bestimmter Identitäten oder Subjektmodelle auftreten und *innerhalb* welcher sie zu deuten sind. Horns einleitendes Geschichtskapitel reicht für diesen Zusammenhang nicht aus und hätte teilweise durch eine ausführlichere Darstellung von Kontexten und auch durch ein sensibleres Vokabular zu solchen Identitätsdispositiven wie Race, Class und Gender bei der Besprechung der jeweiligen Fallbeispiele ergänzt werden müssen. So gehen auch einige Beobachtungen fehl: Etwa wird bei Hähnels kultureller Deutung von Bing Crosby als »self-made man« (S. 143ff.) außer Acht gelassen, dass dieses Männlichkeitsideal in der postbürgerlichen Kultur des zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts bereits seine hegemoniale Dominanz verloren hat und durch einen »organization man« (William H. Whyte) der Mittelstandsgesellschaft abgelöst worden ist (den Crosby klanglich in seiner Vermeidung von Extremen verkörpert). Treffend wiederum gelingt Bielefeldts Beschreibung der »cool pose« (S. 412ff.), die Sam Cooke durch seine stimmliche Performance einnimmt und die sich als Aneignung einer Dandy-Figur lesen lässt: Das Ausstrahlen sexueller Energie und die Haltung einer unbeeindruckten Verweigerung des Gehorsams gegenüber Autorität und Disziplinarmacht lässt sich als eine ins Positive ge-

wendete *Umdeutung* afroamerikanischer Stereotype der Minstrelshow-Tradition werten.

So liegt die Stärke der im Buch versammelten Einzelstudien in der gelungenen Herausarbeitung und reichhaltigen Beschreibung von stilistischen Charakteristika des populären Gesangs der diversen Teilbereiche des gewählten Zeitausschnitts und ermöglicht deren kontrastierende Perspektivierung. Gerade weil die Mehrheit der geschichtlichen Auseinandersetzungen innerhalb der Popmusikforschung (aber auch in populärwissenschaftlicher und Fan-Literatur) erst dort beginnt, wo das Buch bereits endet – mit dem »Urknall« der Rock- und Popmusik in den Jahren um 1960, namentlich mit Elvis Presley, Bob Dylan und den Beatles (letztere sind als britische Band auch nicht mehr Thema des Sammelbandes) – ist der hier erschlossene Zeitausschnitt von Wichtigkeit und so leistet der Sammelband auch einen Beitrag zur Austarierung eines Missverhältnisses. Wer allerdings eine stärker durch kultursoziologische Theorien geleitete Beschreibung und Deutung der Popstimme erwartet, kann aus dieser Veröffentlichung womöglich nur ansatzweise einen Nutzen ziehen.

Martin Pfeleiderer / Tilo Hähnel / Katrin Horn / Christian Bielefeldt (Hg.) (2015). *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Bielefeld: transcript (520 S., 36,99 €).

JAN HEMMING (2016). *METHODEN DER ERFORSCHUNG POPULÄRER MUSIK*

Rezension von Martin Pfeleiderer

Der Titel *Methoden der Erforschung populärer Musik* lässt aufhorchen: Verfügt die Popmusikforschung inzwischen tatsächlich über einen allgemein anerkannten, ihrem Forschungsgegenstand angemessenen Methodenkanon? Finde ich in dem Buch Rat und konstruktive Anregungen bei meiner Suche nach jenen Forschungsmethoden, die zu meinem Forschungsgegenstand und zu meiner Fragestellung passen? Doch der Buchtitel führt zunächst einmal in die Irre. Denn im Buch werden nicht nur und nicht in erster Linie Methoden thematisiert, sondern – so erläutert der Autor, der in Kassel lehrende Professor für Systematische Musikwissenschaft Jan Hemming, in der Einleitung – verschiedene Zugänge zur populären Musik und deren Erforschung. Natürlich spielen dabei auch Forschungsmethoden eine Rolle, doch geht es Hemming ebenso um die Vermittlung von elementaren Grundlagen und Grundwissen an Leserinnen und Leser ohne spezifische Vorkenntnisse, um Theorien sowie schließlich um Anwendungsbeispiele, anhand derer – nun also doch – verschiedene Forschungsmethoden erläutert werden. Dies wiederum soll dem Leser Anregungen zum Weiterforschen geben.

Das Buch ist in elf thematisch voneinander unabhängige und daher auch separat lesbare Kapitel gegliedert – »nach Art eines Lehrbuchs«, wie Hemming in der Einleitung schreibt. Jedes Kapitel ist mit zahlreichen Abbildungen (Grafiken, Notenbeispiele, Fotos) illustriert und verfügt über ein umfangreiches Verzeichnis weiterführender Literatur. Als Zielgruppe werden auf dem Buchcover »Studierende und Forschende in Musikwissenschaft und angrenzenden Disziplinen« genannt. Die primäre Ausrichtung auf die Musikwissenschaft wird besonders in den ersten Kapiteln des Buches deutlich. Im ersten Kapitel skizziert der Autor zunächst die Arbeitsfelder der historischen und systematischen Musikwissenschaft sowie der Musikethnologie und gibt

einen Überblick über deren Zugänge zur populären Musik. Für Hemming ist dabei ein Verständnis von Musik als Text zentral, worunter er »jede Art kultureller Erscheinungsformen« versteht, »aus denen Bedeutungen ›herausgelesen‹ werden können« (S. 28). Sodann diskutiert er die Denktraditionen des Marxismus, der Kritischen Theorie und der Cultural Studies, die er gemeinsam mit weiteren Theorieansätzen in eine transdisziplinäre Popmusikforschung integrieren möchte.

Nachdem im ersten Kapitel der theoretische und methodologische Rahmen des Buches abgesteckt worden ist, führt das zweite Kapitel in die Musikproduktion und deren technologischen Grundlagen ein. Recht praxisnah geht es um die Arbeitsweise im Studio und beim Homerecording, die Funktionsweise von Magnettonband und digitalen Effekten und schließlich um eine kurze Geschichte des Musikproduzenten. Dagegen werden weitere Produktionsbereiche, so etwa Live-Konzerte, nur am Rande erwähnt.

Das ausführliche dritte Kapitel widmet sich unter der Überschrift »Textuelle Analyse« Möglichkeiten der Beschreibung von Musik, vor allem in der Sprache der Musiktheorie. Da der Autor offensichtlich auch musiktheoretisch nicht vorgebildeten Lesern einen Zugang zur Terminologie der Musikbeschreibung bieten möchte, setzt er recht basal bei der Erklärung von Tönen, Skalen und Melodien sowie den psychologischen Grundlagen der Wahrnehmung an. In den darauf folgenden Abschnitten Tonalität und Harmonik, Funktionstheorie und Stufentheorie wird es allerdings recht schnell sehr komprimiert und kompliziert, sodass musikalische Laien hier vermutlich kaum noch folgen können. Weitere Abschnitte widmen sich den Aspekten Metrum und Groove, Songtexten, Sound und Textur sowie schließlich musikalischen Formen und »Formaten«. Zweck der textuellen Analyse ist es, so schreibt Hemming in der Einleitung, »wissenschaftliche Aussagen bei Bedarf auch am musikalischen Material zu belegen« (S. 15). Dies verdeutlicht er an exemplarischen Analysen von originalen Notentexten, Notentranskriptionen, Verlaufsgrafiken und Lead Sheets. Schließlich ergänzt er diese Visualisierungsmöglichkeiten von Musik durch eine detaillierte sprachliche Beschreibung des musikalischen Geschehens, die er in Anlehnung an Clifford Geertz und Jeff Todd Titon als »dichte Beschreibung« bezeichnet, und durch ein etwas verwirrendes grafisches Transkriptionssystem (mit Farben, Formen und Pfeilen), das der Autor gemeinsam mit Andre von Melöchin entwickelt hat.

Besonderes Gewicht legt Hemming sodann im vierten Kapitel auf eine semiotische Deutung von Musik, wobei er sich weitgehend an den Ansatz von Philip Tagg anlehnt. Nach einer ausführlichen theoretischen Einführung, die bis in Details der Zeichentrichotomien von Charles Sanders Peirce reicht,

wird Taggs Analyseansatz en détail referiert. Hieran anknüpfend macht Hemming den Vorschlag, ein Musikgenre oder einen musikalischen Stil als eine Menge konstitutiver Museme, also bedeutungstragender klanglicher Einheiten oder Aspekte, zu definieren, die in einem konkreten Musikstück durch weitere, fakultative Museme ergänzt werden. Als Beispiele folgen »musematische« Analysen eines ARD-Werbepot und »rechter« Musik, bei denen stilistische Querverweise, also die intertextuelle Dimension der Musik, im Vordergrund stehen. Auch im fünften Kapitel zu »Gender Studies und Performativität« greift Hemming den Aspekt der stilistischen Querverweise bei der Analyse eines Songs der Spice Girls wieder auf. Anschließend widmet er sich ausführlich dem Zusammenhang von Musik und Körper und gelangt schließlich zur Diskussion um das soziale und das biologische Geschlecht – mit einem Schnelldurchgang durch Thesen von Susan McClary, Jacques Lacan, Roland Barthes, Judith Butler und schließlich, als eine Art Korrektiv, des deutschen Philosophen Wolfgang Detel. Dagegen werden Fragen der Performativität nur ganz am Rande gestreift.

Im darauf folgenden Kapitel zur empirischen Forschung rückt der Lehrbuchcharakter des Buches wieder stärker in den Vordergrund. Hier geht es nun – mehr oder weniger ausführlich – um standardisierte Befragung, qualitative und ethnographische Forschung, deskriptive Statistik und qualitative Inhaltsanalyse, Quer- und Längsschnittuntersuchung, Hypothesenprüfung, Test und Experiment. In der zweiten Hälfte des Kapitels referiert Hemming zwei eigene Studien zum Phänomen des Ohrwurms und zum Konzerterleben von Musikern. Während Forschungsstand und Ergebnisse jeweils ausführlich dargestellt sind, werden Überlegungen, warum nun gerade diese und nicht eine andere Methode gewählt wurde, was die Vorteile und Nachteile der gewählten Vorgehensweise sind usw., dem Leser in diesem Kapitel – wie auch an manch anderer Stelle des Buches – leider vorenthalten.

Unter der Überschrift »Kontextuelle Analyse« thematisiert der Autor im siebten Kapitel Sozialisationsprozesse, Persönlichkeitsfaktoren und Subkulturen. In den drei Anwendungsbeispielen geht es um den Zusammenhang von Persönlichkeit und Fanverhalten, von Heavy Metal und Aggression und schließlich ausführlich um eine Studie Hemmings, in der er die These, dass sich musikalischer Geschmack generationsspezifisch herausbildet und Hörer bevorzugt der Musik ihrer Jugend treu bleiben, auf ihre empirische Stichhaltigkeit überprüft. Die methodischen und statistischen Details sowie die Ergebnisse der mehrstufigen Replikationsstudie werden detailliert ausgebreitet – woraufhin Hemming schlussfolgert, dass »alternative Forschungsstrategien entwickelt werden [müssen], um die kulturelle Annahme [der Generationsabhängigkeit des Musikgeschmacks] auch empirisch zu bestäti-

gen« (368). Ob auf diese Weise unbedarfte Leser für die empirische Forschung begeistert werden können, ist fraglich.

Im Mittelpunkt von Kapitel 8 zur »ökonomischen Analyse« steht das Modell der Mediamorphosen nach Kurt Blaukopf. Hieran anknüpfend werden das moderne Urheberrecht, die Geschichte und Arbeitsweise der Tonträgerindustrie sowie die Funktionsweise der Musik-Charts referiert. Dabei geht es in erster Linie um die Vermittlung von Fakten; ein methodischer Anteil oder Anregungen zum Weiterforschen fehlen. Dagegen liegt der Schwerpunkt im Kapitel »Globalisierung« auf der Erläuterung verschiedener theoretischer Konzepte, mit denen Phänomene der Musikproduktion und -rezeption in einer globalisierten Welt beschrieben werden können: Kulturaustausch und Kulturimperialismus, Inter- und Transkulturalität, das Konzept der ethno-, techno-, finance- media und ideoscapes nach Arjun Appadurai, Authentizität und Hybridität, World Music und Diaspora. Die Implikationen einiger dieser Konzepte werden anhand von Beispielen illustriert.

Im vorletzten Kapitel zur »Geschichte und Geschichtsschreibung« diskutiert Hemming recht knapp verschiedene narrative Paradigmen: die Heroengeschichte, die Sozialgeschichte, die Ereignisgeschichte und das Organismusmodell. In einem Anwendungsbeispiel hinterfragt er die weit verbreitete These, die elektronischen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen und die Musik von Kraftwerk seien »Keimzellen« des Techno gewesen. Das in dieser These verborgene Modell einer sich organisch fortentwickelnden Musikgeschichte müsse, so Hemming, durch einen Verweis auf sich verändernde technologische Rahmenbedingungen erweitert werden. Beim zweiten Beispiel, dem Zusammenhang zwischen Eurovision Song Contest und der nationalen Identität der Deutschen, wird allerdings der Bezug zur Musikgeschichtsschreibung nicht ganz deutlich.

Eine Definition des Ausdrucks »populäre Musik« hat sich der Autor bewusst für das letzte Buchkapitel aufbewahrt. Hier diskutiert er die Kriterien von Philips Taggs heuristischer Unterscheidung zwischen Folk Music, Art Music und Popular Music und weitere terminologische Perspektiven. Hemming lehnt eine essentialistische Definition, etwa durch Aufzählen bestimmter Eigenschaften, ab und kommt stattdessen zu dem Schluss: »Die Bedeutung von populärer Musik lässt sich vielmehr performativ prägen, in dem der Begriff in der wissenschaftlichen Verwendung zugleich benutzt und fortentwickelt wird« (S. 515). Worin Hemmings eigener Beitrag zu dieser »performativen« Fortentwicklung des Begriffs liegt, bleibt dabei unausgesprochen – oder ist es tatsächlich, wie ein Schlusszitat nahe legt, die Ausdehnung des Begriffs auf alle Arten Musik, die irgendwem irgendwie gefallen möchten?

Die Vielfalt und Breite der von Hemming diskutierten Themen ist zweifelsohne beeindruckend. Und die konsequent umgesetzte Strategie, es dem Leser und seinen Interessen zu überlassen, thematische, theoretische und methodisch Lektüreschwerpunkte zu setzen und aus den referierten Informationen, Theorien und Methoden etwas für sich herauszupicken, ist durchaus sympathisch. Überhaupt bemüht sich der Autor durchweg um einen einfachen und argumentativ klaren Schreibstil, der auch Studenten und Schülern keine größeren Verstehensprobleme machen dürfte. Dass es dabei mitunter auch zu Vereinfachungen komplexer Sachverhalte kommt, ist entschuldbar. Erfrischend breit und stilistisch vielfältig ist die Auswahl der behandelten Musikbeispiele, die vom deutschen Schlager über die Beatles (deren Musik in fast jedem Kapitel erwähnt wird) über Progressive Rock bis zu Heavy Metal und Techno reicht; erstaunlich viele Notenbeispiele stammen allerdings von Komponisten, die nicht der populären Musik zugerechnet werden (von Beethoven über Chopin bis zu Stravinskij und Stockhausen). Dass in dem Buch nicht alle Ansätze der gegenwärtigen Popmusikforschung vorgestellt werden können, ist angesichts der großen Vielfalt entsprechender Forschungsansätze wohl unvermeidlich. Hemming setzt bewusst Schwerpunkte, so auf die Musiksemiotik nach Tagg oder empirische Methoden der Musikpsychologie. Dagegen werden soziologische Zugänge eher selten herangezogen, Pierre Bourdieu wird nur ganz am Rande erwähnt, Luhmann fehlt völlig. Abgesehen vom Mediamorphosenkonzept fehlen zudem dezidiert medienwissenschaftliche Konzepte und auch Überlegungen zur Ästhetik populärer Musik sucht man vergebens. Bedauerlich, aber dennoch entschuldbar sind manche inhaltlichen Unschärfen, etwa bei der Erläuterung der Studio-technik (Overdubbing, Flanger), oder eigentümliche Begriffsverwendungen – etwa die Verwendung des Ausdrucks »Metrum« für »Grundschatz« (was zur paradox anmutenden Formulierung »Taktwechsel bei durchgehaltenem Metrum« führt, S. 105) oder die Ausdehnung des Begriffs »blue note« auf vokale Schleifer und Glissandi in völlig bluesferner Musik. Schwerer wiegt nach meinem Empfinden der Umstand, dass bei vielen Anwendungsbeispielen weder die Fragestellung und deren Relevanz explizit genannt noch die Methodenwahl explizit reflektiert wird. Doch das liegt vermutlich an meiner eigenen, durch den Buchtitel generierten Erwartung, es handele sich um ein Methodenbuch, das bei der Wahl der angemessenen Forschungsmethode beratend herangezogen werden könne. Stattdessen soll sich der Leser wohl aufgrund der Präsentation der Anwendungsbeispiele und den damit erzielten Ergebnissen selbst ein Bild machen und sich dann an den skizzierten Methoden wie an einem Baukasten bedienen. Dass viele Anwendungsbeispiele nicht eigens für das Lehrbuch konzipiert wurden, sondern auf Studien beru-

hen, die der Autor bereits anderweitig veröffentlicht hat, und dass vorbildliche Studien anderer Autoren dagegen eher selten dargestellt werden, ist befremdlich, aber nicht unbedingt verwerflich – denn natürlich kennt sich ein Forscher dort am besten aus, wo er selbst geforscht hat. Ärgerlich ist allerdings das teilweise amateurhaft anmutende Layout des Buches. Auf vielen Seiten klaffen zwischen den einzelnen Absätzen große Lücken, und manche Abbildungen sind aufgrund einer zu geringen Auflösung nur schwer zu entziffern (oder überhaupt nicht entzifferbar wie auf S. 490; die indischen Trommeln auf S. 442 sind grafisch so in die Länge gezogen, dass sie kaum noch als Tablas zu identifizieren sind). Anscheinend fehlt auch so renommierten Verlagen wie dem Springer-Fachmedien-Verlag inzwischen Geld und Personal für eine angemessene Betreuung von Autoren und Publikationen.

Trotz dieser Mängel handelt es sich bei *Methoden der Erforschung populärer Musik* um ein äußerst ambitioniertes Buchprojekt, aus dem jede interessierte Leserin und jeder interessierte Leser sicherlich vielfältige Einsichten gewinnen wird. Womöglich ist es jedoch etwas *zu* ambitioniert. Es ist fraglich, ob das Verfassen einer umfassenden Einführung in das äußerst heterogene Forschungsfeld der populären Musik heute überhaupt noch von einem einzigen Wissenschaftler zu leisten ist. Daher erfährt man durch das Buch, aufgrund der Themenauswahl und des spezifischen Blickwinkels des Autors auf seinen Gegenstand, auch etwas über den Autor: eines (wahrscheinlich) mit der Musik der Beatles sozialisierten Musikwissenschaftlers, der umfassend kulturwissenschaftlich interessiert ist und zudem ein besonderes Faible für Philip Tagg und die empirischen Forschungsmethoden der Musikpsychologie besitzt.

Hemming, Jan (2016). *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS, 534 S., 69,99€.

**RALF VON APPEN / NILS GROSCH /
MARTIN PFLEIDERER (HG.) (2014).
POPULÄRE MUSIK. GESCHICHTE – KONTEXTE –
FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN.**

Rezension von André Rottgeri

Trotz der schwierigen Definition repräsentiert der musikalische Bereich, der mit dem Terminus »populäre Musik« bezeichnet wird, den Herausgebern dieses Kompendiums zufolge mit ca. 73% die umsatzstärkste Sparte des Tonträgermarktes. Darüber hinaus haben die zahlreichen Genres, die unter diesem Oberbegriff zusammengefasst werden, sowohl in der Gesellschaft allgemein und – trotz früherer Widerstände – mittlerweile auch in der Wissenschaft eine große Bedeutung erlangt. Als eine Folge dieses Bedeutungswandels kann auch diese Publikation angesehen werden, die 2014 in der Reihe Kompendien Musik im Auftrag der nach wie vor historisch orientierten Gesellschaft für Musikforschung (GfM) herausgegeben wurde. Hervorzuheben ist, dass das Buch Experten aus unterschiedlichen Verbänden (GfM, GfPM, IASPM) und Disziplinen vereint, die hier ihr Fachwissen in 20 Artikeln zusammengetragen haben.

Der Band bietet dem Leser einen umfassenden Überblick über die Geschichte verschiedener Genres, gesellschaftliche und mediale Kontexte sowie die zentralen Forschungsthemen der »Popular Music Studies« in deutscher Sprache. Das Buch kann deshalb als eine Einführung in diesen Bereich verstanden werden. Die Abfolge der Kapitel orientiert sich dabei grob an der historischen Entwicklung der Disziplin.

Im Einführungsartikel (»Populäre Musik und Popmusikforschung. Zur Konzeption«), wird zunächst auf die allgemeine Bedeutung der Popmusikforschung eingegangen, auf das Definitionsproblem hingewiesen und der Aufbau und die Hintergründe des Buches erklärt. Darüber hinaus sind die

Herausgeber auch für den Beitrag »Populäre Musik und Wissenschaft, Forschungstraditionen und Forschungsansätze« verantwortlich, in dem u.a. die historischen Meilensteine (z.B. Forscher, Instituts- und Verbandsgründungen) genannt werden. Darüber hinaus gehen noch zwei weitere Beiträge auf wissenschaftliche Grundlagen ein. Hierbei handelt es sich zum einen um einen Artikel von Simon Obert mit dem Titel »Bausteine und Prüfsteine. Quellen der Popmusikforschung« und zum anderen um den Beitrag »Empirische Methoden in der Popmusikforschung« von Michael Parzer, der verschiedene qualitative und quantitative Methoden vorstellt, die aus der empirischen Sozialforschung stammen.

Konzeptionell sollen die ersten vier Kapitel zunächst in einige zentrale Bereiche einführen. So werden die historischen Zusammenhänge zwischen populärer Musik und Medien von Nils Grosch im zweiten Kapitel vorgestellt, der die Schnittpunkte vom 16. Jahrhundert bis heute kritisch betrachtet. Dabei werden wichtige Ereignisse wie die ersten musikalischen Flugschriften, die Bedeutung des populären Musiktheaters im 19. Jahrhundert, die Drehorgel, der erste Tonfilm (*The Jazz Singer*, 1927), die Patentanmeldung des Phonographen (Edison, 1877) und aktuelle Entwicklungen (Web 2.0) hervorgehoben. Weiterhin widmen sich zwei Kapitel den musikgeschichtlichen Entwicklungen in den USA. Zunächst »Populäre Musik in den USA von 1890 bis 1955« von Stephan Richter, in dessen Mittelpunkt ein biographischer Vergleich der Karrieren des weißen Popsängers Bing Crosby und des afroamerikanischen Jazztrompeters Louis Armstrong steht. Anschließend vergleicht Martin Pfeleiderer Gemeinsamkeiten von Blues und Country Music. Wichtig sind hier vor allem die Feststellungen, dass sich der Begriff Country erst ab 1953 durchgesetzt hat, das Genre jedoch traditionell schon immer ein Stilmix gewesen ist, das sich durchaus auch afroamerikanischer Musiktraditionen bediente. Darüber hinaus steuert Pfeleiderer noch einen Beitrag zu Soul und Funk bei, der sich thematisch gut anschließt. Doch nicht nur die populäre Musik der USA, sondern auch die Südamerikas wird in diesem Sammelband exemplarisch behandelt – wenn auch nur in einem Artikel vom kolumbianischen Musikwissenschaftler Egberto Bermúdez (»Populäre Musik in Lateinamerika: Eine Einführung«), der eine große Anzahl von Künstlernamen, Songs und Stilrichtungen anspricht, allerdings nicht auf alle und alles tiefer eingehen kann. Der Beitrag wird durch eine musikalische Landkarte Lateinamerikas ergänzt, wodurch viele Genres auch geographisch zugeordnet werden können (S. 53).

Weiterhin findet man einige Kapitel zu wirtschaftlichen, technologischen und medialen Rahmenbedingungen, die alle Genres betreffen. Für den Bereich Music Business z.B. legt Andreas Gebesmair in seinem Beitrag

den Schwerpunkt auf die Geschichte der Musikindustrie und fokussiert dabei vor allem auf das Urheberrecht als Grundlage für die wichtigsten Einnahmequellen. Michael Ahlers zeichnet in seinem Beitrag die Veränderungen in der Tonstudioteknik nach, wobei er auch auf die Karrieren einiger Produzenten eingeht (z.B. Leiber & Stoller, Phil Spector, Brian Wilson, Georg Martin). Im Anschluss stellt er beispielhaft noch den Ablauf einer Gesangsaufnahme dar. Dabei zeigt sich wieder der einführende Charakter des Buches, da die Darstellung auch für Einsteiger in den Bereich der Tontechnik sehr gut nachvollziehbar ist.

Es folgen einige Überlegungen zum Berufsfeld des Rock- und Popjournalismus von André Doehring. Inspirierend sind dabei vor allem die am Ende des Beitrags formulierten Desiderate für die weitere Forschung. Doehring erscheint – in Kooperation mit Ralf von Appen – auch als Autor eines Artikels, der in die Analyse populärer Musik einführt. Als Untersuchungsgegenstand dient hier der Song »Hung Up« von Madonna, der einer umfassenden Beispielanalyse unterzogen wird. Ralf von Appen ist darüber hinaus auch noch mit einem Beitrag vertreten, der sich mit dem Thema »Popmusik als Kunst« auseinandersetzt. Interessant sind hier vor allem die historischen Reflektionen zum Verhältnis von Musik und dem jeweils geltend gemachten Kunstbegriff wie auch die Ausführungen am Beispiel der Beatles.

Zwei weitere Forschungsfelder werden von Kai Lothwesen (»Jugendkulturen und populäre Musik«) und Christofer Jost (»Videoclip und Musik im Fernsehen«) abgedeckt. Während der erste z.B. auf die Sozialgeschichte einzelner Gruppen (etwa Mods, Hippies und Punks) eingeht, befasst sich Jost mit medialen Kontexten populärer Musik.

Dietmar Elflein kann als Experte für das Genre HipHop angesehen werden, da er – neben seiner Forschungstätigkeit – auch als Musiker praktische Erfahrungen in diesem Genre gesammelt hat. Neben dem Beitrag zum HipHop hat Elflein aber auch den Artikel »Populäre Musik im Zeitalter des Internets« verfasst, in dem er auf die Veränderungen des Musikmarkts in den letzten zehn Jahren eingeht. Obwohl Elflein auch als Experte für das Genre Heavy Metal bekannt ist, findet sich leider kein entsprechender Artikel im Buch, was gerade aufgrund der Bedeutung von Heavy Metal in Deutschland (z.B. Wacken Open Air) etwas zu bedauern ist. Techno, ein weiteres Genre, das in Deutschland ebenfalls große Bedeutung besitzt, wird im Beitrag von Nico Thom (»Elektronische Tanzmusik«) vorgestellt.

Im Anschluss an die Beiträge der oben genannten Experten befindet sich noch ein Serviceteil (»Ressourcen der Popmusikforschung«) mit Hinweisen zu Vereinigungen, Printzeitschriften, Onlinezeitschriften und Archiven. Da-

mit erfüllt dieser Teil einen ganz praktischen Nutzen und kann gut als Nachschlagewerk zur deutschsprachigen Forschungslandschaft genutzt werden.

Der Anhang enthält ein Glossar, indem sowohl technische Begriffe als auch einige Genres genauer erklärt werden. Weiterhin findet man dort noch das umfangreiche Literaturverzeichnis, das sich als gute Quellensammlung erweist, und ein Personenregister. Abgerundet wird der Anhang durch eine biographische Übersicht über die Autoren und Herausgeber des Bandes. Vermisst wird jedoch eine historische Übersicht mit den wichtigsten Jahreszahlen. Eine solche Darstellung der historischen Ereignisse wäre für einen schnellen Überblick und die Kontextualisierung einzelner Ereignisse sehr wertvoll gewesen.

Letztendlich kann man festhalten, dass der Mehrwert sich hier aus dem umfassenden Expertenwissen ergibt, das in der deutschsprachigen Populärmusikforschung vorhanden ist und hier in einem großen Bogen wichtige Fragestellungen aus verschiedenen Blickwinkeln und Forschungstraditionen betrachtet werden. Natürlich konnten in dem gegebenen Rahmen nicht alle Fragen und Themengebiete behandelt werden. So findet man keine Beiträge zu typisch deutschen Genres wie z.B. dem Schlager oder sogenannten Volksliedern, obwohl auch diese mittlerweile gut erforscht sind. Folglich wäre insgesamt eine noch stärkere Konzentration auf populäre Musik aus Deutschland, Österreich und der Schweiz wünschenswert gewesen, da sich die Grundlagen zur angloamerikanischen populären Musik auch in englischsprachigen Einführungen gut nachlesen lassen.

Insgesamt richtet sich dieses Buch an einen großen Interessenkreis, dem sowohl Wissenschaftler, Studenten, aber auch interessierte Laien angehören. Es bietet einen guten Einstieg in die wissenschaftliche Beschäftigung mit populärer Musik und ergänzt somit bereits bestehende Einführungen (z.B. von Christoph Jacke¹) und die Grundlagenwerke in englischer Sprache.

Appen, Ralf von / Grosch, Nils / Pfeleiderer, Martin (Hg.) (2014). *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik Bd. 14). Laaber: Laaber (302 S., 29,80 €).

1 Jacke, Christoph (2013). *Einführung in populäre Musik und Medien* (= Populäre Kultur und Medien 1). Berlin: LIT (301 S., 29,80€).

Ausgewählte Neuerscheinungen 2015

Zusammengestellt von Yvonne Thieré

- Abell, David Charles / Alderking, Sean (Hg.). *Kiss me, Kate. Full Score – Critical Edition*. Van Nuys: Alfred Music Publishing Company.
- Adkins, M. King. *New Wave. Image is Everything*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ahlers, Michael (Hg.). *Popmusik-Vermittlung. Zwischen Schule, Universität und Beruf* (= Theorie und Praxis der Musikvermittlung 14). Berlin; Münster: Lit.
- Alla, Younes. *Die Geschichte des HipHop in Köln* (= Ortstermine: Historische Funde und Befunde aus der deutschen Provinz 28). Siegburg: Rheinlandia.
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Helms, Dietrich / Moore, Allan F. (Hg.). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Farnham: Ashgate.
- Arnbom, Marie-Theres (Hg.). »Swing tanzen verboten«. *Unterhaltungsmusik nach 1933 zwischen Widerstand, Propaganda und Vertreibung* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Tabakfabrik Linz, 09.09.-05.10.2014]. Wien: Armin Berg Verlag.
- Baham III, Nicholas Louis. *The Coltrane Church. Apostles of Sound, Agents of Social Justice*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Baker, Sarah. *Preserving Popular Music Heritage. Do-it-Yourself, Do-it-Together*. New York, NY: Routledge.
- Banfield, William C. *Ethnomusicologizing. Essays on Music in the New Paradigms*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Barre, Trevor. *Beyond Jazz. Plink, Plonk & Scratch: The Golden Age of Free Music in London 1966-1972*. London: Compass Publishing.
- Bartkowiak, Mathew J. / Kiuchi, Yuya. *The Music of Counterculture Cinema. A Critical Study of 1960s and 1970s Soundtracks*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Bartmanski, Dominik. *Vinyl. The Analogue Record in the Digital Age*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Bauer, Daniel. *Populäre Musik und Stadtentwicklung. New Orleans vom Strukturwandel der 1960er Jahre bis zur Flutkatastrophe von 2005*. Trier: Kliomedia.
- Beckles, Hilary McD. / Russell, Heather D. (Hg.) *Rihanna. Barbados World-Girl in Global Popular Culture*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press.
- Bennett, Andy / Waksman, Steve (Hg.). *The SAGE Handbook of Popular Music*. London: SAGE Publications Ltd.
- Bense, Arne / Giesecking, Martin / Müßgens, Bernhard (HG.). *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien. Festschrift für Bernd Enders*. Osnabrück: epOS.
- Berndt, Axel. *Works in Audio and Music Technology*. Dresden: TUDpress.

- Bivins, Jason C. *Spirits Rejoice! Jazz and American Religion*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bloechl, Olivia / Lowe, Melanie / Kallberg, Jeffrey (Hg.). *Rethinking Difference in Music Scholarship*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Bonca, Cornel. *Paul Simon. An American Tune*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Bonz, Jochen. *Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Bradley, Doug / Werner, Craig. *We Gotta Get Out of This Place. The Soundtrack of the Vietnam War*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Brideson, Cynthia / Brideson, Sara. *Ziegfeld and His Follies. A Biography of Broadway's Greatest Producer*. Lexington, Kentucky, KY: University Press of Kentucky.
- Briggs, Jonathyne. *Sounds French. Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*. New York, NY: Oxford University Press.
- Brocken, Michael. *The Twenty-First-Century Legacy of the Beatles. Liverpool and Popular Music Heritage Tourism*. Farnham: Ashgate.
- Bruckner-Haring, Christa. *Gonzalo Rubalcaba und die kubanische Musik (= Jazzforschung 45)*. Graz: ADEVA.
- Brüistle, Christa (Hg.). *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Bielefeld: Transcript.
- Cantu, Maya. *American Cinderellas on the Broadway Musical Stage. Imagining the Working Girl from Irene to Gypsy*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Cinque, Toija / Moore, Christopher / Redmond, Sean (Hg.). *Enchanting David Bowie. Space/Time/Body/Memory*. New York, NY: Bloomsbury Academic Press.
- Clark, Gregory. *Civic Jazz. American Music and Kenneth Burke on the Art of Getting Along*. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.
- Clifford-Napoleone, Amber R. *Queerness in Heavy Metal Music. Metal Bent*. New York, NY: Routledge.
- Cohen, Norm. *Traditional Anglo-American Folk Music. An Annotated Discography of Published Sound Recordings*. London: Routledge.
- Cohen, Sara / Knifton, Robert / Leonard, Marion / Roberts, Les (Hg.). *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*. New York, NY: Routledge.
- Corbett, John. *Microgroove. Forays into Other Music*. Durham: Duke University Press.
- Cresswell-Jones, Angela / Bennett, Rebecca Jane (Hg.). *The Digital Evolution of Live Music*. Oxford: Chandos Publishing.
- Cvetkovski, Trajce. *The Pop Music Idol and the Spirit of Charisma. Reality Television Talent Shows in the Digital Economy of Hope*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Daub, Adrian / Kronengold, Charles. *The James Bond Songs. Pop Anthems of Late Capitalism*. New York, NY: Oxford University Press.
- De Roche, Linda. *The Jazz Age. A Historical Exploration of Literature*. Westport: Greenwood Press.
- Decker, Todd. *Who Should Sing Ol Man River? The Lives of an American Song*. New York, NY: Oxford University Press.
- Demmler, Monika. *Biophilia and the Aesthetics of Blues, Jazz, and Hip-Hop Music in African-American Prose Fiction [Diss., elektronische Ressource]*. Augsburg: Universität Augsburg.
- Denning, Michael. *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. London; Brooklyn, NY: Verso.

- Devereux, Eoin / Dillane, Aileen / Power, Martin J (Hg.). *David Bowie: Critical Perspectives*. New York, NY: Routledge.
- Dietrich, Marc. *Rapresent what? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video* (= Kultur, Gesellschaft, Psyche: sozial- und kulturwissenschaftliche Studien 7). 2 Bde. Bochum: Westdeutscher Universitätsverlag.
- Donald, James. *Some of These Days. Black Stars, Jazz Aesthetics, and Modernist Culture Kindle Edition*. New York, NY: Oxford University Press.
- Donnelly, Kevin J. *Magical Musical Tour. Rock and Pop in Film Soundtracks*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Dowling, Martin. *Traditional Music and Irish Society. Historical Perspectives*. Farnham: Ashgate.
- Drabløs, Per Elias. *The Quest for the Melodic Electric Bass. From Jamerson to Spenner*. Farnham: Ashgate.
- Du Noyer, Paul. *Conversations with McCartney*. London: Hodder & Stoughton.
- Dwyer, Michael D. *Back to the Fifties. Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. New York, NY: Oxford University Press.
- Edgar, Robert / Fairclough-Isaacs, Kirsty / Halligan, Benjamin / Spelman, Nicola (Hg.). *The Arena Concert. Music, Media and Mass Entertainment*. London: Bloomsbury.
- Egan, Sean (Hg.). *Bowie on Bowie. Interviews and Encounters with David Bowie*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Ehardt, Christine / Vogt, Georg / Wagner, Florian (Hg.). *Eurovision Song Contest. Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation*. Wien: Zaglossus.
- Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.
- Elliott, Richard. *The Late Voice. Time, Age and Experience in Popular Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Farin, Klaus. *Frei.Wild. Südtirols konservative Antifaschisten* [Bildband]. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Filichia, Peter. *The Great Parade. Broadway's Astonishing, Never-to-be-Forgotten 1963-1964 Season*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Fischer, Michael / Widmaier, Tobias (Hg.). *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik Bd. 59: Lieder/Songs als Medien des Erinnerns*. Münster: Waxmann.
- Foley, Michael Stewart. *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* [Dead Kennedys] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Fournier, Karen. *The Words and Music of Alanis Morissette*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Franz, Barbara. *Immigrant Youth, Hip Hop, and Online Games. Alternative Approaches to the Inclusion of Working-Class and Second Generation Migrant Teens*. Lanham: Lexington Books.
- Gardner, Abigail. *PJ Harvey and Music Video Performance*. Farnham: Ashgate.
- Gebhardt, Nicholas / Whyton, Tony (Hg.) *The Cultural Politics of Jazz Collectives. This Is Our Music*. London; New York, NY: Routledge, 2015
- Gilbert, David. *The Product of Our Souls. Ragtime, Race, and the Birth of the Manhattan Musical Marketplace*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Gioia, Ted. *Love Songs. The Hidden History*. New York, NY: Oxford University Press.

- Gosa, Travis L. / Nielson, Erik. *The Hip Hop & Obama Reader*. New York, NY: Oxford University Press.
- Grand, Lurker. *Die Not hat ein Ende. The Swiss Art of Rock*. Zürich: Ed. Frey.
- Green, Alfred. *Rhythm is My Beat. Jazz Guitar Great Freddie Green and the Count Basie Sound* (= Studies in Jazz 72). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Greensmith, Bill / Rowe, Mike / Camarigg, Mark (Hg.). *Blues Unlimited. Essential Interviews from the Original Blues Magazine*. Urbana, Chicago, Springfield, IL: University of Illinois Press.
- Grella, George. *Bitches Brew [Miles Davis]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Grohgan, Harald. *Algorithmen zur strukturellen Analyse von Musikaufnahmen* [Diss., elektronische Ressource]. Bonn: Universitäts- und Landesbibliothek.
- Grosch, Nils / Kailuweit, Rolf (Hg.). *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America* (= Populäre Kultur und Musik 14). Münster; New York, NY: Waxmann.
- Hannerz, Erik. *Performing Punk*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Hawkins, Stan. *Queerness in Pop Music. Aesthetics, Gender Norms, and Temporality* (= Routledge Studies in Popular Music 10). London: Routledge.
- Haworth, Rachel. *From the Chanson Francaise to the Canzone D'autore in the 1960s and 1970s. Authenticity, Authority, Influence*. Farnham: Ashgate.
- Helber, Patrick. *Dancehall und Homophobie. Postkoloniale Perspektiven auf die Geschichte und Kultur Jamaikas*. Bielefeld: Transcript.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.). *Speaking in Tongues. Pop lokal global* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 42). Bielefeld: Transcript.
- Hemming, Jan. *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Hemphill, Paul. *The Nashville Sound. Bright Lights and Country Music*. Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Hoene, Christin. *Music and Identity in Postcolonial British South-Asian Literature*. New York, NY: Routledge.
- Holland, Walter. *A Live One [Phish]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Homan, Shane. *Popular Music Industries and the State. Policy Notes*. London: Routledge.
- Hope, Donna P. (Hg.). *Reggae from YAAD. Traditional and Emerging Themes in Jamaican Popular Music*. Kingston, Jamaica: Ian Randle Publishers.
- Horn, David / Shepherd, John (Hg.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 10: Genres: Middle East and North Africa*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hübel, Anke J. *Vom Salon ins Leben. Jazz, Populärkultur und die Neuerfindung des Künstlers in der frühen Avantgarde* (= Edition Kulturwissenschaft 76). Bielefeld: Transcript.
- Hughes, Charles L. *Country Soul. Making Music and Making Race in the American South*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Hurley, Andrew Wright. *Into the Groove. Popular Music and Contemporary German Fiction*. Rochester, NY: Camden House.
- Ingalls, Monique M. / Yong, Amos (Hg.). *The Spirit of Praise. Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

- James, Robin. *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Winchester: Zero Books.
- Jones, John Bush. *Reinventing Dixie. Tin Pan Alley's Songs and the Creation of the Mythic South*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Jones, Omi Osun Joni L. *Theatrical Jazz. Performance, Àse, and the Power of the Present Moment*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.
- Kajikawa, Loren. *Sounding Race in Rap Songs*. Oakland, CA: University of California Press.
- Kaya, Verda. *HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht*. Bielefeld: Transcript.
- Kim, Helen. *Making Diaspora in a Global City. South Asian Youth Cultures in London*. New York, NY: Routledge.
- Laver, Mark. *Jazz Sells. Music, Marketing, and Meaning*. New York, NY: Routledge.
- Leary, James P. *Folksongs of Another America. Field Recordings from the Upper Midwest, 1937-1946*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Leszczak, Bob. *Encyclopedia of Pop Music Aliases, 1950-2000*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Leszczak, Bob. *From Small Screen to Vinyl. A Guide to Television Stars Who Made Records, 1950-2000*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers
- Liadi, Olusegun. *Popularity of Hip Hop among Nigeria Youth. The Role of Multilingualism [elektronische Ressource]*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing.
- Lie, John. *K-Pop. Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*. Oakland, CA: University of California Press.
- MacLeod, Sean. *Leaders of the Pack. Girl Groups of the 1960s and Their Influence on Popular Culture in Britain and America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Malone, Christopher / Martinez, Jr., George (Hg.). *The Organic Globalizer. Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Marovich, Robert M. *A City Called Heaven. Chicago and the Birth of Gospel Music*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Marquardt, Philipp Hannes. *Raplightenment. Aufklärung und HipHop im Dialog*. Bielefeld: Transcript.
- Masciotra, David. *Metallica [Metallica] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Matos, Michaelangelo. *The Underground Is Massive. How Electronic Dance Music Conquered America*. New York, NY: HarperCollins.
- Maulko, Rüdiger. *Technik, Geschichte und Ästhetik des digitalen Fernsehbildes (speziell am Beispiel des Musikvideo) [Diss., elektronische Ressource]*. Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.
- Mazierska, Ewa / Gregory, Georgina (Hg.). *Relocating Popular Music*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mazor, Barry. *Ralph Peer and the Making of Popular Roots Music*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- McClendon, Alphonso. *Fashion and Jazz. Dress, Identity and Subcultural Improvisation*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- McCracken, Allison. *Real Men Don't Sing. Crooning in American Culture*. Durham: Duke University Press.

- McKay, George (Hg.). *The Pop Festival. History, Music, Media, Culture*. New York, NY: Bloomsbury Academic Press.
- Meredith, Sharon. *Tuk Music Tradition in Barbados*. Farnham: Ashgate.
- Metcalf, Josephine / Spaulding, Carina (Hg.). *African American Culture and Society After Rodney King. Provocations and Protests, Progression and »Post-Racialism«*. Farnham: Ashgate.
- Miller, Monica R. / Pinn, Anthony B. / Freeman, Bernard 'Bun B' (Hg.). *Religion in Hip Hop. Mapping the New Terrain in the US*. London: Bloomsbury Academic.
- Moberg, Marcus. *Christian Metal. History, Ideology, Scene*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Morris, Jeremy. *Selling Digital Music, Formatting Culture*. Oakland, CA: University of California Press.
- Mullen, John. *The Show Must Go on! Popular Song in Britain During the First World War*. Farnham: Ashgate.
- Nagy, Evie / Armisen, Fred. *Freedom of Choice [Devo] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Nelson, Andrew J. *The Sound of Innovation. Stanford and the Computer Music Revolution*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Newby, Tim. *Bluegrass in Baltimore. The Hard Drivin' Sound and Its Legacy*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Nowak, Raphaël. *Consuming Music in the Digital Age. Technologies, Roles and Everyday Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nunn, Erich. *Sounding the Color Line. Music and Race in the Southern Imagination*. Athens; London: The University of Georgia Press.
- O'Connell, Christian. *Blues, How Do You Do? Paul Oliver and the Transatlantic Story of the Blues*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Obrecht, Jas. *Early Blues. The First Stars of Blues Guitar*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Pardue, Derek. *Cape Verde, Let's Go. Creole Rappers and Citizenship in Portugal*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Parker, Brian C. *Beat Happening [Beat Happening] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Partridge, Christopher. *Mortality and Music. Popular Music and the Awareness of Death*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Perchard, Tom. *After Django. Making Jazz in Postwar France*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Petrus, Stephen / Cohen, Ronald D. *Folk City. New York and the American Folk Music Revival*. New York, NY: Oxford University Press.
- Pfleiderer, Martin / Hähnel, Tilo / Horn, Kathrin / Bielefeldt, Christian (Hg.). *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960 (= Texte zur populären Musik 8)*. Bielefeld: Transcript.
- Philo, Simon. *British Invasion. The Crosscurrents of Musical Influence*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Pietilä, Tuulikki. *Contracts, Patronage and Mediation. The Articulation of Global and Local in the South African Recording Industry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rauch, Matthias. *Global Vernaculars. Individualism, Identity Formations and Aesthetic Experience in the Global Popular Music Cultures of Gangsta Rap and Punk [Diss., elektronische Ressource]*. Mannheim: Universitätsbibliothek.

- Rauhut, Michael. *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*. Bielefeld: transcript.
- Reitsamer, Rosa / Liebsch, Katharina (Hg.). *Musik, Gender, Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten* (= Forum Frauen- und Geschlechterforschung 44). Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Ribowsky, Mark. *Dreams to Remember. Otis Redding, Stax Records, and the Transformation of Southern Soul*. New York, NY: Liveright Publishing Corporation.
- Riedler, Ullrich. *Als der Jazz nach Kassel kam. Streifzüge durch die Jazzszene der ersten Nachkriegsjahrzehnte* (= Kultur- und Technikgeschichte Kassels 1). Berlin; Kassel: B&S Siebenhaar.
- Rijn, Guido van / Tuuk, Alex van der. *New York Recording Laboratories Matrix Series. Volume Four: The 1100-1999 Series (1922-1925)*. Overveen: Agram Blues Books.
- Rijn, Guido van / Tuuk, Alex van der. *New York Recording Laboratories Matrix Series. Volume Five: The 1-1099 Series (1917-1922)*. Overveen: Agram Blues Books.
- Risc, William Jay (Hg.). *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Robinson, Danielle. *Modern Moves. Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.
- Rose, Phil. *Roger Waters and Pink Floyd. The Concept Albums*. Madison, NJ; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rossolatos, George. *Semiotics of Popular Culture*. Kassel: Kassel University Press.
- Röttgers, Philipp. *Two eras of Genesis? The development of a rock band*. Marburg: Tectum.
- Roy, Elodie A. *Media, Materiality and Memory. Grounding the Groove*. Farnham: Ashgate.
- Sackl-Sharif, Susanne. *Gender – Metal – Videoclips. Eine qualitative Rezeptionsstudie*. Opladen; Berlin; Toronto: Budrich UniPress.
- Saunders, Tanya L. *Cuban Underground Hip Hop. Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Savage, Jon. *1966. The Year the Decade Exploded*. London: Faber & Faber.
- Schartman, Andrew. *Super Mario Bros. Soundtrack [Koji Kondo]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Schedlberger, Rupert. *Die Wurzeln und die Auswüchse des HipHop. Rap und HipHop zwischen Black und White Power*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Schmidt-Rost, Christian. *Jazz in der DDR und Polen. Geschichte eines transatlantischen Transfers* (= Jazz under State Socialism 3). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Schneider, Frank Apunkt. *Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung*. Mainz: Ventil.
- Schulte, Evamaria. *Das gesungene Wort. Eine Untersuchung zur Kommunikation durch Musik in der Fernsehserie Glee*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Schulze, Marion. *Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur*. Bielefeld: Transcript.
- Schütz, Martin. *Improvisation im Jazz. Eine empirische Untersuchung bei Jazzpianisten auf der Basis der Ideenflussanalyse* (= Studien zur Musikwissenschaft 34). Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Shahriari, Andrew. *Popular World Music*. London: Routledge.
- Shonekan, Stephanie. *Soul, Country, and the USA. Race and Identity in American Music Culture*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

- Simon, Andreea. *Ich sehe was ich höre. Die Wirkung von populärer Musik im Film*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Stange-Elbe, Joachim. *Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter.
- Stoop, David Christopher / Bartosch, Roman (Hg.). *(Un)Politischer Metal? Musikalische Artikulationen des Politischen zwischen Ideologie und Utopie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Strong, Catherine / Lebrun, Barbara (Hg.). *Death and the Rock Star*. Farnham: Ashgate.
- Subcultures Network. *Fight Back. Punk, Politics and Resistance*. Manchester: Manchester University Press.
- Susam-Saraeva, Şebnem. *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations* (= New Trends in Translation Studies 18). Oxford u.a.: Peter Lang.
- Svorinich, Victor. *Listen to This: Miles Davis and Bitches Brew* (American Made Music Series). Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Symonds, Dominic. *We'll Have Manhattan. The Early Work of Rodgers & Hart*. New York, NY: Oxford University Press.
- Tendl, Lisa Katharina. *Stilanalyse des Sängers Mike Patton. Musikalisches Schaffen von 1985-2012*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Théberge, Paul / Devine, Kyle / Everett, Tom. *Living Stereo. Histories and Cultures of Multichannel Sound*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Turner, Katherine L. (Hg.). *This Is the Sound of Irony. Music, Politics and Popular Culture*. Farnham: Ashgate.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de / Azevedo, Cláudia / Trotta, Felipe (Hg.). *Made in Brazil. Studies in Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Umlauf, Kim Laura. *Die Rolle der Frau im Hip Hop. Eine Analyse über geschlechtsspezifisches Verhalten, Klischees und Emanzipation im Rap*. Göttingen: Optimus.
- Vacher, Peter. *Swingin' on Central Avenue. African American Jazz in Los Angeles*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Vallee, Mickey. *Rancid Aphrodisiac. Subjectivity, Desire, and Rock'n'Roll*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Vitali, Luca. *The Sound of the North. Norway and the European Jazz Scene* [engl. Übers.: Melinda Mele]. [Rimini?]: Hans & Alice Zevi Editions.
- Waldrep, Shelton. *Future Nostalgia. Performing David Bowie*. New York, NY: Bloomsbury Academic Press.
- Watson, Allen. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. New York, NY: Routledge.
- Watson, Ian. *Song and Democratic Culture in Britain. An Approach to Popular Culture in Social Movements*. London: Routledge.
- Weller, David. *Die kollektive Wahrnehmung von Urheberrechten bei der Online-Nutzung von Musikwerken. Unter besonderer Berücksichtigung der rechtspolitischen Zielsetzung der Europäischen Kommission für die grenzüberschreitende Lizenzierung musikalischer Online-Rechte im Binnenmarkt*. Marburg: Tectum.
- Westreicher, Nicole. *Das Phantastische im Musikvideo* (= Fantastikforschung 4). Wien; Münster: LIT.
- White, Timothy R. *Blue-Collar Broadway. The Craft and Industry of American*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Wiedlack, Maria Katharina. *Queer-Feminist Punk. An Anti-Social History*. Wien: Zaglossus.

- Williams, Justin A. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Wójcik, Bartosz. *Afro-Caribbean Poetry in English. Cultural Traditions (1970s-2000s)* (=Transatlantic Studies in British and North American Culture 13). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Wolbring, Fabian. *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (= Westwärts: Studien zur Popkultur 2). Göttingen: V&R unipress.
- Woywode, Phillipp. *Die Nutzung von Rap zur Identitätskonstruktion. Musik als performativer Ausdruck des Selbst*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Wünsch, Ulrich (Hg.). *Atmosphären des Populären I: Perspektiven, Projekte, Protokolle, Performances, Personen, Posen* (= gizeh-letters 4). Berlin: Uni-Edition.
- Yagoda, Ben. *The B Side. The Death of Tin Pan Alley and the Rebirth of the Great American Song*. New York, NY: Riverhead Books.
- Young, Shawn David. *Gray Sabbath. Jesus People USA, the Evangelical Left, and the Evolution of Christian Rock*. New York, NY: Columbia University Press.
- Young, Miriama. *Singing the Body Electric. The Human Voice and Sound Technology*. Farnham: Ashgate.
- Zips, Werner. *Hail di Riddim. Reportagen aus dem Reggaeversum*. Wien: Promedia.