

KALEVALA METAL – DIE MUSIK DER BAND AMORPHIS UND IHR BEZUG ZUM FINNISCHEN NATIONAL-EPOS

Marcus Bühler

I.1. Einleitung

Seit den 1990er Jahren kristallisiert sich in der finnischen Metal-Szene eine Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition des eigenen Landes heraus. Darin partizipiert auch die Band Amorphis, die hier musikanalytisch und literaturwissenschaftlich näher in den Blick genommen wird. Seit der Gründung der Band 1990 durchläuft der Musikstil einen Wandel, der durch die Pole Extreme Metal (vgl. Kahn-Harris 2007) und Rock- sowie Popmusik geprägt ist. Dieser Wandel soll in den Kapiteln I.2-III nachgezeichnet werden. Der Bezug auf finnische Kultur findet sich bei der Band in der grafischen Gestaltung von Album-Covern und -Booklets und den Texten wieder, denn die Musiker bedienen sich einer Vorlage aus der finnischen Literatur: dem Kalevala-Epos. Auch die Adaptionsweise dieses Epos durchläuft einen Wandel, der parallel zum Musikstil in Kapitel IV erläutert werden soll.

Die Kalevala ist das Werk des finnischen Philologen und Arztes Elias Lönnrot (1802-1884), der zwischen 1828 und 1844 mehrere Reisen durch Finnland (insbesondere durch die heute mehrheitlich zu Russland gehörende Region Karelien) unternahm, um Quellen für eine Volksliedsammlung zu kompilieren. Die daraus entstandene Textsammlung enthält überwiegend bis dahin mündlich überlieferte Gesänge (Murtomäki 2010: 199). Erstmals veröffentlicht wurde die Kalevala 1835. Eine deutlich umfangreichere Ausgabe, die fünfzig Gesänge enthält und heute als die gebräuchliche Version der Kalevala genutzt wird, veröffentlichte Lönnrot 1849 (vgl. Fromm 1979: 344).

Als musikalische Inspirationsquelle findet sie seit den 1880er Jahren in der klassischen (Wilson 1996: 43-60) und seit den 1970er Jahren in der populären Musik (und somit auch im Metal) nicht nur in Finnland eine weite Verbreitung (Tolvanen 2005: 128f.; zur allgemeinen Rezeptionsgeschichte des Epos vgl. Niedling 2007, Fromm 1979: 356f., Kallioniemi/Kärki 2009).

Die Besetzung von Amorphis mit Gesang, zwei E-Gitarren, E-Bass und Schlagzeug entspricht einer typischen Metal-Besetzung; ungewöhnlicher ist die zusätzliche konstante Verwendung (analoger) Synthesizer.¹ Außerdem integrieren die Musiker häufig akustische Instrumente als ergänzende Farbe in das Klangbild, was ein Novum im Metal darstellt.²

I. 2. Amorphis und die Verwurzelung im Extreme Metal

Um das Klangbild einer Band zu beschreiben, wird das Schaffen vor allem bei länger existierenden Gruppen gerne in Phasen unterteilt, die sich an Besetzungswechseln oder an Veränderungen des Klangbilds orientieren. Das Schaffen von Amorphis lässt sich in drei Phasen gliedern, die sich über das Klangbild und mit Abstrichen über die Besetzung definieren lassen. Als erste Phase können die ersten drei Alben *The Karelian Isthmus*, *Tales From The Thousand Lakes* und *Elegy* zusammengefasst werden, welche Amorphis in einem CD-Booklet selbst als »1st era« (Amorphis 2010: 7) bezeichnet. Diese Ära rechne ich dem Extreme Metal zu, um im weiteren Verlauf zu untersuchen, inwiefern sich andere Veröffentlichungen von dieser Phase unterscheiden.

Extreme Metal ist ein Oberbegriff, der verschiedene Substile umfasst, die sich durch eine in den 1980er Jahren einsetzende Binnendifferenzierung herausgebildet haben (vgl. Elflein 2010: 11). Diesen Oberbegriff bindet Dietmar Elflein in das von Deena Weinstein und Allan F. Moore erarbeitete Kontinuum aus Hard Rock und Heavy Metal ein. Hard Rock und Extreme Metal nehmen darin eine äußere Position ein, während Heavy Metal den Mittelpunkt bildet (vgl. ebd.: 45f., 58).

Weinstein (2000: 52) charakterisiert Extreme Metal als »fundamentalistic revision of [Heavy] Metal's code«. Damit spricht sie auch den antagonisti-

-
- 1 Diese werden im Metal (wenn auch nicht generalisierbar) als weniger authentisch angesehen und in der Instrumentierung häufig gemieden (vgl. Elflein 2010: 41 u. 49).
 - 2 Hierzu gehören Sitar, Akkordeon, Querflöte, Saxophon, Tin Whistle, singende Säge, Cello, Klarinette und Percussion. Dabei finden nur Sitar (in sechs Stücken), Saxophon (in sieben Stücken) und Querflöte (in zehn Stücken) auf mehreren Alben Verwendung. Das Einspielen wird hauptsächlich von Gastmusikern übernommen.

schen Charakter von Heavy Metal und Extreme Metal an, den etwa Florian Heesch als Reaktion auf den sich in den 1980er Jahren kommerzialisierenden Heavy Metal sieht (vgl. Heesch 2011: 168). Es wird im Folgenden gezeigt, dass sich im Extreme Metal sowohl Spielweisen des Heavy Metals wiederfinden lassen, als auch solche, die jene »fundamentalistic revision« derselben darstellen.

II. Charakteristika der ersten Phase: Extreme Metal

II. 1. Formale Strukturen

Die formale Struktur des Metal zeichnet sich durch die Reihung von Gitarren-Riffs aus (vgl. Elflein 2010: 105). Dies gilt auch für den Extreme Metal (vgl. ebd.: 288). Im Metal werden Gitarren-Riffs als eine repetitive Abfolge von Powerchords und/oder Einzeltönen verstanden. Dieses Reihungsprinzip kann sich gleichzeitig mit der in der Popmusik beliebten Verse/Chorus-Struktur verschränken.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
TKI-10	Sign From The North Side	4:56	6a 4a4b4b ² 4c4c ² 4c ³ 4a4a 2d4d ² 4d ² 4e4e8(ff ²) 2c ⁴ 2c ⁵	A A ² B A ³ C B ²	I CV In In ₂ C In ₃ V ₂ In ₄ V ₃ In ₅ V ₄ In ₆
TFTT L-5	Black Winter Day	3:50	2(aa ²) 2b2b ² 2b ³ 2(cc ²)cc ³ 4d2b ² aa ² 3bb ⁴	A B C B ²	I VC In SIn ₂ In ₃ C ₂
EL-5	My Kantele	5:02	8a 4a ² 4b 4a ² 4c4a ² 4a ² 4b4b ² b ³ 3b ⁴	A B C B D B C ²	I C InS V In ₂ S ₂ C In ₃ S ₃ V ₂ In ₄

Abbildung 1: Formale Strukturen³

Die in Abb. 1 gewählten Stücke zeigen, dass hier die Annahme einer Verse/Chorus-Struktur unpassend erscheint. Zu beliebig wirken die Abfolge und Anzahl von Verse und Chorus. Daher werden die drei Stücke im Folgenden

³ Alle erstellten tabellarischen Abbildungen und Abkürzungen (Formteile, Instrumente, etc.) orientieren sich an der Vorlage von Elflein (vgl. ebd.: 74-76).

auf die Formteile Einleitung, Hauptteil und Schluss hin untersucht (vgl. ebd.: 74).

Die Gruppierung von Riffs zu Sinneinheiten wird durch die Wiederaufnahme von Riffs und Zäsuren bestimmt. Wiederholte Riff-Gruppen sind bei den oben analysierten Stücken bevorzugter Weise die erste oder zweite. Demnach spielt die von Elflein verwendete »abgesetzte Einleitung« eine marginale Rolle.⁴ Die Stücke zeichnen sich vielmehr durch einen sog. »wiederholten Beginn« aus (ebd.: 106).

Charakteristisch für den Hauptteil der hier analysierten Stücke ist ein Wechsel von instrumentalen und mit Gesang versehenen Riff-Gruppen. Das für diesen Abschnitt und für Metal-Musik allgemein wichtige Gitarrensolo gewinnt ab dem Album *Tales From The Thousand Lakes* (1994) an Bedeutung, wobei Soli auch vom Keyboard übernommen werden. Auf *Elegy* rücken diese nochmals weiter in den Vordergrund, so gibt es in dem Stück »My Kan-tele« drei (Keyboard-)Soli.

Der Schluss greift in den meisten Stücken auf bereits vorhandenes musikalisches Material zurück. Sogenannte erweiterte Schlüsse, also beschließende Formteile, die auf neu eingeführtem Material basieren (vgl. ebd.), gibt es in den hier analysierten Stücken nicht, sie können aber durchaus eine mögliche Form der Gestaltung sein.⁵

II. 2. Gitarren-Riffs – Melodische Ausgestaltung und Variationsmöglichkeiten

Die von Amorphis komponierten Riffs haben keine einheitliche Länge. In der Tendenz umfassen sie aber meist zwei oder vier Takte. Ihnen wird gerne ein »exotisch-orientalische[r] Touch« (Laakso 2015: 6) zugesprochen (vgl. hierzu auch Reikki 2005: 140). Dieser Einfluss findet sich im Besonderen in der melodischen Ausgestaltung und der Instrumentierung, bleibt aber nur eine mögliche Variante, Riffs zu gestalten.

Die Verwendung von Skalen aus dem (vorder)asiatischen Raum findet im Metal weite Verbreitung und ist demnach kein Alleinstellungsmerkmal für die Musik von Amorphis. Für Sarah Moore ergibt sich durch diese Skalen, insbesondere durch die »flattened supertonic« (kleine Sekunde) eine reizvolle Spannung (vgl. Moore 2010: 127).

4 Diese taucht nur in den Stücken TFFTTL-2 und TFFTTL-7 auf.

5 Z.B. in den Stücken TKI-3, TKI-5, TKI-8, TFFTTL-2, E-3 und E-8.



Abbildung 2: Riff c aus »Into Hiding«.



Abbildung 3: Riff b aus »The Castaway«.

Wie in Abb. 2 und 3 zu sehen, greift Amorphis nicht im eigentlichen Sinn auf eine Skala zurück. Vielmehr nutzen sie die für die türkischen *makam*-Skalen *hicazkar*⁶ und *hicaz* charakteristische Intervallabfolge aus kleiner Sekunde, kleiner Terz und kleiner Sekunde (1, b2, #3, 4; vgl. ebd.: 140). Diese Art der Riff-Gestaltung kann bei Amorphis auch von der Sitar übernommen werden.⁷ Damit unterstreicht die Band, dass es zwei Bedeutungsebenen dieses Einflusses geben kann: Eine Verortung im Traditionsstrom des Metal einerseits und andererseits ein Bedürfnis, »Eastern imagery in an Orientalist fashion« (Moore 2010: 128) zu vermitteln.



Abbildung 4: Die Riffs e² (1-8) und e³ (9-10) aus »The Gathering«.

6 Diese wird unter Metal-Musiker*innen auch häufig Byzantine Scale genannt (vgl. Moore 2010: 129).

7 Z.B. in den Stücken E-1 und E-11.

Die Transkription von Riff e^2 - e^3 (Abb. 4) des Stückes »The Gathering« zeigt auf engstem Raum weitere stiltypische Möglichkeiten, Riffs zu variieren. Diese sind die Transponierung des Riffs um einen Ganzton nach oben (Riff e^3) und das parallele Ensemblespiel im Oktavabstand (Riff e^2 und e^3) (vgl. Elflein 2010: 116). Beide Gitarren können darüber hinaus auch unisono spielen. Der im Heavy Metal – etwa bei Iron Maiden – oft verwendete Terzabstand wird bei Amorphis hingegen konsequent vermieden (vgl. ebd.: 241).

Auch das Schlagzeug kann ein zusätzliches Element der Variation beisteuern. Die Impulse des Schlagzeugs verdichten sich in der notierten Binnenstruktur stetig. Dabei kommt der für den Extreme Metal typische Wechsel (bzw. die Verbindung) aus der Backbeat- und Doublebass-Technik zum Tragen (vgl. ebd.: 280), welcher hier zusätzlich durch Breakbeats (vgl. von Appen et al. 2014: 258) ausgestaltet wird. Mit der zunehmenden Verwendung der Tasteninstrumente gewinnen das Spiel mit Klangfarben und die Doppelung von Gitarren-Riffs ebenfalls an Bedeutung, rhythmische Variationen sind eher selten.

II. 3. Breakdowns und ihre Ausgestaltung

Der sog. Breakdown⁸ ist eine im Metal weit verbreitete Form des Ensemblespiels, das insbesondere durch die britische Band Judas Priest etabliert wurde. Das Zentrum dieser Spielweise ist ein solistisch vorgetragenes Gitarren-Riff, in das sukzessive Bass und Schlagzeug (wieder) einsteigen. Dies geschieht typischerweise durch eine stetige Verdopplung der Impulse. Es entsteht eine Spannungssteigerung, deren Reiz in der Abwesenheit des Schlagzeugs und der verlangsamten Tempo-Wahrnehmung liegt. Durch die Wiederaufnahme eines gleichmäßigen (Schlagzeug-)Rhythmus' wird diese Spannung wieder gelöst. Als Spannung erzeugendes Element findet sich der Breakdown vor allem an Stückanfängen und bei neu eingeführten Riffs in der Stückmitte. Im Extreme Metal kann zudem eine Reihung von Breakdowns stattfinden.⁹

8 Dieser Begriff wird in anderer Populärmusik und auch im Metal selbst für differierende kompositorische Elemente verwendet. Vgl. hierzu etwa den englischen Wikipedia-Artikel (vgl. Anon: [https://en.wikipedia.org/wiki/Breakdown_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Breakdown_(music))) (Zugriff: 28.3.2018).

9 Für weitere Erläuterungen zum Breakdown vgl. Elflein 2010: 152, 233, 285f.

Album-Titel (Stück-Anzahl)	Stückanfang	Neues Riff Stückmitte	Bekanntes Riff Stückmitte
<i>The Karelian Isthmus</i> (10)	7, 9, 10	2, 3, 4, 2x6, 2x7, 2x8, 9, 2x10	7, 8, 9
<i>Tales From The Thousand Lakes</i> (10)	3, 5	2, 4, 3x6, 7, 8, 10	9
<i>Elegy</i> (11)	5, 6, 11	4, 7, 11	–

Abbildung 5: Anzahl der Breakdowns auf den ersten drei Amorphis-Alben.

Abbildung 5 ist zu entnehmen, dass Amorphis sich dieser Ensemblespielart regelmäßig bedient. Es zeigt sich eine Präferenz, neue Riffs (insbesondere in der Stückmitte) durch einen Breakdown einzuführen. Die im Extreme Metal vorkommenden doppelten Breakdowns finden sich auf *The Karelian Isthmus* und *Tales From The Thousand Lakes*.¹⁰ Dennoch lässt sich auf *Tales From The Thousand Lakes* und *Elegy* bereits ein sukzessiver Rückgang des Breakdowns konstatieren.

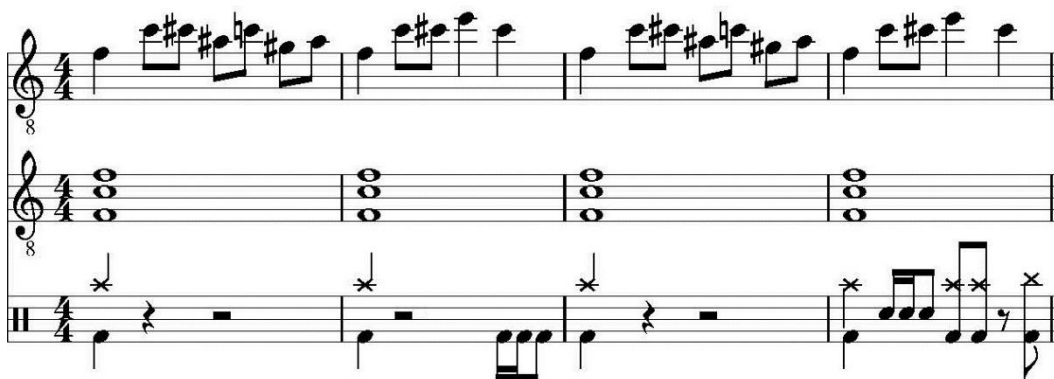


Abbildung 6: Breakdown (Riff e) aus »The Gathering«

Der in Abb. 6 notierte Breakdown zeigt eine starke Differenz zu dem oben dargestellten Modell. Die deutlich minimierten Impulse bewirken zwar den vom Breakdown angestrebten Bruch, Rhythmusgitarre und Bass (hier nicht notiert) spielen trotzdem lange Notenwerte. Es wird also davon abgesehen, eine für den Breakdown typische pointierte Akzentuierung zu setzen. Stattdessen scheint es, als ob Amorphis um eine Verschleierung des Klangbilds bemüht sind, die auch durch den Grad der Gitarren-Verzerrung unterstützt wird. Dies könnte als Unterscheidungsmerkmal vom Extreme zum Heavy Metal gewertet werden. Die für den Breakdown typische stetige Doppelung des Pulses fassen die Musiker von Amorphis in eine größere Binnenstruktur

¹⁰ Z.B. die Stücke TKI-7, TKI-9 und TKI-10. In dem Stück TFFTTL-6 findet sich sogar ein dreifacher Breakdown.

ein (vgl. Abb. 4). Der Breakdown bietet überdies auch Platz für ein virtuoses Breakbeat-Spiel des Schlagzeugs.

II. 4. Zur Rolle des Gesangs und der Tasteninstrumente

Der Gesang auf *The Karelian Isthmus* ist grundsätzlich verzerrt. Dieser hier behelfsweise gewählte Begriff beschreibt eine Gesangs-Technik, die sich von einem angerauten, etwa im Blues oder in der Rockmusik üblichen Stimmklang deutlich unterscheidet (vgl. hierzu Heesch 2011: 179, Elflein 2010: 141-144, Tsai u. a. 2010). Sie steht für ein Unterscheidungsmerkmal von Heavy und Extreme Metal (vgl. Elflein 2010: 168).

Das Timbre des Sängers Tomi Koivusaari ist dunkel. Da mit dem verzerrten Gesang das Singen einer definierten Tonhöhe kaum möglich ist, werden lange Melodiebögen vermieden. Stattdessen entstehen kurze rhythmische Phrasen, die aneinandergereiht werden. Ein Verse oder ein Chorus endet meistens in einem langgezogenen Schrei. Diese Schreie werden durch die beim Gesang entstehenden Obertöne gestaltet. Der Sänger singt dabei verschiedene Vokal-Ketten und nutzt ihren unterschiedlichen Oberton-Vorrat (vgl. Heesch 2011: 180). Solche langgezogenen Schreie finden sich sehr häufig auch zu Beginn eines Stückes oder eines Breakdowns. Die Verwendung langgezogener, verzerrter Schreie kann als ein Überbleibsel des Heavy Metal gesehen werden, denn die Tenor-Stimmelage des Heavy Metal, welche im Extreme Metal weitgehend vermieden wird, zeichnet sich durch das Singen langgezogener Schreie in hohen Stimmlagen aus (vgl. ebd.: 141).

Ab *Tales From The Thousand Lakes* fließt in die Kompositionen von Amorphis auch der Klargesang als musikalisches Element mit ein. Hier nur in vier Stücken zu hören, ist er auf *Elegy* ein fester Bestandteil neben dem verzerrten Gesang geworden.¹¹ Beide Sänger kontrastieren mit ihrem klaren Gesang den verzerrten Gesang von Koivusaari nicht nur mit ihrem Timbre, sondern auch mit deutlich längeren Melodie-Phrasen und ausgehaltenen Tönen. Heavy-Metal-typische Ideale wie die Tenor- oder Falsett-Stimmelage werden jedoch vernachlässigt.

Tasteninstrumente treten von Album zu Album immer deutlicher in den Vordergrund. Auf *The Karelian Isthmus* finden Synthesizer-Sounds Verwendung, die darauf beschränkt werden, die Powerchords mit dem Grundton zu begleiten.¹² Dies ändert sich auf den nächsten zwei Alben. Hier finden vor allem analoge Synthesizer Verwendung, die nun auch Riffs und solistische

11 In neun von zehn Stücken (das Instrumental-Stück »Relief« nicht mit eingerechnet).

12 Zusätzlich werden in TKI-2 und TKI-8 Glocken-Klangfarben benutzt.

Einlagen übernehmen. Die verwendeten Instrumenten-Klänge sind Klavier, Streicher, Chor, (Hammond-)Orgel sowie der in den 1970er Jahren populäre Minimoog-Synthesizer. Diese Wendung im Klangbild wird in der Biografie Laakso als sehr ungewöhnlich und neu für den Extreme Metal dargestellt (vgl. Laakso 2015: 111 u. 116f.). Laakso spricht Amorphis somit ein Pionierstatus auf dem Gebiet der Verbindung von Tasteninstrumenten und Extreme Metal zu.

Nach dieser analytischen Betrachtung der spieltechnischen Charakteristika der Extreme-Metal-Phase bestätigt sich, dass Amorphis' Musik in diesem Substil zu verorten ist. Dies wird besonders an der Nutzung des verzerrten Gesangs sowie der Verbindung von Backbeat- und Doublebass-Spieltechniken des Schlagzeugs deutlich. Es finden sich solche Charakteristika ebenfalls bspw. in der formalen Struktur mit der Populärmusik-untypischen Verwendung von Verse- und Chorus-Formteilen, aber auch in kompositorischen Elementen, die nicht allein für den Extreme Metal konstituierend sind, wieder. Gleiches gilt für die Verwendung von Breakdowns. Diese können bei Amorphis durch die Verschleierung des Klangbildes auch zu einer weniger akzentuierten Spielweise umgedeutet werden, was für eine Veränderung dieser Ensemblespielart im Extreme Metal sprechen könnte. Konstituierend für einen Personalstil der Band stehen die Verwendung von Keyboards und Synthesizern, der Wechsel von verzerrtem und Klargesang und die Verwendung von Motiven (vorder)asiatischer Skalen.

III. Die dritte Phase: Neudefinition des Klangbildes

Amorphis wendet sich nach der Veröffentlichung von *Elegy* von typischen Charakteristika des Extreme Metal ab. Die drei folgenden Alben *Tuonela*, *Am Universum* und *Far From The Sun*, die hier eine untergeordnete Rolle spielen, weisen zunehmend Rockmusik-typische Elemente auf. Sowohl der verzerrte Gesang wie auch die für den Extreme Metal typischen Schlagzeug-spieltechniken haben auf diesen Alben fast keine Bedeutung mehr. Formal nähern sich die Stücke stetig einer Extreme-Metal-untypischen Verse/Chorus-Struktur an. Außerdem erfahren solistische Abschnitte sowie der Gebrauch von Tasten- und anderen Instrumenten eine Aufwertung. Als ein Kontinuum kann hingegen die Verwendung von Intervallstrukturen aus (vor-

der)asiatischen Skalen gesehen werden.¹³ Diese drei Alben bilden die zweite Schaffensphase der Band.

Auf einer abstrakten Ebene könnte bei den Alben, die seit 2006 veröffentlicht wurden, von einer Verbindung dieser und der weiter oben beschriebenen Charakteristika gesprochen werden. Somit kommt es (wie zu zeigen sein wird) zu einer Neudefinition des Klangbildes. Diese Annahme korrespondiert damit, dass nach dem Ausscheiden des Sängers Pasi Koskinen im Jahre 2004 von einer Findungsphase gesprochen wird, in der die Band die »Erkenntnis einer eigenen musikalischen Identität« (ebd.: 275) und Geschichtlichkeit gewonnen habe. Diese dritte Phase, für welche die Alben *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times* stehen, soll ebenfalls analytisch betrachtet werden.

III. 1. Formale Strukturen

Die ab dem Album *Tuonela* bereits beginnende Annäherung an ein Verse/Chorus-Schema und damit auch an für Metal untypische Songstrukturen, verstärkt sich ab *Eclipse* noch einmal beträchtlich. Dass versucht wird, dieses Schema trotzdem in kompositorischen Details zu umgehen, zeigt die formale Analyse von jeweils drei Stücken der vier zur Untersuchung herangezogenen Alben (Abb. 7).

Der Ablauf, welcher sich aus diesen Beispielen ergibt, lässt sich summarisch als AABA (gemeint ist hier nicht die Popular-Song-Form) beschreiben. Das heißt, es gibt zwei Abläufe aus Verse und Chorus (A) – respektive mit einem instrumentalen Intro bzw. Interlude – auf die ein differierender, meist instrumentaler Mittelteil (B) folgt und abschließend eine weitere Abfolge aus Verse und Chorus (A). Damit ergibt sich für die hier analysierten Stücke eine erweiterte Verse/Chorus-Struktur, wie sie in der Popmusik üblich ist. Als prägnantes Beispiel hierfür dient das Stück »House Of Sleep« (Ec-2).

Die Analyse zeigt allerdings auch, dass dieses Schema aufgebrochen werden kann, beispielsweise durch die Platzierung des Instrumentalteils am Ende eines Stückes. Weitere wichtige kompositorische Stilmittel, mit denen Amorphis die Song-Struktur erweitert, sind: Das Einfügen zusätzlicher Verses oder anders textierter Riff-Gruppen (auch basierend auf neuen musikalischen Motiven), insbesondere vor dem ersten und nach dem letzten Chorus¹⁴ sowie das Hinzufügen weiterer instrumentaler Zwischenspiele (abseits des

13 Z.B. in den Stücken T-5, T-8, FFTS-2, FFTS-3, FFTS-4 und FFTS-9.

14 In den Stücken Ec-1, Ec-5, Ec-9, SW-2, SW-3, SW-5, S-4, S-5, S-7, TBOT-1, TBOT-3, TBOT-4 und TBOT-10.

Mittelteils).¹⁵ Solistische Teile sind mehrheitlich durch neue Gitarren-Riffs abgesetzte Formteile, die sich im Mittelteil des Stückes befinden. Die Möglichkeit eines instrumentalen Stückendes erwägt Amorphis nur selten und nutzt stattdessen textierte Riff-Gruppen.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
Ec-1	Two Moons	3:32	aa ² 4a ³ 4b2c3c ² 4a ² 4b2c3c ² 4a ² 4d4dd ² a ²	A A ² B	IVC InVCIn SV ₃ In ₂
Ec-2	House Of Sleep	4:10	2a2a ² 2b 2a ² 2b cc ² c ³ bb ²	A A ² B A ³	IVC VC S C ₂
Ec-9	Brother Moon	4:47	2aa ² a ³ 2b aa ² a ³ 2b2b ² 3c2c ² 2a2b2b ² c	A A ² B A ³	IVIn In ₂ VInC In ₃ B In ₄ InCO
SW-2	A Servant	3:55	aa ² 4a ³ a4a ³ 2a ⁴ 2a ⁵ 2b 4a ³ 2a ⁴ 2a ⁵	A A ² B A ³	IV InVC S VC ₂
SW-3	Silent Waters	4:50	2a 4b4c 4b2c4d 2e4b 4c 4d4e ²	A B B ² C D B ³	I VIn VIn ₂ C In ₃ V S CV ₄
SW-8	Shaman	4:55	2a2a ² 2a2a ³ 2a ⁴ 2a ⁵ 2a ⁴ 2a ⁴ 4a ⁵ 8b 2a ⁴ 2a ⁴ 2a ⁵ 2a ⁵ 2a2a ²	A A ² B A ² A ³	IVC In ₂ VC ₂ In ₃ In ₂ VC V ₃ O
S-4	Sky Is Mine	4:20	2(aa ²)2aa ² a ³ a ⁴ 2b aa ² aa ² a ³ a ⁴ 2b cc ² a ³ a ⁴ a ³ a ⁴ 2b2aa ²	A A ² B A ³	IVpC InV ₂ pC SS ₂ pCV
S-7	Highest Star	4:44	4a4a8b8b ² 2a4a8b8b ² 4c d7d ²	A A ² B C	IVCV ₂ InVCV S V ₃
S-10	From Earth I Rose	5:04	3aa ² 3aa ² 2b4b4b ² 3aa ² 4b 4c4c ² 12c ² 8d	A A ² B C	IVInC VC ₂ In ₂ S Po
TBOT-1	Battle For Light	5:35	2a2a2a2bc2c ² 2d2d ² 2a 2a2d ² 2ac2c ² 2d2d ² 2a ³	A B A ² A ³	IIInVV ₂ In ₂ V ₃ C S VC ₂ In ₃ V ₃ C ₂ V ₄
TBOT-4	You I Need	4:22	4a3a ² a ³ bb ² 2a3a ² a ³ 2(bb ²) 2c2c ² c ³ a ² a ³ 2(bb ²)2a	A A ² B A ³	IVC InVC In ₂ BS CV ₂
TBOT-10	Escape	3:51	2(aa ²)aa ² 2(a ³ a ⁴)aa ² 2(aa ²)2b a ³ a ⁴ 2(aa ²)2(aa ²)2b2 (a ⁵ a ⁶)b ²	A A ²	IIInVInpC V ₂ pIn ₂ Cp ₂

Abbildung 7: Formale Strukturen auf *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginnig Of Times*.

¹⁵ In den Stücken Ec-1, Ec-7, Ec-9, SW-2, SW-3, SW-5, SW-8, S-1, S-4, S-5, S-7, S-10, TBOT-1, TBOT-4, TBOT-6 und TBOT-10.

III. 2. (Gitarren-)Riffs – Ausgestaltung und Reduktion der musikalischen Äußerungen

Wie gezeigt werden konnte, zeichnen sich die Kompositionen ab dem Album *Eclipse* durch eine strukturelle Straffung aus. Diese geht auch mit der Reduktion der musikalischen Ideen einher.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
Ec-7	The Smoke	3:39	2a2a ² 2a ³ 2a2a ² 2a ³ 2a a ⁴ 3a ³	A A A ² A ³	IVC InVC S In ₂ C ₂
S-1	Sampo	6:08	4(aa ²)2(aa ²)bb ² bb ³ 2(aa ²)2(aa ²)2(bb ² bb ³) 6(cc ²)3dd ² 2e4e ² 4e ² 3ff ² 2(bb ² bb ³)2(bb ² bb ³)	A A ² B C A ³	I VC In VC ₂ In ₂ V ₂ In ₃ SBS ₂ C ₂ O

Abbildung 8: Formale Analyse »The Smoke« und »Sampo«.

Viele Lieder bestehen nur noch aus wenigen klar voneinander abzugrenzenden Riffs (vgl. Abb. 7 und 8). Stattdessen wird viel mehr mit Variationen gearbeitet als noch in der ersten Phase. Die beliebteste Variation bleibt das um einen Ganzton nach oben transponierte Riff. Diese Variationsmöglichkeit tritt vor allem am Ende eines Stückes auf. Im Extremfall kann, etwa wie bei »The Smoke« (vgl. Abb. 8), ein Stück aus nur einem einzigen Riff (und seinen Variationen) bestehen. Acht der hier formal analysierten Stücke der dritten Phase liegen drei Riffs zugrunde, drei Stücke bestehen aus nur zwei Riffs (vgl. Abb. 7). Als die Regel bestätigende Ausnahme kann das Stück »Sampo« gesehen werden, das mit bis zu sechs verschiedenen Riffs arbeitet (vgl. Abb. 8).

III. 3. Die Weiterentwicklung des Breakdowns

Wie geht Amorphis kompositorisch mit dem in der Tendenz reduzierten Riff-Material um? Um die vorhandenen musikalischen Ideen vielseitig zu gestalten, greift die Band auf ein strukturelles Element zurück, das als eine Variation des erläuterten Breakdowns verstanden wird. Bei dieser Variation handelt es sich ebenfalls um ein solistisch oder im Duo vorgetragenes Riff, in das nun aber nicht auf bestimmten Zählzeiten die anderen Instrumente Akzente setzen (das Schlagzeug hat hier allerdings eine Ausnahmestellung), sondern sich über das Anfangs-Riff schichten und es entweder unisono übernehmen oder variieren. Dies kann sukzessiv oder simultan geschehen. Sehr

beliebt ist diese Spielweise in Stückerleitungen (vgl. Abb. 9). Der ursprüngliche Breakdown hingegen findet kaum noch Verwendung.

<i>Album-Titel (Stück-Anzahl)</i>	<i>Stückanfang</i>	<i>Stückmitte</i>
<i>Eclipse (10)</i>	1, 3, 5, 6, 7, 8, 9	5
<i>Silent Waters (10)</i>	3, 4, 5, 6, 8, 10	8
<i>Skyforger (10)</i>	1, 3, 4, 6	3, 8, 10
<i>The Beginning Of Times (12)</i>	1, 2, 4, 10, 11, 12	12

Abbildung 9: Der variierte Breakdown auf den Alben *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times*.

Bei den in der dritten Phase komponierten Liedern übernimmt sehr häufig das Keyboard bzw. der Synthesizer die Funktion der solistischen Vorstellung. Gleichzeitig können auch die von Amorphis verwendeten akustischen Instrumente diese Rolle übernehmen. Das Stück »Shaman« (SW-8) beginnt beispielsweise mit einem von einer zwölfsaitigen Akustikgitarre gespielten Riff (a). Nach einer Wiederholung dieses Riffs wird es in zwei Durchläufen variiert (a²), wobei der E-Bass hinzutritt und das Schlagzeug einen Akzent auf dem Becken setzt. Daraufhin erklingt die zweite Variation des Riffs (a³), nun verstärkt durch Klavier und cleane E-Gitarre. Das Schlagzeug setzt gleichzeitig Becken-Akzente auf der zweiten und vierten Zählzeit. Die zweite Wiederholung von Riff a³ zeichnet sich durch die nun verzerrte E-Gitarre und den Breakbeat des Schlagzeugs aus. Bevor der erste Verse beginnt, steigert sich die letzte Variation (a⁴) des Riffs noch einmal durch die Hinzunahme der Rhythmusgitarre die ein puls-basiertes Begleit-Riff unisono mit Akustik-Gitarre und Bass spielt. Das Schlagzeug spielt währenddessen einen durchgängigen Off-Beat.

Es zeigt sich also, dass die Band bei solch einer Breakdown-Variation insbesondere mit zwei Parametern arbeitet: Klangfarbe und ihrer direkten Auswirkung auf die Dynamik. Im Gegensatz zu der bei Elflein beschriebenen Pulsverdichtung des Breakdowns, setzt Amorphis auf die stetige Steigerung der Dynamik. Erreicht wird dies durch das Weglassen oder Hinzunehmen von verschiedenen Instrumenten sowie durch das Wechseln der verschiedenen Klangfarben. Ein Riff kann also mit Hilfe des variierten Breakdowns beliebig in die Länge gezogen werden.

IV. Die Adaption der Kalevala

Amorphis' Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage stellt kein Novum im Metal dar. Literarische Vorlagen sind ebenso wie historische bzw. historisierende Quellen und Vorlagen bereits seit den späten 1970er Jahren ein beliebter Fundus für Metal-Texter*innen und konnten konstituierend für bestimmte Substile sein (vgl. Bartosch 2011: 5, Hassemer 2011: 251).¹⁶

Die Hinwendung zu solchen Vorlagen kann als »preservationist and conservative tendency« – wie sie Weinstein Teilen der Jugendkultur der späten 1960er Jahre zuspricht – gesehen werden. Auslöser waren »declining economic opportunities [...] [and] increasing disadvantages«. Zusätzlich sah sich die zuvor vor allem weiß, männlich und heterosexuell geprägte Jugendkultur¹⁷ »socioculturally de-centered by emerging movements of women, gays, and nonwhites« (Weinstein 2000: 101).

Charakteristisch für die Abbildung von (imaginativen) historischen Zeiträumen in diesen Subkulturen sind »klare [...] gesellschaftliche Verhältnisse und Geschlechterrollen«, die eine »archaisch-martialische« (Hassemer 2011: 249) Gemeinschaft und Welt formen. Die Parallelen zu Metal-Texten liegen hier vor allem in der Zurschaustellung von männlich konnotierten Stärke-Metaphern und -Fantasien (vgl. ebd.: 249-253, 258).

Wie Roman Bartosch in seiner Kategorisierung von Metal-Texten feststellt, kann auch eine (sich selbst) reflektierende Auseinandersetzung mit Quellen und Vorlagen stattfinden, in der »sich Metal-Musik als Kunstform [präsentiert], die sich ihrem künstlerischen [und historischen] Kontext sehr wohl bewusst ist und sich durch Verweise und Anspielungen in einen größeren, gesamtulturellen Zusammenhang stellt« (Bartosch 2011: 6).

Waren literarische und historische bzw. historisierende Adaptionen bereits Usus, so stellte die Integrierung der Kalevala in das musikalische Konzept von Amorphis hingegen ein Novum dar. Dieser Schritt, hatte laut der Band-Biografie von Laakso, weitreichende Folgen und gab den Musikern die Rolle von finnischen Kultur-Botschaftern im In- und Ausland, die auch generationsübergreifend wirken konnten.¹⁸

16 Vgl. zur Darstellung dieser Vorlagen auch Hassemer 2011: 247-249.

17 Dieses Bild von Jugendkultur ist jedoch einem Wandel unterworfen (vgl. Elflein 2010: 40).

18 Letzteres insbesondere durch die Zusammenarbeit mit dem finnischen Schriftsteller Paavo Haavikko (vgl. Laakso 2015: 154, 295-303).

Dass Amorphis die Kalevala adaptieren, hatte zunächst allerdings praktische Gründe. Schon auf ihrem ersten Album *The Karelian Isthmus*¹⁹ wurden die Texte eher als eine Art Notwendigkeit angesehen denn als künstlerisches Ventil (vgl. Laakso 2015: 212).²⁰ Die fehlende Motivation und ein sich wandelnder Geschmack der Musiker führten zur Einbindung des finnischen National-Epos (vgl. ebd.: 124).

Bis heute bildet die Kalevala (oder deren Adaption) die Vorlage für fünf von zwölf Studio-Alben (*Tales From The Thousand Lakes*, *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times*). Weitere drei Alben beziehen sich nicht explizit auf die Kalevala, verarbeiten aber Sujets und Topoi (*Tuonela*, *Circle* und *Under The Red Cloud*). Für das Album *Elegy* wurden Texte des als Schwesterwerk zur Kalevala geltenden Kanteletar als Vorlage verwendet. Insgesamt acht Alben integrieren zudem Symbolik aus der Kalevala oder der finnischen Mythologie in die grafische Gestaltung von CD-Cover und -Booklet (*Tales From The Thousand Lakes*, *Elegy*, *Far From The Sun*, *Silent Waters*, *Skyforger*, *The Beginning Of Times*, *Circle* und *Under The Red Cloud*).²¹ Der musikalische Stil nimmt zwar keinen expliziten Bezug auf die musikalische Tradition der Kalevala (vgl. hierzu z. B. Murtomäki 2010), dennoch verändert sich die Adaptionsweise des Epos. Dass dies parallel zu den hier beschriebenen Phasen passiert, soll die vergleichende Untersuchung der Kalevala-Adaption von *Tales From The Thousand Lakes* (erste Phase) und *Silent Waters* (dritte Phase) verdeutlichen.

IV. 1. *Tales From The Thousand Lakes*

Das Album *Tales From The Thousand Lakes* nimmt explizit Bezug auf die Kalevala. Als Vorlage für die auf dieser CD verwendeten Texte diente die englische Übersetzung des britischen Dichters und Linguisten Keith Bosley (geb. 1937), die erstmals 1989 veröffentlicht wurde (vgl. Bosley 2008: Lf.). Für sieben der zehn Stücke wurden Passagen aus dieser Übersetzung mehr oder weniger originalgetreu übernommen. Bei fünf dieser Stücke wurden zudem

19 Das Debüt-Album *The Karelian Isthmus* stellt zwar Bezüge zu der für die Entstehung der Kalevala wichtigen Region Karelien her, es bleibt jedoch bei der Erwähnung des Namens. Die Texte handeln überwiegend von kriegerischen Auseinandersetzungen in einem imaginativen Mittelalter oder knüpfen an ähnliche Topoi an, womit sie die oben genannten, den Fantasy-Stil definierenden, Charakteristika erfüllen.

20 An dieser Stelle lassen sich Parallelen zu Elfleins These erkennen, dass Gesang (und Texte) im Metal eine untergeordnete Rolle spielen (vgl. Elflein 2010: 107, 144).

21 Hierzu gehören etwa die Abbildung des Ukonvasara- und Hannunwaakuna-Symbols (vgl. Laakso 2015: 362).

auch die von Bosley gewählten Überschriften als Titel verwendet.²² Die Textabschnitte scheinen relativ unbewusst ausgewählt worden zu sein.²³ Der Kontext wird in der Regel erst deutlich, wenn der Inhalt der Kalevala bekannt ist. Der Zusammenhang verliert sich einerseits durch extreme Kürzung des Textes und andererseits durch das Weglassen von Eigennamen. Diese Tendenz zur Entkontextualisierung zieht sich durch alle von Bosley übernommenen Texte auf *Tales From The Thousand Lakes*.

Die Texte machen deutlich, dass es nicht in der Intention der Musiker lag, das Epos in seiner linearen Erzählstruktur wiederzugeben. Darüber hinaus wird diese auch durch die Platzierung der Stücke auf der CD aufgelöst. Die – u.a. durch das Weglassen von Eigennamen – entstehende Entkontextualisierung gibt den Hörer*innen jedoch gleichzeitig auch Spielraum für individuelle Interpretationen des Textes.

Das Ergebnis der Übernahme der Kalevala in das Konzept von *Tales From The Thousand Lakes* durch Amorphis kann somit als eine individuelle Interpretation des Originals gesehen werden. Sie nimmt in Bartoschs Unterteilung von Metal-Texten das andere Extrem ein, nämlich das Herangehen an die Vorlage ohne sog. »Einflussangst« (Bartosch 2011: 6). Die Vorlage kann ohne konkrete Reflexion übernommen, bearbeitet oder auch umgedeutet werden (vgl. ebd.).

IV. 2. *Silent Waters*

Die Texte von *Silent Waters* (und den folgenden Alben) wurden vom Künstler Pekka Kainulainen²⁴ verfasst. In ihnen verarbeitet Kainulainen seine künstlerische Interpretation des Epos. Für ihn »[handelt] die Kalevala [...] nicht nur von der menschlichen Psyche, sondern auch von Musik, Dichtkunst und Natur. Es erzählt von der Beziehung zwischen Mensch, Kosmos und Naturgesetzen, von dem Versuch des Menschen, in sich hineinzuhorchen, und von seinem Verhältnis zu seiner Umgebung« (Kainulainen in Laakso 2015: 349). Kainulainen schreibt die Texte unabhängig von der Musik in finnischer Sprache, anschließend werden sie ins Englische übersetzt (vgl. ebd.: 328).

22 »Into Hiding«, »The Castaway«, »Drowned Maid«, »In The Beginning« und »Magic And Mayhem«. Die Vorlage zu »Black Winter Day« stammt aus dem zweiundzwanzigsten Gesang (bei Bosley »22. Laments«). Die Vorlage zu »To Fathers Cabin« stammt aus dem achtundzwanzigsten Gesang (bei Bosley »28. Into Hiding«) (vgl. Lönnrot 2008: 283-297, 392-400).

23 Gut erkennbar in den Stücken »Magic And Mayhem« und »Into Hiding« (vgl. Amorphis 1994: 1f. u. Lönnrot 2008: 383, 392-393).

24 Geb. 1956 in Järvenpää, Finnland. Kainulainen ist Maler, Bildhauer sowie Video- und Performance-Künstler. Als Künstler beschäftigt er sich mit der Kalevala seit 1985 (vgl. Laakso 2015: 315, 318).

Die Inhalte der Texte orientieren sich je Album an den verschiedenen Zyklen, in welche die Kalevala eingeteilt wird.²⁵ Epos-Zyklen und Alben fokussieren sich dabei gleichermaßen auf einen bestimmten Charakter der Kalevala.²⁶ *Silent Waters* beschäftigt sich mit dem ersten Zyklus über Lemminkäinen, welcher hier der Hauptprotagonist ist.

Am auffälligsten an der Adaption des finnischen Künstlers ist die nicht kontinuierlich dem Erzählstrang des Epos folgende Handlung. So springt nach dem einleitenden Stück »Weaving The Incantation« (welches sich auf den zwölften Gesang der Kalevala bezieht) etwa das dritte Stück »Silent Waters« in den fünfzehnten Gesang, während die letzten vier Lieder (»Enigma«, »Shaman«, »The White Swan« und »Black River«) auf der Handlung des dreizehnten und vierzehnten Gesangs basieren und diese nun wieder chronologisch erzählen.²⁷

Der zweite große Unterschied zur originalen Handlung findet sich im beschließenden »Black River«: Es bleibt unklar, ob Lemminkäinen von seiner Mutter gerettet wird. Kainulainen entscheidet sich hier für ein offenes Ende und damit für einen möglichen Tod des Protagonisten. Somit kriert Kainulainen in »Black River« eine Situation, die mit dem kommenden Tod des Protagonisten eine emotionale Extreme schafft, in der Lemminkäinen beginnt, über sein Leben zu reflektieren.

Die Beschreibung der Charaktere ist auf dem gesamten Album ein zentrales Element. Kainulainen widmet sich neben »Black River« in vier weiteren Songs den Gedanken und Emotionen der beiden Hauptcharaktere – auf dem Album sind dies Lemminkäinen und seine Mutter. Die im elften und zwölften Gesang etablierten Attribute Lemminkäinens (jähzornig, angriffslustig, übersteigertes Selbstvertrauen, promiskuitiv, widerspenstig) (vgl. Lönnrot 1979: 64-66, Amorphis 2007: 1, 3-4) werden in diesen Stücken immer wieder von Kainulainen aufgegriffen.

Neben den Charaktereigenschaften wird auch die Mutter-Sohn-Beziehung in einem Lied (»Her Alone«) thematisiert. Interessant hieran ist nicht nur die Konzentration auf die Beziehung an sich, sondern auch, dass Lemminkäinen hier als eine hörige Figur präsentiert wird (vgl. Amorphis 2007: 5). Damit entfernt sich der Text deutlich von der Vorlage, in der Lemminkäinen seiner Mutter an den für die Handlung wichtigen Stellen widerspricht und sich nicht von ihr beeinflussen lässt. Möglich ist es, in diesem

25 Für einen (inhaltlichen) Überblick der Zyklen vgl. Bosley 2008: XXXIXf.

26 Für eine Kurzcharakterisierung der Hauptcharaktere vgl. Riiva-Järvinen 2010: 35, 37f., 41, 45-47.

27 Für eine zusammenfassende Inhaltsangabe des ersten Lemminkäinen-Zyklus vgl. Fromm 1979: 331f.

Lied neben »Black River« einen weiteren Versuch zu sehen, den Helden als einen vielschichtigeren Charakter darzustellen.

Auffällig bei der Darstellung von Lemminkäinen's Gefühlswelt und Emotionen ist die Form des inneren Monologs in Ich-Perspektive. Die Sicht der Mutter hingegen bleibt auf ihre Worte und Taten beschränkt, die meist in der dritten Person beschrieben werden. Lediglich in »Silent Waters« werden ihre Emotionen in Form eines Gebets offenbart. Somit bleibt Lemminkäinen's Mutter auf eine relativ eindimensionale Rolle beschränkt.

Ebenso wie Kainulainen versucht, einen komplexeren und nachdenklicheren Charakter zu zeichnen, so unterstreicht auch der Übersetzer Hans Fromm den »sich [w]andelnden und [w]achsenden« (Fromm 1979: 430) Wesenszug Lemminkäinen's. Er unterstützt diese These jedoch vor allem durch seine Wandlung zu einem zauberkundigen und gottähnlichen Wesen und nicht mit einer auf emotionaler Ebene stattfindenden Selbst-Reflexion (vgl. ebd.: 345).

Das Kalevala-Epos ist durch bestimmte literarische Stilmittel charakterisiert.²⁸ Kainulainen verwendet in den Texten für Amorphis eines dieser Stilmittel, nämlich den Parallelismus. Dieser, also die auf einen Satz folgende Wiederholung und Variation dessen Inhalts, kann in der Kalevala auf zwei unterschiedliche Arten erfolgen: Es können Synonyme für bestimmte Wörter verwendet werden oder es kann die von Fromm als »Analogievariation[en]« (1979: 376) bezeichnete Satzform auftreten. Letztere wiederholt dabei nicht einfach nur das Gesagte in anderen Worten, sondern führt es durch eine Erweiterung fort (vgl. ebd.: 376).

In Kainulainen's Texten können sowohl die Synonym- wie auch die Analogievariation vorkommen. Beispielhaft sieht man dies an den drei letzten Strophen von »Weaving The Incantation«:

»I equip myself, to warfare I prepare / I put on my black cloak, enchanted adder skins / your prayers shall not reach into my heart / your despair shall not stop me now / This precious hairbrush, thrown at the wall / it came to me from my father / I gave you this as a token of myself / for you to have and mourn over / And when my blood flows from it's bristles / when my sap is dripping from it's shaft / then you will know of my anguish / my destruction will be revealed« (Amorphis 2007: 1)

Kainulainen's Texte des *Silent Waters*-Albums unterstützen die von der Metal-Forschung vertretene These, dass Metal-Texte, die in einen histori-

28 Bezüglich der literarischen Stilmittel in der Kalevala vgl. Fromm 1979: 373-377, Bosley 2008: S. XXII f.

schen bzw. phantastischen Kontext gesetzt werden, überwiegend männlich konnotierte Stärke-Metaphern abbilden. Dies spiegelt sich nicht nur in der Wahl der mit männlich konnotierten Attributen ausgestatteten Lemminkäinen-Figur, sondern auch in der poetischen Darstellung seiner Persönlichkeit und Geschichte.

Die Ergebnisse der Text-Untersuchungen der beiden gewählten Alben offenbaren eine Veränderung der Art und Weise, das Epos zu behandeln. Die Texte Pekka Kainulainens (wie auch die Paavo Haavikkos) und damit der dritten Phase setzen sich künstlerisch-kreativ mit dem Kalevala-Epos auseinander und stehen damit in einem starken Kontrast zu der bloßen Text-Übernahme von *Tales From The Thousand Lakes* und damit der Extreme-Metal-Phase.²⁹ In der Veröffentlichungsgeschichte von Amorphis finden sich also beide von Bartosch benannten Extreme der Vorlagen-Behandlung wieder.

V. Zusammenfassung und Ausblick

Amorphis' Klangbild wurde im Laufe der Zeit einem Wandel unterzogen. Die Musiker bedienen sich selbstverständlich bei für den Metal wichtigen kompositorischen Eigenheiten wie dem Breakdown, verzerrtem Gesang und dem Gitarren-Riff als zentralem strukturellem Element. Gleichzeitig sind Amorphis aber nicht in diesen Kompositionsweisen verhaftet und können diese auch weiterentwickeln, was der *varierte Breakdown* zeigt. Zudem waren und sind Amorphis offen gegenüber Einflüssen abseits des Metals, was sich insbesondere durch den Einfluss (vorder)asiatischer Skalen, den prominente Gebrauch von Tasten-Instrumenten sowie die Einbindung von Blas- und Streich-Instrumenten und die Übernahme formaler Strukturen aus der Popmusik zeigt. Die Musik von Amorphis steht im stetigen Austausch mit anderen (populären) Musikstilen.

Die Untersuchung der Adaption des Kalevala-Epos durch Amorphis offenbart differierende Herangehensweisen der Texter, die sich parallel zu der hier vorgenommenen Phaseneinteilung der Musik vollziehen. Durch die analytische Betrachtung der Texte zeigen sich außerdem Übereinstimmungen mit der in der Metal-Forschung aufgeworfenen These einer Manifestierung männlicher Dominanz in Metal-Texten durch die poetische Einbindung männlich konnotierter Stärke-Metaphern. Die Untersuchung der Texte zu dem Album *Silent Waters* zeigt jedoch, dass Amorphis bzw. ihr Texter Pekka

²⁹ Die Texte des Kanteletar wurden auf dem Album *Elegy* ebenfalls fast wortgetreu von Bosley übernommen.

Kainulainen mit der emotional komplexeren Darstellung des Hauptcharakters Lemminkäinen versucht, von dessen ebenfalls männlich konnotierten Eigenschaften abzurücken. Somit zeigt sich, dass eine Pauschalisierung des Männerbildes den Texten nicht ohne weiteres gerecht wird.

Amorphis partizipiert mit der Kalevala-Adaption in einer Wiederaufnahme romantischer Ideale. Die Hinwendung zu mythischen Themen, welche in dieser Epoche eine gewichtige Rolle spielte, hielt bereits in den 1960ern Eingang in die populäre Musik und wenig später in den Metal Einzug (vgl. Bennett 2013: 13ff., Kallioniemi u. Kärki 2009: 67). Kari Kallioniemi und Kimi Kärki argumentieren, dass die Hinwendung zum Kalevala-Epos von Metal-Bands wie Amorphis in den 1990er Jahren ein Resultat aus der Suche nach einer neuen nationalen Identität nach dem Ende des Kalten Krieges war (vgl. 2009: 61). Eine These, die Weinstein ebenfalls vertritt, und sie zugleich auf andere europäische Bands erweitert (vgl. 2013: 73-74). Kallioniemi und Kärki nennen darüber hinaus eine steigende Jugendarbeitslosigkeit³⁰ und Finnlands Eintritt in die EU (1995) als weitere mögliche Faktoren, die eine Suche nach Identität und Sicherheit beflügelt haben könnten (vgl. 2009: 65).

Diese Versuche, Amorphis Kalevala-Adaptionen in einen größeren historischen Kontext einzubetten, können lediglich als ein Erklärungsansatz gelten. Es ist zu beachten, dass die Adaption ebenso in der künstlerischen Tradition steht, folkloristische, historische und mythologische Themen »for one's own aesthetic goals« (Lucas in Bannatyne 2012: 6) zu nutzen.

Das lyrische Konzept zeigt, dass literarisch-mythologische Vorlagen für Metal-Musiker*innen weiterhin eine wichtige Rolle spielen. Amorphis haben damit zudem einen Anstoß gegeben, sich auf eine bestimmte musikalische Art und Weise mit der Kalevala zu beschäftigen. So setzten sich finnische Bands wie etwa Amberian Dawn, Finntroll, Ensiferum oder Korpiklaani in der Folge ebenfalls mit dieser Vorlage auseinander (vgl. Reikki 2005: 140f.). Die Ergebnisse dieser Untersuchung befruchten somit nicht nur die musikalische Analyse von Metal-Musik, sondern auch die Diskussion um die Kalevala-Adaption (und Literatur-Adaption im Allgemeinen) im Metal und der übrigen Populärmusik.

30 Auch Laakso (2015: 86) weist in seiner Amorphis-Biografie auf diesen Umstand hin.

Literatur

- Amorphis (1994). CD-Booklet für *Tales From The Thousand Lakes*. Relapse Records RR 6901-2.
- Amorphis (2007). CD-Booklet für *Silent Waters*. Nuclear Blast NB 1881-2.
- Amorphis (2010). CD-Booklet für *Magic & Mayhem. Tales From The Early Years*. Nuclear Blast NB 2578-2.
- Anon. (o. J.). »Breakdown (music).« Auf: *Wikipedia.org*, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakdown_\(music\)&oldid=828737738](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakdown_(music)&oldid=828737738) (Zugriff: 6.1.2018).
- von Appen, Ralf / Grosch, Nils / Pfeleiderer, Martin (2014). »Glossar.« In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14). Hg. v. dens. Laaber: Laaber, S. 257-262.
- Bannatyne, Lesley (Hg.) (2012). »The Authentic in Finnish Heavy Metal. Blending Ethnography with Music Theory.« In: *Harvard University Department of Music. Music Newsletter* 12, 1, <https://music.fas.harvard.edu/newsletters/winter2012/newsletter.pdf> (Zugriff: 30.10.2016), S. 6.
- Bartosch, Roman (2011). »Subversiv|Plaktiv: (Inter-)Textuelle Dimensionen des Heavy Metal.« In: *Heavy Metal Studies. Lyrics und Intertextualität 1*. Hg. v. dems. Oberhausen: Nicole Schmenk, S. 5-10.
- Bennett, Andy (2013). »Paganism and the counter-culture.« In: *Pop Pagans. Paganism in popular Music* (= Studies in contemporary and historical Paganism 1). Hg. v. Donna Weston und dems. Durham: Routledge, S. 13-23.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: transcript.
- Hassemer, Simon Maria (2011). »Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals.« In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt* (= Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16). Hg. v. Rolf F. Nohr u. Herbert Schwaab, Münster u. a.: Lit, S. 247-261.
- Heesch, Florian (2011). »Extreme Metal und Gender. Zur Stimme der Death-Metal-Vokalistin Angela Gossow.« In: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (= Populäre Kultur und Musik 2). Hg. v. Sabine Meine u. Nina Noeske. Münster u. a.: Waxmann, S. 167-186.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford u. a.: Berg.
- Kallioniemi, Kari / Kärki, Kimi (2009). »The Kalevala, Popular Music, and National Culture.« In: *Journal of Finnish Studies* 13(2), S. 61-72, http://www.tadubois.com/varying-course-materials/Kalevala_444-readings/Kallioniemi_and_Karki_article.pdf (Zugriff: 4.11.2016).
- Laakso, Markus (2015). *Amorphis. Die offizielle Biografie*. Helsinki: Edition Roter Drache.
- Lönnrot, Elias (1979). *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot*. Hg. v. Lore und Hans Fromm, München: dtv.
- Lönnrot, Elias (2008). *The Kalevala. An Epic Poem After Oral Tradition* (= Oxford World's Classics). Hg. v. Keith Bosley. Oxford: Oxford University Press (2. Aufl.).
- Moore, Sarah (2010). »Dissonance and Dissidents. The Flattened Supertonic Within and Without of Heavy Metal Music.« In: *Heavy Fundamentals. Music, Metal & Politics*. Hg. v. Rosmary Hill u. Karl Spracklen. Oxford: Inter-Disciplinary Press, S. 127-140.

- Murtomäki, Veijo (2010). »The Influence of Karelian runo Singing and kantele Playing on Sibelius's Music.« In: *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception* (= Interdisziplinäre Studien zur Musik 6). Hg. v. Timothy L. Jackson. Frankfurt/M.: Lang, S. 199-218.
- Niedling, Christian (2007). *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied* (= Universitätschriften 2). Köln: SAXA.
- Reikki, Matti (2005). »From the Smithy of Ilmarinen. Kalevala and Heavy Metal.« In: *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. Hg. v. Jutta Jaakkola und Aarne Toivonen. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre, S. 139-143.
- Riiva-Järvinen, Irma (2010). *Kalevala Guide* (= Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1276). Helsinki: Finnish Literature Society.
- Tolvanen, Hannu (2005). »On the Kalevala Tradition in Finnish Popular Music before the 1970s.« In: *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. Hg. v. Jutta Jaakkola und Aarne Toivonen. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre, S. 124-129.
- Tsai, Chen-Gia / Wang, Li-Ching / Wang, Shwu-Fen / Shau, Yio-Wha / Hsiao, Tzu-Yu / Auhagen, Wolfgang (2010). »Aggressiveness of the grow-like Timbre. Acoustic Characteristics, Musical Implications, and biomechanical Mechanisms.« In: *Music Perception* 27(3), <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2010.27.3.209> (Zugriff: 4.11.2016), S. 209-221.
- Weinstein, Deena (2000). *Heavy Metal. The Music and Its Culture*. New York: Da Capo (2. Aufl.).
- Weinstein, Deena (2013). »Pagan Metal.« In: *Pop Pagans. Paganism in Popular Music* (= Studies in contemporary and historical Paganism 1). Hg. v. Donna Weston u. Andy Bennett. Durham: Routledge, S. 58-75.
- Wilson, William A. (1996). »Sibelius, the Kalevala and Karelianism.« In: *The Sibelius Companion*. Hg. v. Glenda Dawn Gloss. Westport, CT, u. a.: Greenwood Press, S. 43-60.

Diskografie

- Amorphis (1992). *The Karelian Isthmus*. Relapse Records RED 6045-2.
- Amorphis (1994). *Tales From The Thousand Lakes*. Relapse Records RR 6901-2.
- Amorphis (1996). *Elegy*. Relapse Records RR 6635-2.
- Amorphis (1999). *Tuonela*. Nuclear Blast 27361 63822.
- Amorphis (2001). *Am Universum*, Relapse Records RR 6488-2.
- Amorphis (2003). *Far From The Sun*. EMI Finland Virgin 07243 583923 2 6.
- Amorphis (2006). *Eclipse*. Nuclear Blast NB 1596-0.
- Amorphis (2007). *Silent Waters*. Nuclear Blast NB 1881-2.
- Amorphis (2009). *Skyforger*. Nuclear Blast NB 2304-2.
- Amorphis (2013). *Circle*. Nuclear Blast NB 2674-2.
- Amorphis (2011). *The Beginning Of Times*. Nuclear Blast NB 2674-2.
- Amorphis (2015). *Under The Red Cloud*. Nuclear Blast NB 3211-0.

Abstract

This paper examines the music and lyrics of the Finnish extreme metal band Amorphis. The musical analysis locates Amorphis' music within the field of extreme metal while demonstrating a development that occurs in compositional techniques such as the breakdown, formal structures, and melodic features, influenced by different kinds of metal and other popular music. The band's different ways of adapting the Finnish national epic *Kalevala* as the basis for most of their lyrics as well as the artistic intentions of Amorphis are shown by comparing various albums from their discography.

CONFLICT, VAGUENESS, DISSOLUTION. CHALLENGES TO METER IN CONTEMPORARY JAZZ

Martin Pfeleiderer

Music's temporal structure is organised at various time levels. While the level of musical form corresponds to longer time distances, rhythm refers to the small scale temporal structuring of sonic events. Musical rhythm can be defined as the time structure of a gestalt-like sequence of musical sounds that have differing degrees of salience or accentuation and lie within a time frame of a few seconds (Pfeleiderer 2006: 154ff.). Since an event can be accentuated in various ways, e.g. loudness, duration, position within a musical phrase and within its pitch contour, relation to the harmonic and metric context, timbre etc., there are many ways of shaping and perceiving sound sequences as rhythms. Moreover, the temporal structure of what we listen to actively shapes our expectations of what we are going to hear—within a certain piece of music as well as within a musical style. Furthermore, musical expectations and anticipations seem to be a basis and prerequisite for surprise and enjoyment in music—with regard to form, harmony, and rhythm (Huron 2006).

Expectations that are built up in regard to small scale temporal regularities of sound sequences are widely supported and enhanced by our attentional, cognitive and bodily entrainment to music and are commonly referred to as musical meter. Meter is a recurring pattern of attentional energy resulting in more or less stable expectations of what will happen next, and *when* it will happen, respectively. If these attentional peaks are regular, they are perceived as a series of periodic pulses or beats and, if there is a coordinated set of two or more periodicities, as a metrical grid or scheme. In part, this comes naturally to us, not only because we are highly experienced in listening to music and are therefore familiar with various metric schemes or metric templates, but also because regular entrainment is generally widespread in human behaviour. If a regular pulse line or one of these metric templates is

established, we tend to continue to listen according to this pulse or template—even if musical events are in conflict with it or dissolve it temporarily. When we are entrained to music, we even fill in missing elements to mentally preserve our sense of regularity—depending on an ›internal oscillator‹ that generates peaks of expectation.

Meter builds the backbone for listening to and enjoying rhythms and rhythmic music. Moreover, in many music genres, it is the balance between metric simplicity and rhythmic variety, subtleties, and surprises that keeps listeners' attention alive and entails aesthetic as well as bodily pleasure (Pfleiderer 2006). Therefore, a theory of meter will play a crucial role for a general aesthetic and theory of musical rhythm. It has to provide a concise description of regularities and simplicity in music as a point of departure for a general theory of rhythm's complexity and variety. One of the most sophisticated and elaborated approaches to musical meter is Justin London's recent study *Hearing in Time* (London 2012). London's book makes use of a clear and concise terminology. A central merit of London's theoretical approach is his consideration of the empirical rhythm research of the last decades as well as a state of the art discussion of music theory and ethnomusicology. According to London, meter is a »set of periodic temporal cycles of sensorimotor attention« (London 2012: 91) that is organised hierarchically, i.e. within an overall cycle of pulses (or N cycle), there are various sub-cycles, most prominently the beat cycle. Since meter is grounded in recurring human perceptions, there are certain »metrical habits« leading to »metrical templates« that exist on an individual as well as on a culturally shared collective level. London refers to several veridical meters built up by individual listeners, which have the same cardinality and the same arrangement of beat cycle and sub-cycles, as »metrical types« (London 2012: 94ff.). However, according to London, tempo differences are relevant for a distinction between differing meters, too, and lead to so-called »tempo-metrical types«. (If one disregards these differences, several »standard meters«, which mainly refer to beat cycles, remain.)

With regard to the empirical validity of London's theory of meter, the limits of meter perception play an important role. According to London, metric sets of temporal cycles underlie not only stylistic habits but also certain perceptual and logical constraints: so-called »Well Formedness Constraints« (WFC). London formulates four constraint rules that govern the perceptual constraints I will be referring to in the following discussion of musical examples:

WFC 1.1: Inter-onset intervals (IOIs) between attentional peaks on the N cycle must be greater than ≈ 100 ms.

WFC 1.2: The beat cycle involves those attentional peaks whose IOIs fall between ≈ 400 ms and ≈ 1.200 ms.

WFC 1.3: A meter may have only one beat cycle.

WFC 1.4: The maximum duration for any or all cycles is ≈ 5.000 ms (London 2012: 92).

While these perceptual thresholds—a minimum IOI of 100 ms for pulse perception, 400-1200 ms or 50-150 bpm for beat perception and a perceptual present of around five seconds—are based on extensive empirical research, the declaration that a meter may have only one beat cycle (WFC 1.3) might be called into question by certain multi-part musical contexts characterized by sometimes very complex textures and polyrhythmic structures, e.g. in West African drum traditions. On the one hand, these contexts can be perceived as cross rhythms to a single stable beat, as is argued for instance by Agawu (2006); therefore, they do not necessarily question London's view. On the other hand, several beat cycles of similar salience can often be realised—as some authors implicitly argue (e.g. Locke 2010). London himself resolves this problem by proposing that despite these multiple potential beat cycles, only one beat cycle and therefore one meter can be realised at the same time (London 2012: 104 and 109). London calls these contexts »truly metrical ambiguous« or »latently metrical ambiguous« (i.e. with only a potential for metrical ambiguity). Setting these ambiguous contexts aside, he discusses further cases of metrical perturbation and vagueness (see London 2012: 106-109). According to London, there are short-term mismatches and local perturbations—e.g. offbeat accentuations, syncopation, hemiola, or a »loud rest«—as well as vague metric contexts where one or more normative levels of metrical structure (N cycle, beat cycle, sub-cycle) are absent.

In the following I will discuss several music examples from contemporary jazz where meter and its perceptual constraints are challenged by some of those mismatches, perturbations, and ambiguities, or where meter is only vaguely present or even dissolved and abandoned. While short-term mismatches and local perturbations are widespread in popular music in general—and especially in popular music derived from African American traditions—metrical vagueness seems to occur in more »art-like« musical contexts such as contemporary jazz. Moreover, contemporary jazz serves as an interesting example for a discussion of meter and rhythm in general since it is a strongly rhythmic and metric music that also allows for rhythmic freedom and experimentation. I shall begin by presenting several strategies used to challenge

metric simplicity in more conventional modern jazz. After that, I shall discuss examples of non-isochronous meters in contemporary jazz that also tend to challenge perceptual constraints of meter. Finally, I will outline some examples of continuous tempo changes and strategies employed to dissolve meter, beat, and pulse in contemporary jazz. From these music examples I will draw conclusions concerning the expandability of metric organisation in music, some limitations to London's theory of meter, and perspectives for a general theory of rhythm.

Meter in jazz: short-term mismatches and local perturbations

Jazz is music meant for listening—as well as clicking one's fingers or tapping one's feet. Moreover, jazz performances are full of surprises in regard to their rhythmic structure, especially in some more advanced jazz styles. While people danced to traditional jazz, swing music and sometimes even to modern jazz styles like bebop, hard bop, or acid jazz, styles such as free jazz, avant-garde jazz, or contemporary jazz¹ are more likely to be just listened to. However, despite its bias towards artistic innovation and experimentation, contemporary jazz is still loved for its rhythmic energy and motional character, its rhythmic subtleties and intricacies, and, as I would like to show, the surprises and variety it evinces with regard to metric expectations.

In jazz music from the 1920s to the 1950s, meter is organised quite simply according to a few basic principles (see Berliner 1994: 147-159). Firstly, there is a regular beat and a clear metric framework. In jazz, meter is for the most part organised in 2-beat or 4-beat units. Secondly, beat and meter are marked schematically by a steady walking bass and by figurations in the ride cymbal and hi-hat; additionally, chord changes often mark the beginnings of metric units. Moreover, metric templates may include micro-rhythmic variations or »nuanced patterns« (London 2012: 171ff.) that are characteristic of certain musicians or jazz styles.² Thirdly, the tempo ranges from the very slow (ballads, less than 60 bpm) to the very fast (up tempo, up to 300 bpm and more). It is not clear how these very fast tempos that exceed the tempo threshold

1 In the following, I use »contemporary jazz« as an umbrella term for the vast range of avant-garde jazz (see DeVeaux/Giddens 2009: 445-483), i.e. jazz since the 1960s which features artistic innovation and sophisticated experimentation.

2 Although the issues of micro-timing, nuanced patterns and »swing« are very important for jazz and its rhythmic feel, I cannot discuss micro-timing research here (see Berliner 1994: 150-152, Friberg/Sundström 2002, Busse 2002, Benadon 2006, Pfeleiderer 2006: 262-273).

for beat IOIs of 400 ms or 150 bpm (see London's WFC 1.2) are processed. Presumably, every other beat is tapped mentally. However, many musicians do not tap beats 1 and 3 but instead beats 2 and 4. Here, as with the backbeat accents on 2 and 4 in many styles of popular music, regular metric mismatches become an essential part of genre-typical metrical habits. Fourthly, the hypermetric framework of most pieces is also quite regular, and often structured according to a strict hierarchy—ranging from 4-beat units to 16-, 32-, and even 64-beat units. Besides the harmonic logic that underlies these units, jazz drummers often emphasize the beginnings of 4- or 8-bar units, i.e. 16- or 32-beat units, with special markers. Additionally, there is some degree of liveliness or play within this metric framework, or rhythmic conflict with it, respectively, since many accents played by the drums, the piano or the soloist emphasize not the beats but rather points in time outside the beat level (so called off-beats). Furthermore, the hi-hat emphasizes beats 2 and 4 instead of the main beats at the start of a measure. These regular metric mismatches are also part of the common metric habit or template in jazz.

Conflict with and perturbation of a beat line or metric grid are essential to the rhythmic character of jazz. In general, mismatches such as syncopation, offbeat accentuation, and hemiola only occur temporarily—challenging the meter, but never neutralising it. However, even within a traditional context, jazz musicians can go very far in challenging the metric framework. A very advanced example of these strategies can be found in performances by African American drummer Elvin Jones. When playing with John Coltrane in the first half of the 1960s, Jones always adhered to the metric framework—even if in many cases one can barely discern this framework merely by listening to his playing without counting the beats. For example, at the peak of several high tempo performances of »Impressions«, Jones obscures the strict metric framework by playing many irregular accents on bass drum, snare drum and cymbals. Additionally, at these performance peaks Coltrane and Jones play a duo on the tenor saxophone and drums; neither the bass player nor the piano player emphasizes the beat or metric scheme. Actually, »Impressions« has a conventional 32 bar-form (AABA), and harmonically it is quite simple modal jazz—with the same modal build-up as »So what« by Miles Davis—even in the duo passage. And although Coltrane plays very complicated lines he clarifies the form by regularly changing the tonal center a half-step upwards when approaching the bridge. In a performance of »Impressions« recorded in Sweden in 1963 (see Putschögl 1993: 169-186) Jones regularly accentuates every third beat at the beginning of both the eighth and ninth chorus—superposing a much slower beat line onto the metric grid (cf. Putschögl 1993: 181).

In an elaborate analysis of a 1961 recording of »Softly, As In A Morning Sunrise« by the John Coltrane Quartet, Paul Berliner shows that Jones in some cases accentuates a second beat line in the tempo of a dotted quarter note of the original tempo over quite a long time and that pianist McCoy Tyner even joins him spontaneously (Berliner 1994: 687ff.). Berliner's description of Jones' playing in »Softly, As In A Morning Sunrise« might serve as a summary of innovative drum playing in the early 1960s:

The drummer does not restrict cymbals to an ostinato time-keeping role. Sometimes, he withholds hi-hat performance on beat two or four (bars 1, 9); other times he withholds its performance for a measure or more (bars 20-21). Yet other times, he accents beat three (bar 64) or accents the second half of beats (bars 31-32, 41). He frequently plays syncopated ride cymbal patterns, sometimes eliding them with other patterns over the bar line or combining them with complex drum figures. ... Additionally he does not limit drum figures to brief punctuations but offers a relatively constant commentary on the performance through extended fills created from diverse elements. Some fills serve as structural markers delineating four- and eight-bar phrases, but they commonly extend slightly over harmonic section boundaries or merge with subsequent passages of intense drum expression (Berliner 1994: 687).

Challenges of non-isochronous meters in contemporary jazz

In general, listening to music with non-isochronous meter still presents a challenge to the metrical habits and expectations of many Western listeners and musicians alike. Non-isochronous meter—sometimes called »odd meter«—was introduced to jazz music in the late 1950s and 1960s by musicians such as Dave Brubeck or Don Ellis (see Pfleiderer 1998: 124ff.). Inspiration came from south east Europe—Don Ellis' pianist was Greek—, from Turkey (cf. Brubeck's »Blue Rondo a la Turk«), and from Indian music. In the beginning, non-isochronous meters were often clarified by cyclical ostinato patterns accentuating the beat cycle or sub-cycles. However, when listening to early jazz recordings with odd meters, one can hear that many soloists had some difficulties in improvising within this framework. Accordingly, some recordings, such as Brubeck's »Blues Rondo a la Turk«, will switch from 11/8 to 4/4 in the solo parts. Non-isochronous meters in jazz grew increasingly complex during the 1970s and 1980s when musicians such as John McLaughlin immersed themselves into the talas and tihais of Indian music (see Danullis 1992, Pfleiderer 1998). In some of McLaughlin's compositions, e.g. »Birds of Fire« recorded with

McLaughlin's Mahavishnu Orchestra, cycles with sometimes several simultaneous non-isochronous sub-cycles are played.

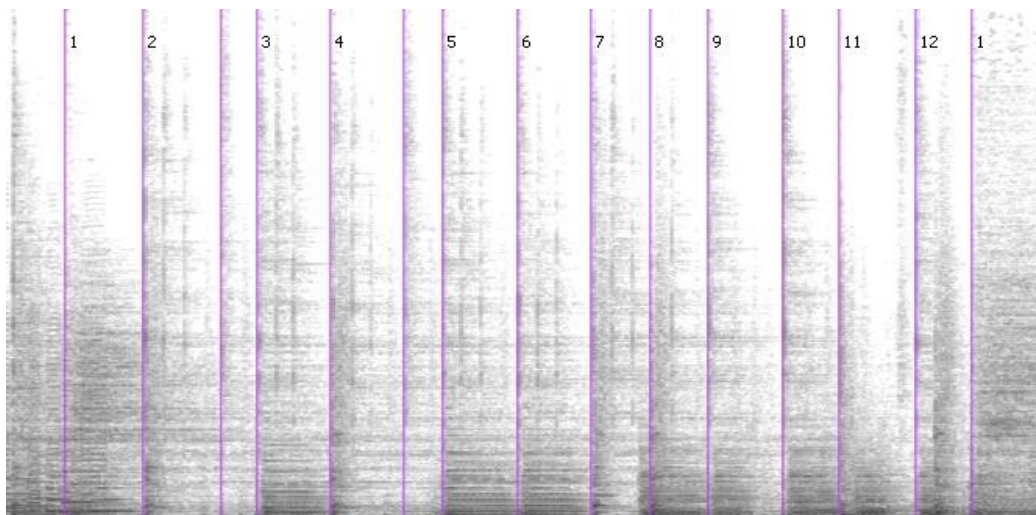
It would be quite interesting to explore how this complex music is perceived. How irregular may a non-isochronous meter shaped by various accents actually be, while still remaining a reliable framework for listeners' attention and expectation? At what point does metric intricacy turn into irregular rhythmic complexity? Presumably, musicians are able to build up complex cyclical templates by practicing and memorizing them over and over again—and if one listens to a piece of music several times, one may learn to expect (and maybe tap) the accents, too. Since pulse and meter sometimes function as a purely prescriptive aid for musicians to help coordinate their actions in ensemble playing, these pulses or beats may differ from the temporarily prevailing perceptive pulse or meter. Note that in several music cultures pulse and meter are not prescribed by counting, e.g. »one, two, three, four«, but are negotiated between the musicians while playing. However, disregarding the musicians' perspectives: What about listeners who hear a piece for the first or perhaps the second time?

As is generally known, non-isochronous meters are quite common in Eastern European, Turkish, and Near Eastern folk music. One contemporary jazz musician who is deeply inspired by these influences is Israeli double bass player Avishai Cohen. At the beginning of »One for Mark« on Cohen's seminal CD *Continuo* (2006) with Cohen, Sam Barsh on piano, Mark Guiliana on drums, and Amos Hoffman on oud, a cycle of 35 pulses divided into eight non-isochronous beats (5+4+5+4+5+4+4+4) is played by the piano (two times) and by piano and bass (third cycle). The duration of the cycle (ca. 4.9 s), the IOI lengths of the beat cycle (560 resp. 700 ms), and the IOI lengths of the n-cycle lie within the perceptual constraints according to London's Well Formedness Rules 1.1, 1.2, and 1.4. Then, during the fourth repetition, Cohen adds a subdivision of the pulse followed by a regularly spaced line of drums and piano accents that superpose a pulse line in a relation of three to five (see Example 1). This superposition resembles Elvin Jones' playing dotted quarter notes over a quarter note pulse—but in a much more complex metric context. After this, the third and fourth cycles are repeated, followed by an oud melody laid over the ostinato patterns.

Example 1. Avishai Cohen »One For Mark« (2006), first six cycles, piano and bass part only; in the fourth and sixth cycle the drums play the same accents as the piano.

In the next example, the meter is challenged not only by accents deviating from the pulse but also by their performance in a context of high tempo and long cycle period. »Macaca Please« is a composition by pianist Vijay Iyer, recorded in 2008 with Rudresh Mahanthappa, tenor saxophone, Stephan Crump, bass, and Marcus Gilmore, drums. Right from the start of the piece, the fast saxophone and piano lines and the irregularity of the many accentuations played by the drums, piano, and bass tend to overtax the listener's attentional capacities. However, when we reach the piano and saxophone solo parts, a recurring cycle of pulses and accentuations is clearly discernible in the drum and bass parts. Despite the irregular accents, which are constantly varied by additional drum strokes, one may have a vague impression of cyclicity and may even expect when the next accent will occur or when the next cycle will begin. However, it is hard to project these accent cycles onto a regular metric grid.

The cycle that later serves as a cyclical background to the piano and saxophone solos is already introduced in between the two repetitions of the composition. Example 2 is a spectrogram with additional time markers for the accents in the bass and drums.



Example 2. Vijay Iyer Quartet »Macaca Please«, excerpt: cycle played between the two sax themes; the same cycle is repeated later in the piece as an accompaniment for the piano and sax improvisations. The linear spectrogram of the excerpt was computed using Sonic Visualiser software with a 2048 FFT analysis window (Gaussian) and 93.75 % overlapping, frequency range from 86-17894 Hz.

The cycle runs over 24 pulses (IOI ca. 200 ms³, 300 bpm) and is divided by the accents into beat units of 2+3+2+3+2+2+1.5+1.5+2+1.5+2+1.5, which are marked in the spectrogram by figures 1-12. In some places, an additional fast cymbal pulse is clearly discernible, ordering the accents in a 48 pulse cycle into a 4+6+4+6+4+4+3+3+4+3+4+3 division with a pulse speed of ca. 100 ms or 600 bpm. There are also loud bass tones (G^b, A^b, D and D^b), which fall at almost every beat unit. Table 1 summarizes the cycle features in relation to a 24- and a 48-cycle:

3 In the interest of clarity and easy comprehension, I rounded the actually played IOIs—which in fact are slightly higher and differ a little bit—to this more easily readable mean value.

Spectro-gram markers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Bass line pitches	G ^b	—	G ^b	—	A ^b	A ^b	D	D	D	D	D	D ^b
Approx. duration in ms	400	600	400	600	400	400	300	300	400	300	400	300
24-cycle (IOIs ≈ 200 ms)	2	3	2	3	2	2	1.5	1.5	2	1.5	2	1.5
48-cycle (IOIs ≈ 100 ms)	4	6	4	6	4	4	3	3	4	3	4	3

Table 1. Vijay Iyer Quartet »Macaca Please«, cycle structure summary (see text for explanation).

The pulse IOIs of the N cycle lie around 100 ms—this being the perceptual constraint according to London's WFC 1.1. The overall length of the cycles is about 4.8 s and therefore lies just below the 5-second-threshold for cycle length according to London's WFC 1.4. However, if the sub-cycle described above is taken as a non-isochronous beat cycle of twelve beats, then the IOIs of some of the beats are only 300 ms long and therefore shorter than the threshold of 400 ms according to WFC 1.2. In addition to the irregular accentuations and the long cycle-length, this leads to an impression of metrical vagueness—or of playing and listening at the boundaries of metric-cyclical perception.

In the third music example, »Cross-Fade«, composed by saxophone player Steve Coleman and recorded by Steve Coleman and Five Elements in 1991, there definitely is an isochronous beat within a medium up tempo (beat IOIs 418 ms or 143.5 bpm). However, it is hard to discern any regularity beyond the beat level and its subdivision into two equally spaced IOIs—even after listening to the piece several times. Admittedly, the musical surface is not one of arbitrary chaos, since there is some vague sense of regularity. In the score, available online at Coleman's website (Coleman 2002, see Example 3), there *is* a certain regularity—but only over a cycle of 36 beats lasting about almost 16 seconds. This cycle length is much longer than the maximum cycle duration of five seconds according to London's WFC 1.4. The cycle is repeated several times while the composition (lasting exactly one cycle) is played either by the entire group or by several members of the band while individual members improvise consecutively for one cycle each. Although the 36-beat cycle is divided into four units of 9 beats in the score, those units are neither marked by any accentuation nor by any recurring sonic event.

The image displays a musical score for Steve Coleman's piece 'Cross-Fade'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Alt 1, Alt 2, Pno (Piano), Gtr (Guitar), Bass, and Dr (Drums). The second system includes staves for Alt 1, Alt 2, Pno, Gtr, Bass, and Dr. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments. Bar lines are omitted throughout the score.

Example 3. Steve Coleman »Cross-Fade«, score (Coleman 2002), bar lines are omitted.

In order to identify regularities within a rhythmic texture that may be hidden by music notation but are relevant for perception, a rhythm score—an analytical device designed by Peter Petersen (1999, 2010)—may be used. In short, Petersen's approach seeks out rhythmic regularities within a score by summing up several rhythm components, e.g. note onsets, peak notes in melodic contour, longer notes etc., to create an overall combined rhythm—or rhythm profile, as Petersen terms it. If this rhythm profile contains regularities, then, for Petersen, a meter emerges—otherwise it does not.

Petersen's conception of the rhythm profile has a number of shortcomings. It is not at all clear which components are perceptually important in a certain piece of music or for a certain listener. Therefore, the selection of rhythmic components for analysis remains somewhat arbitrary. The same holds true for how the components are to be weighted against each other

(see Müllensiefen/Frieler/Pfleiderer 2009). Moreover, Petersen completely ignores learned metric schemes, which could easily lock into place while listening to music. On the other hand, a rhythm score can be very helpful in providing a vague impression of a rhythmic texture and its factual regularities. In the rhythm profile of »Cross-Fade« (see Example 4) only the onsets of the various instruments are summed up—except for the drums, which are omitted, since the drum part plays almost every eighth note, and it is hard to determine which of the manifold drum components are the most salient.

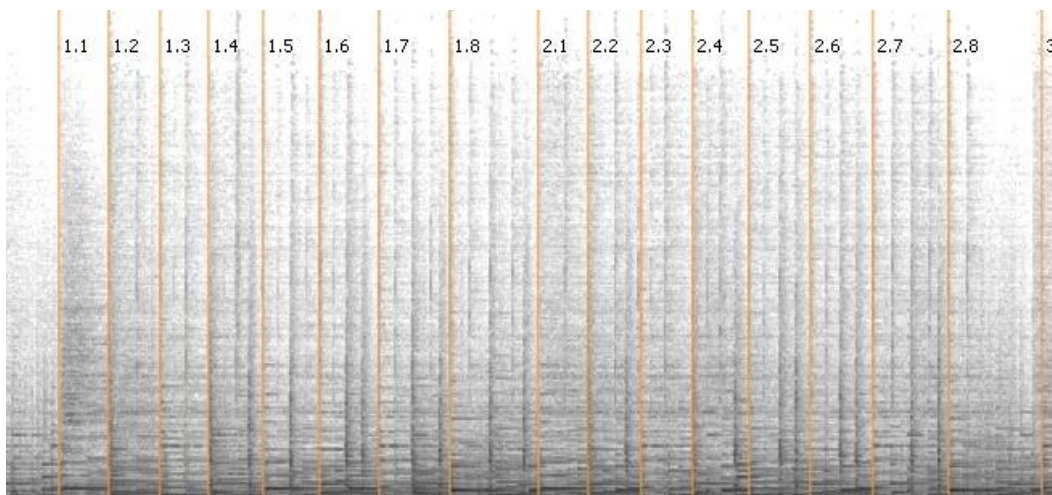
The image displays a musical score for Steve Coleman's piece »Cross-Fade«. The score is presented in two systems, each containing six staves for different instruments: Alt 1, Alt 2, Pno, Gtr, Bass, and Dr. The notation is written without bar lines. Below each system of staves, there is a rhythm profile represented by a series of vertical stems and dots, indicating the onsets of notes from all instruments except the drums.

Example 4. Steve Coleman »Cross-Fade«, score (Coleman 2002) without bar lines; the rhythm profile below each system results from adding the number of tone onsets in all the instruments except the drums.

One can easily see from the rhythm profile at the bottom of the score that some pulses are more accentuated than others. However, no sense of regularity emerges from this. The metric grid in the score of »Cross-Fade« can, therefore, only serve as a »prescriptive« aid for musicians. From a perceptual perspective, however, »Cross-Fade« contains only a vague metric context.

Continuous tempo changes

For several decades, a steady tempo seems to have been an immutable aspect of jazz music. Back in 1960, early attempts by trumpet player Don Ellis and his quartet to play with constantly changing tempos were recorded and released on the album *How Time Passes*—the title alluding to ideas formulated by the German composer Karlheinz Stockhausen (1957). Recently, other jazz musicians have once again begun to experiment with tempo changes, e.g., again, American pianist Vijay Iyer, whose piece »Macaca Please« was featured above. In the last part of »Historicity«, the eponymous track of a much praised CD recorded by the Vijay Iyer Trio with Iyer, Crump and Gilmore, the music starts to slow down as in a final retardation (beginning at 6:11). After every eighth beat, however, the music cyclically returns to the initial tempo. Example 5 shows a spectrogram of the first two retarding cycles, in which I have marked the actual beats (1.1-2.8). We can discern that the slowing down starts only slightly with beat five or six, followed by a pronounced slowing down during beats seven and eight. The durations of the corresponding IOIs lie around 600 ms (100 bpm) at first, while the IOI from the final beat (1.8) to the first beat of the next cycle (2.1) is around 1.2 s or 50 bpm, followed by an abrupt doubling of the tempo to the initial 100 bpm. These repeated retardations resemble a sonic version of a picture by M.C. Escher.



Example 5. Vijay Iyer Trio: »Historicity«, beginning of the retardation. The linear spectrogram of the excerpt was computed using Sonic Visualiser with a 2048 FFT analysis window (Gaussian) and 93.75 % overlapping, frequency range from 86-17915 Hz. Lines mark the beats of the first two retarding cycles (1.1-1.8 and 2.1-2.8).

In another composition by Vijay Iyer, the title track of the CD *Accelerando*, the music is clearly cyclical, allowing for some measure of metrical expectations, however vague. But here, unlike the ending of »Historicity«, the beat speeds up and slows down cyclically. Despite the absence of an isochronous pulse in both pieces, there are probably metric templates which contain those cyclically repeated and continuous tempo changes—as London argues in his *Many Meter Hypothesis* (see London 2012: 188). However, while continuous tempo changes are almost a conventional part of European music of the 19th century, playing with tempo as excessively as Iyer does in these two recordings is uncommon in both jazz and popular music and therefore presents a considerable challenge to metrical habits.

Dissolution of meter, beat, and pulse in free jazz

Ever since the early 1960s, avant-garde jazz pioneers such as Cecil Taylor and Ornette Coleman and their respective drummers have developed new and unconventional approaches to musical time. Not only is the meter challenged by mismatches and perturbations in their music, many metrical habits of beat and pulse are dissolved entirely. The earliest recorded and commercially released example of the dissolution of beat and pulse is, to my knowledge,

an improvised piece entitled »Cindy's Main Mood«, performed in 1960 by Cecil Taylor on piano, Buell Neidlinger on bass, and Billy Higgins on drums. The piece starts with a fast pulse established by Higgins on the cymbals. Then, with a bass solo in the middle of the piece, the tempo slows down. Suddenly, Cecil Taylor takes the initiative with some more or less repetitive piano patterns and Higgins reacts with drum accents and drum patterns similar to the piano playing—although both of them avoid any sort of steady pulse or beat. At the end, after a minute or so, Higgins reverts to the fast cymbal pulse.

Strategies for dissolving the beat and pulse in avant-garde jazz and free improvised music and for shaping musical time beyond pulse, beat, and meter are a fascinating, but elusive topic of research, and one that is hitherto widely unexplored. So far, I have discovered three or four differing strategies and approaches in the music of avant-garde jazz drummers such as Sonny Murray, Andrew Cyrille, Rashied Ali, or—in Europe—Tony Oxley, Jon Christensen, and many others. Firstly, streams of irregular accents are played—while nonetheless being interactively coordinated within an ensemble. It seems as if the individual musicians simultaneously transfer their differing »inner times« into slightly pulse-like streams which, moreover, influence each other. In order to ensure a coordinated performance, the individual pulses must remain elastic and flexible so that they may accelerate and slow down fluidly. Additionally, there are »temporary islands« of repetition, of clearly shaped patterns and figurations of pulses—metric regions of regularity which emerge and dissolve again seamlessly. Furthermore, there are temporary insinuations of metric schemes, e.g. the well-known cymbal or hi-hat patterns which, however, are often played at slightly changing velocities. Finally, there is a rhythmically complex density of events resulting in an impression of high intensity, energy, and speed.

Conclusion

Contemporary jazz offers various opportunities for studying the interaction between metric regularity and different kinds of rhythmic diversity and complexity that challenge metric simplicity and make music rhythmically interesting, surprising, and enjoyable. Most prominent are irregular accents (syncopations, offbeat accents etc.) and alternative pulse lines (hemiola etc.) as can be heard in the recordings of Elvin Jones, or Avishai Cohen. Those »mismatches« and »perturbations« (London 2012: 106f.) in relation to the regular metric template are even more challenging when they occur within

high tempo, long metric cycles, and non-isochronous metric frameworks (cf. Vijay Iyer's »Macaca Please«).

Moreover, the more general question arises as to whether repeated accent patterns might function as metrical templates and habits. If, according to London, differing tempos as well as different micro-timing patterns (»pattern nuances«) lead to different meters, why then should recurring rhythmic patterns such as the rock backbeat (2 and 4), the ride cymbal and hi-hat pattern in jazz, as well as more complex but cyclically repeated accent patterns or similar, not become metric habits, too? However, it is not at all clear when exactly a cyclical accent pattern that induces precise temporal expectations will lead to a metric habit or template. Presumably, this issue cannot be solved theoretically but must be examined empirically. Most likely, the same cyclic structure that—for one listener—appears to be merely a complex sequence of irregular accents, could—for another—serve as a metric template and habit; or, as London puts it in his *Many Meter Hypothesis* with regard to timing nuances:

A listener's metric competence resides in her or his knowledge of a very large number of context-specific metrical timing patterns. The number or degree of individuation among these patterns increases with age, training, and degree of musical enculturation (ibid.: 182).

Again, this leads back to the point that the role of meter could be different for someone who listens to music and someone who plays music. There are cases where meter serves as a reliable frame for temporal coordination between musicians while listeners get no or only a weak impression of metric organisation—see Coleman's »Cross-Fade« or the manifold examples of non-isochronous meters that are unfamiliar and barely comprehensible to many Western listeners. Concerning this issue, I tend to differentiate between a »prescriptive meter« and a »descriptive« or »perceptive meter«, relying on Charles Seeger's (1958) pivotal distinction between prescriptive and descriptive music notation.

In general, London's approach to meter has proven very helpful for the analysis of contemporary jazz. Moreover, it would seem that the perceptual constraints for the IOIs of the n-cycle and beat cycle, as well as for the overall cycle length, are of high relevance for musicians when shaping complex rhythmic structures »at the edge« of perceptibility—and beyond. However, I wonder whether London's terminology might not carry the implication of subcutaneous aesthetical preferences. From a perspective of aesthetic perception, the judgmental term »well formed« meter, according to London's WFCs, should ideally be exchanged for something like »easily perceptible«

meter (and therefore Easy Perceptibility Rules EPR), since those meters are not *aesthetically better formed* in the first place than vague or ambiguous metric contexts—for some listeners and musicians exactly the opposite may be true. From an aesthetic point of view, I also doubt that it is appropriate to speak of »perturbations« and »mismatches« in the case of syncopations, hemiola etc.—because perturbations and mismatches tend to label musical events as mere deviations from a normative order. Admittedly, meter is a human capacity, necessary for working together as well as for playing tennis, squash or ensemble music. However, although musical meter is a necessary perceptual framework for reducing rhythmic complexity, what makes music interesting and aesthetically enjoyable in many cases are its rhythmic variety and the temporal challenges to metric simplicity presented by various musical strategies—which are, then, more than »perturbations« of a normative order. Additionally, in some cases, meter does not appear to be at all necessary for an aesthetic enjoyment of music in general and rhythmic music in particular. Playing and listening to contemporary jazz and improvised music without a reliable meter or regular pulse exemplifies that the processes of negotiating time between musicians may well be a source of aesthetic pleasure for musicians and listeners alike.

Bibliography

- Agawu, Kofi (2006). »Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ›Standard Pattern‹ of West African Rhythm.« In: *Journal of the American Musicological Society* 59 (1), p. 1-46.
- Benadon, Fernando (2006). »Slicing the Beat. Jazz Eight-Notes as Expressive Microtiming.« In: *Ethnomusicology* 50, p. 73-98.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- Busse, Walter Gerard (2002). »Toward Objective Measurement and Evaluation of Jazz Piano Performance Via MIDI-Based Groove Quantize Templates.« In: *Music Perception* 19, p. 443-461.
- Coleman, Steve (2002). *Cross-Fade*, <http://m-base.com/scores/cross-fade/> (access: 14.6.2018).
- Danullis, Alexander (1992). *Studien zur Musik John McLaughlins*. Ph.D. Hamburg University.
- DeVeaux, Scott / Giddins, Gary (2009). *Jazz*. New York: Norton.
- Friberg, Anders / Sundström, Andreas (2002). »Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance. Evidence for a Common Rhythmic Pattern.« In: *Music Perception* 19, p. 333-349.
- Huron, David (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.

- Locke, David (2010). »Yewevu in the Metric Matrix.« In: *Music Theory Online* 16 (4), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.locke.html> (access: 14.6.2018).
- London, Justin (2012). *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford: Oxford University Press (2nd ed.).
- Müllensiefen, Daniel / Frieler, Klaus / Pfeleiderer, Martin (2009). »The Perception of Accents in Pop Music Melodies.« In: *Journal of New Music Research* 38, p. 19-44.
- Petersen, Peter (1999). »Die ›Rhythmuspartitur‹. Über eine neue Methode zur rhythmisch-metrischen Analyse pulsgebundener Musik.« In: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick*. Ed. by Peter Petersen and Helmut Rösing (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 16), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang, p. 83-110.
- Petersen, Peter (2010). *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*. Mainz: Schott.
- Pfeleiderer, Martin (1998). *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*. Karben: Coda.
- Pfeleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Putschögl, Gerhard (1993). *John Coltrane und die afroamerikanische Oraltradition* (= Special issue of *Jazzforschung/jazz research* 25). Graz: Akad. Druck- und Verlags-Anstalt.
- Seeger, Charles (1958). »Prescriptive and descriptive music writing.« In: *The Musical Quarterly* 44, 2, S. 184-195.
- Stockhausen, Karlheinz (1957). »...wie die Zeit vergeht...« In: *Musikalisches Handwerk* (= Die Reihe 3), Wien, S. 13-42.

Discography

- Avishai Cohen (2006). »One for Mark.« On: *Continuo*. Sunnyside SSC 4603.
- John Coltrane (1963). »Impressions.« On: *Live in Sweden 1961/63 Newsound* 2000 NFM004.
- John Coltrane (1961). »Softly as in a Morning Sunrise.« On: *Live at the Village Vanguard*. Impulse! A-10.
- Steve Coleman and Five Elements (1991). »Cross-Fade.« On: *Black Science*. Novus PD83119.
- Don Ellis (1960). *How Time Passes*. Candid CJM 8004.
- Vijay Iyer Quartet (2008). »Macaca Please.« On: *Tragicomic*. Sunnyside SSC-1186.
- Vijay Iyer Trio (2009). »Historicity.« On: *Historicity*. ACT 9489-2.
- Vijay Iyer Trio (2012). »Accelerando.« On: *Accelerando*. ACT 9524-2.
- John McLaughlin (1971). *The Inner Mounting Flame*. CBS S 64717.
- John McLaughlin (1972). *Birds of Fire*. CBS S 65321.
- Cecil Taylor (1996). »Cindy's Main Mood.« On: *1955-1961. Giants of Jazz* CD 53172.

Abstract

In contemporary jazz a definite beat or a clear metrical framework are sometimes challenged by rhythmic mismatches, perturbations, or ambiguities. In the paper, some of these phenomena are discussed in the light of Justin London's theory of meter. After a short introduction in London's approach, at first, strategies used to extend metric organisation in more conventional modern jazz are presented. Then, several examples of non-isochronous (or »odd«) metric organisation that challenge constraints of meter perception are discussed. Moreover, continuous tempo changes in contemporary jazz as well as strategies employed to dissolve meter, beat, and pulse are outlined. Finally, conclusions concerning the expandability of metric organisation in music are drawn and both limitations to London's theory of meter and perspectives for a general theory of rhythm are discussed.

HEIMAT UND HELENE. ÜBER EIN AKTUELLES ERFOLGSREZEPT¹

Mechthild von Schoenebeck

Der Heimatbegriff hat wieder Konjunktur. Nordrhein-Westfalen hat seit dem Regierungswechsel ein Heimatministerium, und auch der neue Bundesinnenminister schmückt sich mit dem Teilressort »Heimat«. (Der Freudsche Versprecher Seehofers bei seiner Vorstellung: »Heimatmuseum«, erfreute jeden Satiriker.) »Heimat« scheint den umstrittenen Begriff der »Leitkultur« abgelöst zu haben, mit dem offenbar kein Staat zu machen ist. Wer kann angesichts hunderter verschiedener wissenschaftlicher Kulturbegriffe, umstrittener Kulturpolitik und einer extrem heterogenen kulturellen Praxis der Bundesbürger »Kultur« definieren? Und wer gibt heute in Deutschland noch zu, dass er leiten will? Da scheint der Begriff »Heimat« doch viel unverfänglicher zu sein.

Bundespräsident Steinmeier bezeichnete in seiner Festrede zum Tag der deutschen Einheit 2017 Heimat als den »Ort, wo ich verstehe und verstanden werde.« Hier stellt sich sofort die Frage, was Herr Steinmeier unter »verstehen« versteht. Auch der Verstehensbegriff ist in der Wissenschaft inzwischen bis zur völligen Unübersichtlichkeit aufgefächert worden. Ich nehme zugunsten des Bundespräsidenten an, dass sich seine Sentenz primär auf die deutsche Sprache bezieht und gebe zu bedenken, dass diese keine feste Größe ist, sondern sich in einem durch Medien, elektronische Kommunikationsformen, Jugendsprachen und Zuwanderer vorangetriebenen Wandlungsprozess befindet. Und belegen nicht empirische Studien, dass ein großer Teil der deutschen Bevölkerung die eigene Muttersprache nicht mehr hinreichend beherrscht? Was also versteht ein deutscher Zeitgenosse an

1 Dies ist ein Essay. Er erlaubt sich per definitionem einige formale und stilistische Freiheiten. Vgl. hierzu Adorno 1958.

oder von dem Ort, an dem er² lebt? Und: Wie, warum und von wem wird er hier verstanden?

Angesichts der unübersichtlichen Lage scheint es mir als Musikwissenschaftlerin reizvoll, mich auf die Suche nach einer musikalischen Heimat zu begeben. Die Frage »Was ist deutsche Musik?« ist allerdings erwiesenermaßen untauglich; sie wurde in der deutschen Geschichte schon einmal eindeutig zu beantworten versucht – mit katastrophalen Folgen. Wir wissen heute, dass die Musikgeschichte des deutschsprachigen Raums von Beginn an ein Konglomerat von Elementen aus europäischen und außereuropäischen Musikkulturen war.

Wenn nach einer musikalischen Heimat der Deutschen gefragt wird, rückt ein Musikgenre in den Blick, das sich seit etwa 150 Jahren größter Beliebtheit erfreut: der Schlager. Könnte er Heimat sein, und wenn ja, warum und für wen? Immerhin handelt es sich beim Schlager um ein Musikgenre, das der Hörer dank der deutschen Sprache versteht und durch dessen Inhalt und Präsentationsformen er sich – gemessen an Verbreitung und Beliebtheit – offenbar verstanden fühlt. Entstanden aus populären Liedformen des 19. Jahrhunderts, verkörpert der Schlager seitdem textlich wie musikalisch das Allgemeinverständliche, Bekannte, Vertraute. Mittlerweile ist es geistes- wie sozialwissenschaftlich hinreichend belegt, dass der Schlager als Projektionsfläche für Gefühle, Sehnsüchte und Wünsche seiner Hörer dient und dort am besten »funktioniert«, wo sich möglichst viele Menschen in ihm widergespiegelt sehen.

Musikpsychologen haben herausgefunden, dass die Vorliebe für bestimmte Musikrichtungen und einzelne Titel oder Interpreten sich bis zum frühen Erwachsenenalter herausbildet und stark an individuelle biografische Stationen gebunden ist. Deshalb bekommen heute Sechzig- bis Siebzigjährige feuchte Augen beim Hören von Songs der Beatles oder der Rolling Stones, die ihre Jugend geprägt haben. Deren Eltern wiederum fühlten sich durch Lieder von Zarah Leander oder Hans Albers an ihre vermeintlich besten Zeiten erinnert. Texter und Komponisten von Schlagern müssen daher ein seismografisches Gespür für den aktuellen sozialen und emotionalen Zustand und für die aktuellen ästhetischen Zeichensysteme ihrer Zielgruppe besitzen. Und um eine möglichst große Zielgruppe zu erreichen, müssen sie die optimale Mischung von textlichen, musikalischen und visuellen Komponenten finden – eine Mischung, in denen sowohl Jüngere als auch Ältere Bekanntes und Vertrautes wiedererkennen.

2 Selbstverständlich ist die weibliche Form immer mitgemeint.

An den gemessen am Publikumszuspruch erfolgreichsten Schlagern und Interpreten kann man erkennen, wie das funktioniert. Hierbei reicht es nicht, Form, Melodik und Harmonik der Schlager oder ihre Texte unter die Lupe zu nehmen. Seit den 1970er Jahren liegen Forschungsergebnisse vor, die die Bedeutung des Interpret-Images als Identifikationsobjekt für die Hörer belegen. Dass schon in den 1920er Jahren das Image von Sängerinnen mit dem Blick auf Identifikationsangebote für bestimmte Hörerkreise und auf kommerziellen Erfolg regelrecht konstruiert wurde, ist ein Ergebnis neuester Forschungen (vgl. Danielczyk 2017). Seit einigen Jahren wenden sich Kultur- und Medienwissenschaftler vorrangig den performativen Aspekten von Musikaufführungen zu, weil sie die Inszenierung der Interpreten und ihrer Shows als entscheidendes Element für deren Rezeption und Wirkung verstehen (vgl. hierzu Helms/Phleps 2013).

Ein prominentes Beispiel für das perfekte Zusammenwirken der genannten Komponenten und damit ein ergiebiges Forschungsobjekt für alle genannten Forschungsrichtungen ist die derzeit erfolgreichste deutsche Schlagersängerin Helene Fischer. Die 1984 geborene Russlanddeutsche ist ausgebildete Musicaldarstellerin und betätigt sich auch als Moderatorin und Schauspielerin. Von 2006 bis 2017 veröffentlichte sie sieben Studio-Alben und erhielt zahlreiche Auszeichnungen: 16-mal den Echo Pop, siebenmal die Goldene Henne, zweimal die Goldene Kamera, viermal die Krone der Volksmusik und diverse andere Preise. Unaufhaltsam stiegen ihre Produktionen in den Charts der deutschsprachigen Länder auf; seit 2011 gelangen sie zuverlässig auf den ersten Platz. Mehr als zehn Millionen verkaufte Alben brachten der Sängerin mehrere Platin-Schallplatten ein. Ihre TV-Sendung »Weihnachten« läuft seit 2011 und wurde 2015 mit dem Bayrischen Fernsehpreis ausgezeichnet.

Offensichtlich fühlen sich Millionen Bundesbürger von Helene Fischer und ihren Liedern angesprochen. Ein Blick auf das Publikum in den Veranstaltungshallen ihrer Programme zeigt, dass ihr Junge wie Ältere zujubeln; die geschätzte Altersspanne reicht von ca. 20 bis etwa 60 Jahre.

Auf der Suche nach möglichen Gründen für die Popularität Helene Fischers bietet sich hier die Analyse ihrer Lieder an, die untrennbar mit dem Image und der Performance der Sängerin verbunden sind. Der Musikjournalist Jens Balzer (2016) hat dies unternommen; er weist Helene Fischer detailliert Anleihen bei internationalen Pop-Größen nach. Aus musik- und kulturwissenschaftlicher Sicht ist dem noch einiges hinzuzufügen.

Die Lieder (Fischer selbst nennt sie Songs und setzt sich damit begrifflich vom volkstümlichen Schlager ab) folgen schlagertypisch stets dem Strophe-Refrain-Schema. Die Strophen sind in der Regel im unteren Bereich

ihres stimmlichen Ambitus', kleinteilig gegliedert und in einer Weise gesetzt, die an Rezitative, Parlando oder auch Rap erinnert, während der melodiosere Refrain meist im Sopranbereich liegt. Der Höhepunkt der Melodie fällt meist mit dem emotionalen Höhepunkt der Aussage zusammen. Die Refrainmelodien haben einen großen Ambitus, die der Sängerin ermöglichen, ihr gekonntes Changieren zwischen Kopf- und Bruststimme zu demonstrieren. Sie nutzt diese Fähigkeit in musicaltypischer Manier. Shouting setzt sie nur sparsam ein und vermeidet so weitgehend ekstatische und vulgäre Töne. Deshalb verfügt sie – im Gegensatz etwa zu Rocksängerinnen – auch über dynamische Differenzierungsmöglichkeiten. So klingt ihr Gesang stets ›sauber‹ und bildet eine Einheit mit ihrer äußeren Erscheinung, über die noch zu reden sein wird.

Auffällig an den Refrains ihrer Lieder ist, dass diese oft in einem zentralen Begriff gipfeln, wie »Herzbeben«, »Atemlos durch die Nacht«, »Sowieso«, »Dein Blick« oder »Flieger«. So kann jeder im Publikum fast augenblicklich mitsingen, wenn auch eine oder zwei Oktaven tiefer. Tempo und Rhythmus der Lieder befinden sich im tanzbaren Bereich, ausgenommen bei den eher zum Zuhören gedachten ›Balladen‹.

Nach einem anderthalbstündigen Konzert von Helene Fischer im Herbst 2017 mit insgesamt 20 Liedern von ihrem neuesten Album bleibt der Eindruck, dass alle Stücke einander sehr ähnlich sind. Das immer gleiche ›Strickmuster‹ erzeugt musikalische und inhaltliche Gleichförmigkeit. Dieser wirkt Fischer allerdings durch unterschiedliche tänzerische Bewegungsformen entgegen. Auch die aufwendige Band- und Backgroundchor-Begleitung sorgt durch Anklänge an verschiedene Musikstile zeitweise für etwas Abwechslung – konkret geht es um Anklänge an 70er Jahre-Discomusik, Country Music, Rockballaden und Technobeats, mit dem Ziel, die unterschiedlichen Altersgruppen im Publikum zufriedenzustellen – und lässt im Laufe des Abends erkennen, wie hier ein Erfolgsrezept fortgeschrieben wird.

Fischers Lieder haben (ausgenommen ihre Cover-Versionen internationaler Popsongs) ausschließlich deutsche Texte, die dank präziser Artikulation stets klar verständlich sind. Die Texte handeln immer von Liebe, Glück, Freundschaft – kurz: von Paarbeziehungen zwischen einem weiblichen »Ich« und einem männlichen »Du«. Auftretende Konflikte – wenn sie überhaupt thematisiert werden – enden nie in der Katastrophe oder Depression, sondern werden schnell und leichthin bewältigt: man bleibt befreundet, hat Verständnis füreinander und nimmt alles nicht so schwer. Die Frage, ob solche Texte das Beziehungsverhalten der Fischer-Fans beeinflussen oder – umgekehrt – ob sie diese widerspiegeln, kann hier nur aufgeworfen werden. Wechselwirkungen zwischen Ausdrucksformen populärer Kultur und gesell-

schaftlichen Veränderungen bzw. Zuständen sind oft konstatiert, jedoch nur selten eindeutig nachgewiesen worden.

Die Sprache der Texte der Fischer-Songs ist nie vulgär. Dass auch die Reime meist ›sauber‹ sind, ist das Verdienst der Textdichter, unter denen Irma Holder (geb. 1930) eine bedeutende Rolle spielt. Holder, Verfasserin von mehr als tausend Schlagertexten, 2017 ausgezeichnet mit dem Musikautorenpreis der GEMA, ist vor allem auf dem Feld der sogenannten ›Volksmusik‹, also des volkstümlichen Schlagers, tätig, dessen Zentralfigur, der Sänger und Moderator Florian Silbereisen, seit 2008 mit Helene Fischer liiert ist.

Es gehört zur Inszenierung der Show, dass Helene Fischer ihre Autoren und Komponisten nur selten erwähnt, sondern in ihren Publikumsansprachen zwischen den Liedern höchstens von »wir im Studio« oder »meinen großartigen Musikern« redet.³ Die Hörer sollen die Sängerin und ihre Lieder als Einheit sehen; sie ist mit ihren Liedern identisch. Dass die Titel in Arbeitsteilung von Spezialisten hergestellt werden – zu denen nicht zuletzt auch Tontechniker zählen –, soll nicht ins Bewusstsein gelangen.

Zum Inszenierungskonzept gehören auch Maske und Ausstattung des Stars. Fischers Make-up ist so dezent, als wäre sie überhaupt nicht geschminkt. Ihre langen blonden Haare trägt sie meist offen über die Schulter fallend. Ihr Gesichtsausdruck ist ungekünstelt freundlich; sie lächelt viel. Ihr Outfit – vom Flatterkleid über Jeans mit knappem Top bis zum schwarzen Body mit Overknees (der mehrmalige Kostümwechsel innerhalb einer Show gehört zu ihrer Performance) – betont die schlanke Figur und gibt ihr große Bewegungsfreiheit, lässt sie jedoch nie vulgär aussehen (wenngleich vereinzelte Kommentare in den sozialen Netzwerken kritisierten, dass man unter dem Flatterkleid einen Teil ihres Pos sehen konnte – wie scheinheilig angesichts der Omnipräsenz entblößter Leiber in allen Medien!). Die Kostüme ermöglichen ihr die gekonnten – am Musical geschulten – Tanzbewegungen, von denen sie ein großes Repertoire zeigt. Auch dabei bewegt sie sich immer im Rahmen des heute allgemein Akzeptierten.

Die Ansprachen an ihr Publikum garniert Fischer immer wieder mit persönlichen Bemerkungen, die den Eindruck von Authentizität verstärken: über die emotionale Wirkung eines Songs auf sie, über ihren Lebenspartner, ihre Eltern, die Stadt, in der sie gerade auftritt, und nicht zuletzt über das

3 Ausnahme: Am 17. März 2018 (in der TV-Sendung »Heimlich – die große Schlager-Überraschung«) rief sie ihren ersten Produzenten Jean Frankfurter (geb. 1948), einen der erfolgreichsten Komponisten des volkstümlichen Schlagers und vieler ihrer Songs (seit 2006), auf die Bühne, um ihm öffentlich zu danken. Ein paar Tränchen flossen; das Saalpublikum war begeistert.

jeweilige »tolle«, »liebe« oder »großartige« Publikum. Wenn ihr während des Kraftakts einer anderthalbstündigen Solo-Performance der Schweiß ausbricht, wischt sie diesen mit einem weißen Handtuch ab und plaudert ungeübt darüber. Sie zeigt sich damit dem Publikum als »Mensch wie du und ich«.

In all dem ist Heimat: die deutsche Sprache, die verständlichen Texte, die vertrauten musikalischen Muster, das »saubere« Image, die »anständige« Performance, die Sicherheit des Erwartbaren. Die attraktive, adrette, artig-selbstbewusst auftretende Helene Fischer ist die perfekte Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Harmonie, Schönheit und Glück – in einer Zeit, die durch Kriege, Terrorismus, Klimakatastrophen und anderes Bedrohliche gekennzeichnet ist. Mit Helene Fischers Liedern können die Hörer die Schrecken und Hässlichkeiten ihres Alltags ausblenden.

Nun war genau dies von Beginn an immer die Funktion des Schlagers. Bemerkenswert ist, dass es seine Macher immer wieder verstehen, die jeweils aktuelle Gefühlslage ihrer Zielgruppen präzise zu »bedienen«: mit alten Formen und Inhalten, aber neuen Soundelementen und Imagekonstruktionen, also altem Wein in neuen Schläuchen.

Unter dem Blickwinkel »Heimat« erscheint Helene Fischer als eine Frau, die dem aktuellen Schönheitsideal entspricht, die alles im Griff hat und beruflich erfolgreich ist, die diszipliniert, ordentlich, freundlich, zugewandt und heterosexuell ist. Die Sängerin stellt mit großer Professionalität dar, dass sie in der Welt, in Deutschland, in der Pop-Kultur, im Alltag ihrer Hörer zuhause ist und animiert damit ihr Publikum, es ebenso zu halten. Sie strahlt Lebensfreude aus – ganz im Gegensatz zu den dauerlamentierenden Jungmannen der aktuellen deutschsprachigen Pop-Szene – und verbreitet eine positive Grundstimmung.

Mag die politische und geographische Heimat – ganz gleich, ob Deutschland, Europa oder die Welt – derzeit ein ungemütlicher, mit allerlei ideologischem Gerümpel eingerichteter Raum sein, so bietet die Unterhaltungskultur doch seit jeher einige idyllische Nischen an, in denen man emotional überwintern kann. Die Lieder von Helene Fischer sind eine solche Nische: heimelig-heimatlich in allen ihren Komponenten, dabei in vielen akustischen und visuellen Aspekten durchaus »modern«. Und das, was die Liedtexte und die Musik nicht direkt hergeben, wirkt indirekt über die Form der Präsentation: Hier herrschen bei allem stiltypischen Glamour und aller Emotionalität Perfektion, Ordnung, Disziplin und Sauberkeit – gemeinhin für typisch deutsch gehaltene Werte also, deren Niedergang derzeit aus verschiedenen politischen Richtungen beklagt wird.

Den ›Machern‹ der Figur Helene Fischer ist es gelungen, mit diesen Attributen des derzeit populärsten Schlagerstars politische, soziale und individuelle Bedürfnisse und Sehnsüchte zu fokussieren. Der damit verbundene Heimatbegriff ist durchaus facettenreich und korrespondiert so mit dem Weltbild vieler deutscher Zeitgenossen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1958). »Der Essay als Form.« In ders.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-49.
- Balzer, Jens (2016). *Pop. Ein Panorama der Gegenwart*. Berlin: Rowohlt.
- Danielczyk, Sandra (2017). *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger* (= *texte zur populären musik* 9). Bielefeld: transcript.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.) (2013). *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik* (= *Beiträge zur Populär-musikforschung* Bd. 39). Bielefeld: transcript.

Kein Abstract

Der Essay ist eine freie literarische Form, ein Produkt des selbstständigen Denkens und der ungenormten Rede. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Studie will der Essay nichts beweisen oder widerlegen. Er sucht Argumentationswege abseits eingetragener empirischer und hermeneutischer Pfade und erbringt daher nicht zwangsläufig ein Ergebnis, das sich in einem *abstract* kompakt vermitteln ließe. Im Falle des spezifisch deutschen Themas ›Heimat und Helene‹ mutmaßt die Essay-Autorin, dass ein *abstract* in englischer Sprache doppelt unangemessen wäre.

MIT METAL ZU MOZART: PRÄFERENZEN FÜR ›EXTREME‹ MUSIK IN HOCHKULTURKONTEXTEN ALS AUSDRUCK MUSIKALISCHER TOLERANZ

Matthias Lehmann

1. Einleitung

Welche musikalischen Welten sind denkbar weiter voneinander entfernt als die der ›extremen‹ Musik¹ und die der unter dem Allgemeinbegriff ›Klassik‹ subsumierten Musik? Der sogenannten ›ernsten Musik‹ wird gemeinhin ein kultureller Wertgehalt, Schöngeistigkeit und künstlerische Autonomie für ein privilegiertes und vor allem älteres Publikum nachgesagt. Die extreme Musik, insbesondere Metal, scheint hingegen »ideal die kulturelle Katastrophe zu repräsentieren« (Diaz-Bone 2009: 241) und aus kulturintellektueller Sicht »mehr eine ästhetische Perversion [...], mehr primitiver und destruktiver Exzess als schöpferische Kunst, eher Erfindung der Musikindustrie für unterprivilegierte Jugendliche« (ebd.) zu sein. Neben zahlreichen musikalischen, stilistischen und ästhetischen Unterschieden besteht hierbei eine ganz augenscheinliche soziale Differenz: die Unterschiedlichkeit der ihr zugeschriebenen Hörerschaft sowie deren soziodemografische Struktur. In der Alltagswelt greifen noch immer generalisierende Typisierungsmuster zur Beschreibung

1 ›Extreme‹ Musik wird im Folgenden und im Anschluss an Sharman und Dingle (2015) als ein Oberbegriff für mehrere Genres wie bspw. Heavy Metal, Hardcore und Punk verwendet, welche im Hinblick auf musikalisch-stilistische Eigenschaften – wie Dynamik, Tempo, Instrumentierung, Textinhalte und Art des Gesangs – zumindest ähnliche Merkmale aufweisen. Gleichwohl bleibt die Bezeichnung ›extrem‹ nicht unproblematisch, da sie auch ideologisch-normative und psychologisierende Zuschreibungen enthält, die mitunter ausgeblendet werden. Dasselbe gilt allerdings auch für (Genre-)Bezeichnungen wie Klassik, Hochkultur etc. Für eine semantische Einordnung in das musikalische Feld anhand jener stilistischen Ähnlichkeiten aus einer Außenperspektive sowie für eine soziale Differenzierung sollen die Genrebegriffe für die nachfolgenden Analysen genügen.

für diese genrespezifischen Publika: Für die klassische Musik steht der normkonforme, sozial nach unten abgeschottete, bildungsbürgerliche Typ mit seinen Hochkulturaffinitäten, seinem »feinen Geschmack«. Ihm gegenüber liegen die oft mit negativ konnotierter Symbolik (z.B. satanistisch, sexistisch oder nationalsozialistisch) ausgestattete, eher juvenilen Szenen der extremen Musik und das horizontal distinktive, vermeintlich rebellisch-aggressive Verhalten ihrer Mitglieder. Blickt man jedoch wissenschaftlich-empirisch in die Publika von klassischen oder zeitgenössischen Konzerten, werden musikalische Geschmackshybriden sichtbar, die bisher in den Publikums- und szenefokussierten Analysen nur wenig Beachtung fanden.² Auf Basis einer Befragung von Publika der Kammermusik sowie der zeitgenössischen bzw. Neuen Musik konnte festgestellt werden, dass fast jede*r fünfte Besucher*in neben der Präferenz für klassische Musik auch Präferenzen für Heavy Metal/Hardcore/Punk besitzt (vgl. Lehmann 2012).

Vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Typisierungsmuster wirft dies Fragen nach der sozialen Beschaffenheit dieser Hörschaft und der sozialen Reichweite extremer Musik auf: Wer sind diejenigen Personen, die gleichzeitig Metal/Hardcore/Punk und klassische Musik hören? Was sagt es über den gesellschaftlichen Stellenwert von extremer Musik aus, wenn diese Genres bis in hochkulturelle Kontexte hineinreichen? Diesen Fragen geht der vorliegende Beitrag auf Basis empirischer Daten aus einer Publikumsbefragung sowie aus der Allgemeinen Bevölkerungsumfrage für Sozialwissenschaften (ALLBUS 2014) nach. Dafür wird zunächst ein theoretischer Rahmen zur sozialen Verankerung des Musikgeschmacks und der kulturellen Interessen hergestellt. Unter Einbezug klassischer und jüngerer soziologischer Theorien sowie ausgewählter Forschungsergebnisse einschlägiger Studien ist dabei die (Un-)Wahrscheinlichkeit einer gleichzeitigen Präferenz für extreme und klassische Musik zu diskutieren. Hierbei wird im Wesentlichen die »Omnivorizitäts«-Debatte aufgegriffen, wonach sich die Anzahl sowie der symbolische Wert der präferierten Musikstile einer Person auf ihre sozialstrukturelle Position zurückführen lassen. Auf dieser Basis werden im Anschluss Hypothesen abgeleitet, welche u.a. die gleichzeitige Präferenz von extremer Musik und klassischer Musik als einen Ausdruck musikalischer Toleranz begreift. Nach einer kurzen Beschreibung der Datengrundlage werden im Ergebnisteil die Befunde der multivariaten Analyse präsentiert und anderen Studien vergleichend gegenübergestellt. Abschließend werden die Ergebnisse mit Rückbezug zu den Theorien zusammengefasst und bilanziert.

2 Für Publikumsanalysen vgl. zum Überblick Rhein (2015) oder z.B. Dollase et al. (1974, 1978, 1986), Neuhoff (2004). Für spezifische Szeneanalysen vgl. z.B. Hitzler/Niederbacher (2001), Chaker (2014) oder Eisewicht/Grenz (2010).

2. Theoriebezüge, Forschungsstand und Hypothesen

In der soziologischen Forschung werden der Musikgeschmack und die Kulturpartizipation in einem engen Zusammenhang mit dem Lebensstil gesehen. Demnach korrespondiert die Vorliebe für bestimmte musikalische Genres mit den persönlichen Werteinstellungen, Erwartungshaltungen sowie Verhaltens- und Ausdrucksformen einer Person (vgl. Otte 2008: 26). Zentrale Annahmen der soziologischen Lebensstilforschung sind, dass erstens der individuelle Geschmack bzw. der Lebensstil nicht zufällig entsteht (vgl. ebd.) und dieser zweitens auf die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe (Klasse, Schicht) oder zu einem gesellschaftlichen Milieu verweist (vgl. Neuhoff 2001: 751). Eine wesentliche Diskussion innerhalb der Soziologie ist deshalb, inwiefern der Lebensstil durch bestimmte soziale Strukturen (Elternhaus, Alter, Bildung, sozioökonomischer Status, Geschlechterrollen, Ethnie etc.) beeinflusst wird und damit Ausdruck sozialer Ungleichheit ist oder inwiefern sich Lebensstile dazu eignen, ein Unterscheidungsmerkmal *sui generis* zu sein und somit einen Beitrag zur Beschreibung sozialer Differenzierungen (vgl. Spellerberg 1996) in Gegenwartsgesellschaften leisten zu können (vgl. dazu auch Gebesmair 2001 und Otte 2005). Wie im Folgenden gezeigt werden soll, haben diese unterschiedlichen Perspektiven wesentliche Konsequenzen für die gleichzeitige Präferenz von klassischer Musik und extremer Musik.

2.1 Musikgeschmack als eine zentrale Dimension des Lebensstils

Pierre Bourdieu lieferte mit seiner Sozialraum- und Distinktionstheorie im Rahmen seiner Analyse der französischen Gesellschaftsstruktur in *Die feinen Unterschiede* (dt. 1982, zuerst 1979 in Frankreich) einen bedeutsamen Beitrag für die Lebensstilforschung. Seinen Befunden nach ist der Lebensstil, insbesondere der Musikgeschmack, eng an die objektive gesellschaftliche Lage gekoppelt. Diese gesellschaftliche Position wird beeinflusst durch die soziale Herkunft sowie die individuelle Ausstattung mit ökonomischem (Geld, Besitz), sozialem (Mobilisierung von Kontakten/Kontaktnetzwerken) und kulturellem Kapital (Bildung, Bildungstitel und Bildungsgüter) (vgl. Bourdieu 1983). Durch diese Perspektive kann Bourdieu klassenspezifische Lebensstile identifizieren, die nicht nur ästhetische Präferenzen widerspiegeln, sondern auch soziale Grenzen sichtbar machen: Der »legitime« Geschmack (vgl. Bourdieu 1982: 405) steht am oberen Ende der Klassenhierarchie, worunter die legitimierten

und unter dem Schema »Hochkultur« subsumierten kulturellen Objekte fallen. Am unteren Ende dieser Hierarchie befindet sich nach Bourdieu der »Notwendigkeitsgeschmack« (vgl. ebd.: 585). Dieser beschreibt die Notwendigkeit zum einfachen Geschmack, die sich aus der prekären sozialen und ökonomischen Lage sowie den geringen Bildungschancen der Klassenangehörigen ergibt.

Folglich ist nach Bourdieu die Geschmackshierarchie nicht auf eine naturgemäße und immanente Höherwertigkeit etablierter Kunstmusik zurückzuführen, welche die populären Genres als minderwertig oder »barbarisch« degradiert (vgl. ebd.: 63). Vielmehr ist diese Hierarchie ein ideologisches Konstrukt, das zum Klassenerhalt über (un)bewusste soziale Praktiken reproduziert und aufrechterhalten wird. Für die nachfolgende Untersuchung ergibt sich nach Bourdieu, dass aufgrund fehlender Legitimität der populärmusikalischen Genres der extremen Musik keine Status- und Distinktionsgewinne im Hinblick auf die eigene Klassenlage für die herrschende Fraktion zu erwarten sind. Es ist ferner davon auszugehen, dass Personen mit hohem kulturellen (v.a. Bildung) und ökonomischen Kapital (v.a. Einkommen) eher die Werke der klassischen Musik präferieren und die hier als extreme Musik beschriebenen Genres demonstrativ ablehnen, sofern sich bei letztgenannten kein gesamtgesellschaftlicher Legitimitätswandel vollzogen hat.

Als Gegenentwurf zu Bourdieus Klassentheorie wird häufig Gerhard Schulzes »Erlebnisgesellschaft« (2005[1992]) herangezogen (vgl. Rössel 2009b: 317). Grundlage dieser Zeitdiagnose der deutschen Gegenwartsgesellschaft bilden für Schulze fundamentale gesellschaftliche Veränderungen (darunter Bildungsexpansion, Wohlstandssteigerung, Freizeitvermehrung) seit Mitte des 20. Jahrhunderts, die zu erweiterten Handlungs- und Entscheidungsspielräumen der Subjekte geführt haben (vgl. dazu auch Beck 1986). In diesem Zuge verloren Musikgeschmack und Kulturpartizipation an Klassifizierungswirkung, da aufgrund von Wahlfreiheiten keine Rückschlüsse mehr auf die gesellschaftliche Position der Subjekte gezogen werden können. Gleichwohl segmentiert sich die Gesellschaft auf Basis selbst gewählter Zugehörigkeitsentscheidungen in soziale Milieus (zum Begriff vgl. Schulze 2005: 169), die sich durch Alter, Bildungsniveau und persönlichen Stil voneinander abgrenzen lassen.

Als kollektive Orientierungsmuster für die Wahlentscheidungen dienen nach Schulze drei alltagsästhetische Schemata (vgl. Schulze 2005: 163): Das *Hochkulturschema* beschreibt typische Handlungen wie etwa den Besuch eines klassischen Konzerts oder den Museumsbesuch. Das *Spannungsschema* umfasst abwechslungs- und actionreiche Handlungen wie etwa den Besuch

von Diskotheken oder Rock- und Popkonzerten. Das *Trivialschema* ist charakterisiert durch die »vergnügungsorientierte Anspruchslosigkeit« (ebd: 150) und korrespondiert mit einem Zeichensystem, das Blasmusik, Schlager, Gartenzwerge und Kaffeefahrten beinhaltet. Schulze konnte zeigen, dass ein höheres Bildungsniveau die Nähe zum Hochkulturschema begünstigt und die zum Trivialschema reduziert, während sich mit zunehmendem Alter die Distanz zum Spannungsschema erhöht (ebd.: 384; vgl. dazu auch die Arbeiten von Hartmann 1999, Müller-Schneider 2000, Otte 2008, van Eijck/Lievens 2008). Da diese drei Schemata nicht exklusiv zueinander sind, lässt sich für die anstehende Analyse folgendes festhalten: Die gleichzeitige Präferenz von extremer Musik und klassischer Musik ist nach Schulze kein Widerspruch *per se*, weil sich vor allem jüngere und hoch gebildete Konzertbesucher*innen sowohl im Spannungs- als auch Hochkulturschema bewegen können.

2.2 Musikgeschmack als Ausdruck demonstrativer Toleranz

Die Gleichzeitigkeit von hochkulturellen und populärkulturellen Präferenzen und Partizipationsformen, wie sie bei Schulze zum Ausdruck kommen, finden sich auch in den Studien von Richard A. Peterson (1992, mit Albert Simkus 1992, mit Roger M. Kern 1996). Aus seiner Perspektive ist das Ausmaß der musikalischen Geschmacksbreite eines Subjekts jedoch eher Ausdruck der sozioökonomischen Position und weniger die Folge bewusster, individueller Wahlentscheidungen. Insofern nimmt dieser Standpunkt eine gewisse Zwischenposition zu den Ansätzen von Schulze und Bourdieu ein. Anhand einer Sekundäranalyse der Daten des US-amerikanischen »Survey of Public Participation in the Arts« überprüften Peterson und Simkus Anfang der 1990er Jahre den Zusammenhang zwischen Berufsstatusgruppen und kulturellen Geschmacksmustern. Die Untersuchung zeigte, dass statushohe Berufsgruppen nicht mehr einen elitären, auf klassische Musik beschränkten Geschmack (»Snobismus«) aufweisen, sondern sich vielmehr durch eine musikalische Geschmacksvielfalt (»Omnivorousness« bzw. »musikalische Allesfresser«) auszeichnen, die hoch- und populärkulturelle Genres gleichermaßen betreffen. Die Daten zeigten außerdem, dass statusniedrige Berufsgruppen hingegen eher einzelne Musikarten präferierten (»Univorousness«). Nach Michael Parzer (2011) sehen »viele KultursoziologInnen [...] darin eine neue Logik sozio-kultureller Distinktion, die den Umfang musikalischer Vorlieben zum Maßstab macht. Die zentrale These lautet, dass sich gesellschaftliche Großgruppen nicht mehr primär dadurch unterscheiden, an *welchen*, sondern an *wie vielen* unterschiedlichen Genres sie Gefallen finden« (ebd.: 20; Hervorhebungen im Original). Peterson schlussfolgert aus diesen Ergebnissen eine übergreifende

Veränderung der Geschmackshierarchie, die den bisherigen Gegensatz von legitimer und populärer Kultur aufhebt. Dieser Wandel von exklusiv-elitärem zu grenzüberschreitendem Geschmack wird dabei hauptsächlich über tiefgreifende gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen begründet, wie die Bildungsexpansion, der Anstieg sozialer und geographischer Mobilität, den Prestigeverlust der Hochkultur durch erhöhte Zugangschancen über die Massenmedien, den Aufstieg der Populärkultur sowie einen Wertewandel hinsichtlich einer höheren Toleranz gegenüber marginalisierten Gruppen (vgl. Roose/Daenekindt 2015). Diese Veränderungsprozesse förderten scheinbar die prinzipielle Offenheit vor allem höherer Bildungsschichten gegenüber den kulturellen Objekten unterschiedlicher Provenienz.

Auch Bethany Bryson liefert in ihrem vielbeachteten Aufsatz »Anything but Heavy Metal« (1996) wesentliche Befunde bezüglich der »Omnivore«-These. Analog zu Peterson erkennt sie in ihren Analysen der Befragungsdaten des American Social Survey einen Zusammenhang von musikalischer Geschmacksbreite, politischen Einstellungen und Bildungsniveau der Befragten. Demnach besitzen statushohe Personen zwar ebenfalls eine stärkere Toleranz gegenüber den meisten musikalischen Genres. Allerdings konstatiert Bryson (vgl. ebd.: 891) eine Korrelation zwischen musikalisch einseitigem Geschmack und rassistischen Einstellungen. Demnach ist die Ablehnung bestimmter musikalischer Genres wie bspw. Jazz, R&B oder Reggae ein Ausdruck negativer Einstellungen gegenüber jenen ethnischen Gruppen, die mit dieser Musik assoziiert werden. Bryson stellt überdies fest (ebd.: 892), dass insbesondere solche Genres Ablehnung fanden, welche von den untersten Bildungsschichten bevorzugt werden. Dies führte sie zu dem Schluss, dass Gospel, Country, Rap und schließlich Heavy Metal symbolisch ausgeschlossen werden, weil sie durch ihre statusniedrige Hörerschaft einen geringeren gesellschaftlichen Stellenwert erhalten.

Für die vorliegende Untersuchung ist besonders der letztere Befund in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Erstens kann die Präferenz für extreme Musik in hochkulturellen Kontexten Ausdruck kultureller Toleranz von bildungsnahe Personen sein. Dies ist nach Bryson aber nur möglich, wenn diese Musik nicht mehr durch niedriggebildete bzw. bildungsferne Schichten bevorzugt wird. Zweitens kann deshalb diese Präferenz darauf hindeuten, dass extreme Musik an gesellschaftlicher Anerkennung gewonnen hat, da die Musik und ihre Anhänger*innen nicht mehr symbolisch ausgeschlossen werden.

2.3 Diskussion der Theorien am empirischen Forschungsstand

Empirische Befunde zur Musikrezeption und zur symbolischen Aufwertung von Heavy Metal (bzw. extremer Musik im Allgemeinen) – insbesondere im Zeitverlauf – liegen nur sehr spärlich vor und sind oftmals lediglich Teilergebnisse von Untersuchungen mit Fokus auf ein breiteres Spektrum populärmusikalischer Genres. So zeigt z.B. Otte (2010) anhand einer Metaanalyse von neun empirischen Studien zur Bildungsabhängigkeit der Musikpräferenzen von Jugendlichen im Zeitvergleich, dass gegenwärtig »Punk und Metal, die Mitte der 1980er und Anfang der 1990er Jahre negativen Bildungseffekten unterlagen, [...] einen Status bildungsunabhängiger Wertschätzung erreicht [haben]« (ebd.: 87). Klassische Musik sowie Schlager und Volksmusik hingegen, als typische Genres des Hochkultur- und Trivialschemas nach Schulze (2005), weisen im Zeitvergleich zwischen 1955 und 2004 zugleich stabile und gegensätzliche Bildungseinflüsse bei Jugendlichen auf. Demnach hat die Gruppe der Hochgebildeten (i.d.R. mit Abitur bzw. mit Hochschul- oder Fachhochschulreife) eine stärkere Präferenz für klassische Musik und eine geringere Präferenz für Schlager/Volksmusik. Für die Gruppe der Niedriggebildeten (i.d.R. Volks- bzw. Hauptschule) zeigt sich mit stärkeren Vorlieben für Schlager/Volksmusik und geringeren Präferenzen für Klassik eine umgekehrte Präferenzordnung (vgl. ebd.: 88). Zu ähnlichen Ergebnissen hinsichtlich gesteigerter und bildungsunabhängiger Präferenzen gegenüber Metal unter Jugendlichen in den USA zwischen 1993 und 2012 kommen auch Lizardo und Skiles (2015). Sarah Chaker (2014) und Hans Neuhoff (2008) zeigen dies schließlich auch für den Besuch von Heavy- bzw. Black Metal Konzerten in Deutschland.

Einen noch stärkeren Hinweis für die symbolische Akzeptanz von extremer Musik wie Metal (oder auch Punk, Hardcore, etc.) könnte die professionelle Musikkritik innerhalb des Kulturjournalismus liefern. Als klassisches Medium bildungsbürgerlicher Kommunikation über »hochwertige« Musik wäre eine positive Berichterstattung über Metal bzw. Rezensionen von Metal-Alben in den Feuilletons der überregionalen Tageszeitungen ein deutlicher Indikator für die gesamtgesellschaftliche Legitimation des Genres. Entgegen der allgemeinen Tendenz, wonach seit 1955 international immer stärker über Pop- und Rockmusik berichtet wird (Janssen et. al 2011), erhält bspw. Metal in Deutschland zwar kurzzeitig (wenn auch verschwindend geringe) Aufmerksamkeit im Jahr 1995, bereits zehn Jahre später ist das Genre allerdings wieder aus den Feuilletons verschwunden (vgl. ebd.: 158). Im Kanon der populären Musik fehlt es ebenfalls fast völlig an extremer Musik. Nur die Band

Sex Pistols ist, mit Blick auf das Genre Punk, in den vorderen Kanonplätzen gelistet (von Appen/Doehring 2000: 234). Da dies aber eher mit der Wirkung dieses Albums zum Zeitpunkt seines Erscheinens sowie auf die nachfolgende Musikentwicklung zusammenhängt (vgl. ebd.: 241), lässt dies kaum Rückschlüsse auf eine gegenwärtige gesamtgesellschaftliche Legitimation des Genres zu. Doch wer sind nun diese hybriden Hörer*innen extremer Musik in den Hochkulturpublika, wenn es nur wenige Anzeichen für eine institutionalisierte symbolische Aufwertung dieser Genres gibt?

Im Anschluss an die vielfältige Ominvoren-Forschung nach Peterson und Bryson (für einen Überblick vgl. Robette/Roueff 2014 und Kunißen/Eicher/Otte 2018) deutet einiges darauf hin, dass die gleichzeitige Präferenz von populären Musikgenres³, worunter auch extreme Musik zählt, und hochkultureller Musik nicht mehr als der Ausnahme-, sondern der Normalfall erscheint. Der reine hochkulturelle »Snob« mit seinem exklusiven Geschmack für »klassische« Musik, den Bourdieu für Frankreich der 1970er Jahre (1982) und drei Jahrzehnte später Neuhoff (2001) anhand seiner Publikumsbefragung von 20 Konzerten im Raum Berlin noch ermitteln konnte, lässt sich mit aktuelleren Daten aus der Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse 2013 für die BRD nicht mehr konstatieren (vgl. Eicher/Kunißen 2018). Stattdessen finden sich in den Daten grenzüberschreitende Geschmacksmuster, bei denen die Präferenzen für klassische Musik und Oper mit Genres aus dem Spannungs- und Trivialschema kombiniert werden (vgl. ebd. 132).

Anhand des theoretischen und empirischen Forschungsstandes sollte somit nun deutlich geworden sein, dass erstens die Präferenz für extreme Musik der herrschenden Klassen nach Bourdieu zum Zeitpunkt seiner Analysen in Frankreich unwahrscheinlich gewesen wäre, da sie keine sozialen Distinktionsgewinne hervorgebracht hätte. Vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Wandlungsprozesse wie bspw. des Aufbrechens kultureller Hierarchien, des Siegeszugs der Populärkultur sowie des Wertwandels haben sich zweitens scheinbar kulturelle Klassengegensätze aufgehoben, sodass in der Gegen-

3 Populäre Musik wird im vorliegenden Beitrag weit gefasst und verstanden als ein »Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet, im Alltag wohl fast aller Menschen, wenn auch im Einzelnen auf unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen« (Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 544). Dass Metal und Punk im Mainstream angekommen sind kann schnell anhand von Absatzzahlen in der Musikindustrie, des internationalen Erfolges von Punk- und Metalfestivals (bspw. Wacken Open Air) und touristischen Ablegern (z.B. Wacken Kreuzfahrtschiff: <http://www.full-metal-cruise.com>, Stand 16.04.2018) oder der Kategorie »Best Metal Performance« des Grammy Awards abgelesen werden (vgl. auch Elflein 2010: 10).

wartsgesellschaft nach Schulze grenzüberschreitende Geschmackskombinationen verschiedener kultureller Schemata möglich sind, wenngleich sie mit Bildung, Alter und persönlichem Stil variieren. Drittens scheint sich ein neuer Modus der sozialen Distinktion über den Musikgeschmack zu etablieren, der sich nicht über die Exklusivität des Musikgeschmacks, sondern als Modus der kulturellen Toleranz über die Breite und die Grenzüberschreitung der rezipierten Musik ausdrückt. Einschränkend gilt dies aber scheinbar nur für Musik, die nicht durch niedriggebildete Gruppen präferiert wird. Nach Bryson galt dies in den USA vor allem für Rap, Country, Gospel und Heavy Metal. Da sich nach Otte in Deutschland aber die Hörerschaft von extremer Musik in ihrem Bildungsstatus, im Gegensatz zu Schlager oder Volksmusik, gewandelt hat, kann davon ausgegangen werden, dass extreme Musik an gesellschaftlichem Stellenwert gewonnen hat und Genres wie Schlager und Volksmusik nach wie vor durch die (tolerante) hybride Hörerschaft abgelehnt werden.

2.4 Hypothesen

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen und empirischen Befunde lassen sich für die nachfolgende Analyse folgende Hypothesen ableiten: Im Anschluss an Bryson und Bourdieu ist erstens zu überprüfen, ob tatsächlich die *Präferenz für extreme Musik mit steigender Bildung (H1a) und steigendem Einkommen (H1b) beim Publikum in Hochkulturkontexten abnimmt*. Da extreme Musik aufgrund ihrer musikalischen Struktur nach Schulze eher dem Spannungsschema zuzurechnen ist und die Zugehörigkeit zu diesem mit dem Alter variiert, wird zweitens angenommen, dass *mit zunehmendem Alter die Präferenz für extreme Musik abnimmt (H2)*. Drittens ist von Interesse, inwiefern die Musikpräferenz ein Ausdruck kultureller Toleranz ist. Demnach ist davon auszugehen, dass *mit höheren Toleranzwerten auch eine stärkere Präferenz für extreme Musik vorliegt (H3a)*. Darüber hinaus ist grenzüberschreitende Kulturpartizipation ein weiteres Merkmal für die gleichzeitige Orientierung am Spannungs- und am Hochkulturschema und ebenfalls Ausdruck einer erhöhten kulturellen Toleranz. Ferner ist zu überprüfen, *ob mit einem grenzüberschreitenden Kulturinteresse an populären und hochkulturellen Angeboten die Präferenz für extreme Musik zunimmt (H3b)*. Der symbolische Wert von Musik bemisst sich schließlich auch daran, ob statushohe Personen (vgl. Bryson 1996) bzw. die kulturellen Eliten (vgl. Bourdieu 1999) ihren eigenen Kulturgeschmack als gut und anspruchsvoll erachten. Sofern extreme Musik durch ein hochgebildetes Publikum konsumiert und als anspruchsvoll klassifiziert wird, kann angenommen werden, dass sie im musikalischen Feld an Legitimität gewonnen hat. Da jedoch davon auszugehen ist, dass auch das

bildungsbürgerlich geprägte Klassikpublikum ohne Präferenzen für extreme Musik von sich behaupten würde, anspruchsvolle Musik zu hören, ist zu vermuten, dass *die Präferenz für extreme Musik unter Kontrolle des eigenen hohen Musikanspruches zumindest stabil bleibt* (H4). Um die hier vorgestellten Hypothesen im dargelegten Forschungskontext stärker zu konturieren, werden beim Hypothesentest systematische Vergleiche, d.h. unter Konstanthaltung der einbezogenen Variablen, mit Präferenzen zu typischen Musikstilen aus dem Hochkulturschema (klassische Musik) und dem Trivialschema (Schlager) angestellt.

3. Operationalisierung und Daten

Für die nachfolgende Untersuchung werden die Primärdaten aus einer vorangegangenen Studie über die Publikumsstrukturen zweier Musikfestivals im Dresdner Raum aus dem Hochkulturbereich (Klassische Musik, v.a. Kammermusik und ›Neue Musik‹ bzw. zeitgenössische Musik) herangezogen. Diese Daten wurden im Jahr 2010 über die »Methode der schriftlichen Eingangsbefragung mit mündlicher Ansprache« der Besucher*innen (Deutscher Städte- tag, 1994: 103) erhoben. Im Fokus der Erhebung standen neben Fragen zum Konzertbesuch und soziodemografischen Merkmalen auch Fragestellungen zum Lebensstil der Personen, wie bspw. zu Persönlichkeitsmerkmalen, Selbstbeurteilungen, Werteinstellungen, Freizeitaktivitäten und Musikgeschmack (vgl. Lehmann 2012: 57).⁴ Von den 946 ausgeteilten Fragebögen wurden 82,8% (n=783) zurückgegeben. Etwas mehr als die Hälfte der Besucher und Besucherinnen (56,7%) waren Frauen, 70,3% verfügten über einen Fachhochschul- oder Hochschulabschluss und das Durchschnittsalter der Publika lag bei 49,6 (SD: 18,4) Jahren. Obwohl die Daten aufgrund der hohen Selbstselektivität der Besucher*innen keine repräsentative Stichprobe bilden, sind keine systematischen Unterschiede hinsichtlich des Alters, Geschlechts und des Bildungsniveaus von Publika anderer Konzertveranstaltungen mit klassischer Musik zu beobachten (vgl. Rössel 2009a, Rössel/Hackenbroch/Göllnitz 2002 u. 2005 sowie Neuhoff 2008). Im Hinblick auf die Fragestellung ist deshalb die Daten- grundlage sogar sehr gut geeignet, um die soziodemografischen Merkmale und die kulturellen Interessen von Rezipient*innen extremer Musik in hochkultu- rellen Kontexten zu beschreiben. Das entscheidende Auswahlkriterium der folgenden Analysen bildet zunächst die Präferenz von Besucher*innen für ext- reme Musik (Heavy Metal/Hardcore/Punk): 19,1% der Befragten gefallen

4 Zu methodischen und methodologischen Problemen in der Lebensstilforschung vgl. Hartmann 2011.

diese Genres gut oder sogar sehr gut. Um dennoch die jeweiligen Publika gesamtgesellschaftlich zu verorten, wird ein Vergleich mit den Daten der Allgemeinen Bevölkerungsumfrage der Sozialwissenschaften (ALLBUS) aus dem Jahr 2014 vorgenommen. In jenem Jahr lag der Schwerpunkt der repräsentativen Befragung für die BRD u. a. erneut auf dem Freizeit- und Kulturverhalten der deutschen Bevölkerung. Die Stichprobengröße des ALLBUS 2014 liegt bei $n=3471$. Dabei wurde auch die Präferenz für Heavy Metal⁵ erhoben: 16,5% der Befragten hören Heavy Metal sehr gern bzw. gern.

Im Analyseteil soll in einem ersten Schritt aufgrund der vielfältigen Annahmen zur sozialstrukturellen Verortung des musikalischen Geschmacks auf die soziodemografischen Merkmale der Untersuchungsgruppe eingegangen werden. Im darauffolgenden Abschnitt werden die kulturellen Interessen der Befragten untersucht. Dabei wird deskriptiv gezeigt, welche weiteren musikalischen Präferenzen und welche kulturellen Partizipationsformen die Hörer*innen extremer Musik im Hochkulturpublikum aufweisen. Zur Einordnung der Ergebnisse werden neben den ALLBUS-Daten auch Bezüge zu vergleichbaren Publikums- und Szenestudien hergestellt.

In der sich anschließenden multivariaten Analyse werden die aufgestellten Hypothesen H1 bis H4 vergleichend überprüft. Statt der Zugehörigkeit zu Präferenzgruppen werden hierbei als abhängige Variablen die Vorliebe oder Ablehnung von extremer und klassischer Musik sowie von Schlager herangezogen, um die zentralen gemeinsamen bzw. unterschiedlichen Einflussfaktoren auf die jeweiligen Präferenzen zu untersuchen. Klassische Musik und Schlager wurden hierbei einbezogen, da sie zum einen als die typischen Symbole für das Hoch- und Trivialschema gelten und von jeweils unterschiedlichen Bildungsgruppen rezipiert werden (vgl. Schulze 2005: 163, Otte 2010: 84). Der Vergleich der Modelle miteinander soll schließlich zur Erklärung von gleichzeitigen Präferenzen sowie zur der symbolischen Ablehnung der hier untersuchten Genres beitragen. Die unabhängigen Variablen zu Bildung (H1a), Einkommen (H1b) und Alter (H2) wurden, wie in sozialwissenschaftlichen Umfragen üblich, über die erreichten Bildungsabschlüsse, über eine gruppierte Einkommensabfrage sowie über das Jahr der Geburt erhoben. Für das Regressionsmodell in Abschnitt 4 wurden die kategorialen Bildungsabschlüsse

5 Im Anschluss an Diaz-Bone (2009: 215) und an der Begriffsbestimmung aus FN 1 wird Heavy-Metal synonym zum Begriff Metal betrachtet, in dem »typische Elemente der Außenwahrnehmung [...] zugrunde gelegt« werden. Genrebestimmungen aus einer musikhistorischen und szeneeinternen Perspektive, wonach dem Heavy-Metal eher der klassische Blues- und Progressive-Rock-basierte Metal zugeschrieben wird und Metal selbst als ein Oberbegriff für unzählige weitere Subgenres herangezogen wird, können aufgrund der Spezifität und der Anlage der Studien nicht berücksichtigt werden.

schließlich als binäre Variablen codiert (vgl. dazu Schneider 201: 29). Für ein niedriges Bildungsniveau wurden »kein Schulabschluss«, »Haupt-/Volksschulabschluss bzw. Polytechnische Oberschule der 8. oder 9. Klasse« zusammengefasst. Ein formal mittleres Bildungsniveau bemisst sich durch den Erwerb der »Mittleren Reife«, eines »Realschulabschlusses« oder eines Abschlusses an einer »Polytechnischen Oberschule in der 10. Klasse«. Als hohes Bildungsniveau wurden die Abschlüsse mit »(Fach-)Hochschulreife/Abitur«, der Abschluss an einer »Erweiterten Oberschule (EOS) in der 12. Klasse« sowie berufsqualifizierende Abschlüsse an einer Fachhochschule oder einer Universität operationalisiert. Im ALLBUS 2014 wurden diese Bildungsstufen nach dem gleichen Prinzip transformiert. Die musikalische Toleranz (H3a) hingegen wird über die durchschnittliche Anzahl der abgelehnten musikalischen Genres als ein additiver Index operationalisiert (vgl. Bryson 1996). Je weniger Genres durch eine Person abgelehnt werden, desto höher ist ihre musikalische Toleranz. Die Items »Heavy Metal/Hardcore/Punk«, »klassische Musik« und »Schlager« wurden aus dem Index des jeweiligen Regressionsmodells ausgeschlossen, da es sonst durch Überschneidungen des *Explanandums* (Präferenz für extreme resp. klassische Musik sowie Schlager) und *Explanans* (musikalische Toleranz) zu Schätzfehlern des Modells führen würde. Insgesamt wurden den Befragten 16 Musikgenres in verbaler Form vorgelegt.⁶ Im ALLBUS 2014 waren es hingegen nur 11 Genres.⁷ Beide Itembatterien bilden das musikalische Spektrum der ästhetischen Schemata nach Schulze (Hochkultur-, Spannungs- und Trivialschema) gut ab.⁸

Das grenzüberschreitende kulturelle Aktivitätsniveau (H3b) hingegen adressiert nicht nur das Ausmaß der kulturellen Interessen in verschiedenen

6 Darunter zählen: Alte Musik (Mittelalter, Renaissance), Klassische Musik (Barock bis Romantik), zeitgenössische klassische Musik (Musik des 20. Jh.), Oper, Musical, Jazz, Rockmusik (deutsch und International), Pop (deutsch und international), Hip Hop/Rap, deutsche Volksmusik, Schlager, Chanson und Liedermacher, Techno/House, Country/Western, Ethno-/Weltmusik, Heavy Metal/Hardcore/Punk.

7 Im ALLBUS 2014 wurden folgende Genres abgefragt: Volksmusik, Volksmusik anderer Kulturen, deutsche Schlagermusik, Popmusik/aktuelle Charts, Rockmusik, Elektronische Musik (U-Musik), Hip Hop/Soul/Reggae, Klassische Musik, Oper, Musical, Jazz.

8 Für das Hochkulturschema ergibt sich nach einer Reliabilitätsanalyse aus den Genres der klassischen Musik für den Dresden-Datensatz ein Cronbachs- α von 0.70, für die Genres aus dem Spannungsschema (Rock/Pop, Hip-Hop, Techno/House etc.) ein Wert von 0.77 und für das Trivialschema (Schlager, Country/Western, Volksmusik) ein angesichts der wenigen Variablen akzeptabler Wert von 0.64. Der ALLBUS-Datensatz weist sogar noch konsistentere Werte auf. Das Hochkulturschema erreicht ein Cronbachs- α von 0.83 (bei zwei Variablen: Oper und klassische Musik), das Spannungsschema und das Trivialschema kommen auf einen Wert von jeweils 0.75.

Sparten, sondern auch, ob kulturelle Grenzen überschritten werden (vgl. zur Übersicht Kunißen/Eicher/Otte 2018). Es sind demnach sowohl die Anzahl der besuchten Aktivitäten innerhalb der ästhetischen Schemata Hochkultur und Populärkultur als auch die Überschreitung ästhetischer Genres an sich von Interesse. Dafür wurde zuerst je ein additiver Index zur kulturellen Aktivität im hochkulturellen Sektor (Konzerte für klassische Musik, Neue Musik, Oper, Theater) und im populärkulturellen Sektor (Rock- und Popkonzerte, Jazzkonzerte, Kino) der vergangenen zwölf Monate gebildet. Die Auswahl der Items richtete sich dabei nach der Klassifikation nach Schulze (2005) sowie nach den verfügbaren Items im ALLBUS 2014. Die Originalskalen wurden mit 0 »Nie« und 1 »mind. 1-mal« dichotomisiert. An ihnen kann jeweils das Gesamtniveau des individuellen Besuchsverhaltens abgelesen werden. Im Anschluss daran wurde aus diesen beiden Indizes ein weiterer, multiplikativer Index berechnet. Die Multiplikation der jeweiligen Indizes hat den Vorteil, dass sobald ein Faktor (Hochkultur oder Populärkultur) den Wert null annimmt, auch das Produkt null wird. Dies hat zur Folge, dass Befragte, die keine Aktivität im hochkulturellen und populärkulturellen Bereich aufweisen, auch nicht grenzüberschreitend kulturell aktiv sind. Im ALLBUS 2014 wurden die kulturellen Aktivitäten nicht als einzelne Items erhoben, sondern zusammengefasst abgefragt, also jeweils nach Besuchen von »Opern, klassischen Konzerten und Theater« sowie von »Pop- oder Jazzkonzerten, Kino, Tanzveranstaltungen oder Disco«. Aus diesen Items wurde nur der multiplikative Index berechnet.

Schließlich wurde im Dresdner Datensatz der individuelle Musikanspruch (H4) über die subjektive Einstellung »Ich höre gerne anspruchsvolle Musik« operationalisiert. Hierbei hatten die Befragten die Möglichkeit, der Aussage (eher) zuzustimmen oder sie (eher) abzulehnen. Im ALLBUS 2014 hingegen gab es keine Möglichkeit, die individuelle Einschätzung des persönlichen Musikanspruches abzubilden. Als Kontrollvariable wird jeweils das Geschlecht der Befragten einbezogen.

4. Ergebnisse

4.1 Soziodemografische Merkmale

Zunächst zum Alter der Hörer*innen von extremer Musik des hochkulturellen Publikums: Es zeigt sich, dass die hier untersuchte Gruppe mit 35,7 Jahren (SD: 13,2 Jahre) weit unter dem Durchschnitt des Gesamtpublikums mit 49,9 Jahren liegt. Tabelle 1 verdeutlicht, dass sich als Alterskerngruppe die bis zu 44-jährigen Besucher*innen identifizieren lassen. Der Vergleich mit den Daten

einer Publikumsbefragung von Black- und Death-Metal-Konzerten durch Sarah Chaker (2014: 241), die einen Altersdurchschnitt von 23,2 resp. 25,8 Jahren aufweist, lässt vermuten, dass es sich bei der hier fokussierten Gruppe nur noch bedingt um Angehörige (irgend-)einer Jugendszene handelt. Der Vergleich mit den ALLBUS-Daten von 2014 zeigt indes eine etwas veränderte Altersstruktur der Hörerschaft von extremer Musik am Beispiel von Heavy Metal: Hier liegt die Alterskerngruppe zwischen 30 und 59 Jahren (MW: 42,0 Jahre; SD: 13,4). Die hohe Varianz des Alters (Gefallensurteile bis weit über 50 Jahre) lässt sich einerseits durch die unspezifische Abfrage des Genres in der Dresdner Befragung erklären. Zum anderen kann angenommen werden, dass bei den Personen über 40 Jahren eine positive Konfrontation mit extremer Musik im Jugendalter stattgefunden hat, da die in den Jugendjahren und im jungen Erwachsenenalter herausgebildeten Präferenzen im weiteren Lebenslauf relativ stabil bleiben (vgl. dazu Gembris 2008, North/Hargreaves 2008). Würde dies zutreffen, ergäbe sich eine relativ ähnliche Altersstruktur unter Berücksichtigung der jeweiligen Erhebungszeitpunkte (2010 und 2014). Bei beiden Datensätzen wird schließlich besonders deutlich, dass es sich bei der Hörerschaft von extremer Musik um eine sichtbar jüngere Personengruppe handelt als bei den Klassikhörerinnen und -hörern.

Im Hinblick auf die Geschlechterverteilung lässt sich folgender Befund festhalten: Die extreme Musik wird tendenziell von mehr Männern als Frauen aus dem Hochkulturpublikum präferiert (vgl. Tabelle 1). Dies entspricht auch den Ergebnissen der bisherigen Forschung zum geschlechtsspezifischen Musikgeschmack von Jugendlichen und Erwachsenen, wonach eine stärkere Tendenz von Männern zu aggressiven und unkonventionellen Stilen ausgeht (vgl. Russel 1997; Behne 1986). Angesichts der Geschlechterverteilung im Dresdner Publikum kann dennoch von einem vergleichsweise hohen Frauenanteil die Rede sein. Wie sich bei den Daten von Chaker zeigt, wird die Black- und Death Metal-Szene deutlich durch Männer dominiert (zwischen 83 und 86% Männeranteil; vgl. Chaker 2014: 243). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Hans Neuhoff, der im Jahr 2001 eine Publikumsbefragung im Berliner Raum von 20 Konzerten mit jeweils unterschiedlichen Musikarten durchgeführt hat. Für das einbezogene Metallica-Konzert konnte Neuhoff einen Männeranteil von etwa 70% feststellen (Neuhoff 2004: 484). Ein ähnlich hoher Wert lässt sich auch in den ALLBUS-Daten von 2014 konstatieren (67%). Insofern liefert die Geschlechterverteilung der vorliegenden Daten ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei unserer Personengruppe nicht um typische Angehörige einer Musikszene wie etwa Metal handelt.

Eigen- schaften	Ausprägungen	Dresdner Konzertpubli- kum 2010 (n=783)		ALLBUS 2014 (n=3471)	
		Extreme Musik	Keine Extreme Musik	Heavy Metal	Kein Heavy Metal
Alters- gruppe	Bis 29 Jahre	37,3	19,3	21,8	15,4
	30-44 Jahre	33,3	16,9	32,3	18,7
	45-59 Jahre	26,2	25,9	35,1	28,8
	60-74 Jahre	3,2	32,8	10,0	25,5
	75-89 Jahre	0,0	5,2	1,4	11,4
	Über 89 Jahre	0,0	0,0	0,0	0,2
Geschlecht	männlich	57,5	39,2	66,4	45,5
	weiblich	42,5	60,8	33,6	54,5
Bildungs- hinter- grund	Ohne Abschluss	4,0	1,3	0,7	2,2
	Volks-/Hauptschu- le/8. oder 9. Klasse der Polytechnischen Oberschule (POS)	0,8	1,5	22,4	31,4
	Realschule/10. Klasse der POS	7,1	8,9	35,2	33,3
	(Fach-)Hochschul- reife	88,1	88,3	41,7	33,0
Netto- Haushalts- Einkom- mens- gruppe	0-499 €	17,5	10,4	2,6	2,1
	500-999 €	18,4	13,5	9,0	7,7
	1000-1499 €	14,9	15,9	10,2	10,2
	1500-1999 €	15,9	14,6	9,2	14,6
	2000-2999 €	13,2	18,1	25,0	28,1
	3000-3999 €	8,8	10,8	30,8	25,7
	4000€ und höher	12,3	16,6	13,2	8,8

Tabelle 1: Soziodemographische Merkmale der Hörer*innen von extremer Musik im Dresdner Konzertpublikum und in Deutschland im Vergleich (in %)

In einigen bisherigen Forschungsarbeiten zum Zusammenhang von Musikgeschmack und sozialer Ungleichheit wurde – auch anhand empirischer Befunde (vgl. Bryson 1996) – zumeist davon ausgegangen, dass die Hörer- und Kennerschaft der extremen Musik eher den bildungsfernen Schichten angehören. Die Studien von Bettina Roccor (1998), Hans Neuhoff (2010) und Sarah Chaker (2014) haben allerdings gezeigt, dass es sich bei den Angehörigen der Szene bzw. bei den Besucher*innen von Metal-Konzerten keineswegs um bildungsferne und sozial unterprivilegierte Personen handelt. Auch die vorliegenden Daten bestätigen, dass die Präferenz für extreme Musik resp. Metal

nicht mit einem geringen Bildungsniveau einhergeht. Vielmehr zeigt sich, dass auch bildungsnahe Personen mit hochkulturellen Partizipationsformen eine Vorliebe für extreme Musik besitzen können: Neun von zehn Besucher*innen mit jenen Präferenzen haben auch die Fachhochschul- oder Hochschulreife erworben (vgl. Tabelle 1). Da dieser Wert noch einmal deutlich von den oben genannten Studien abweicht (zwischen 37 und 53%; vgl. Neuhoff 2010: 13 und Chaker 2014: 245), ist unter diesem Aspekt ebenfalls von einem für die Szene(n) untypischen Publikum auszugehen. Auch die ALLBUS-Daten bestätigen die hohe Bildungsexklusivität des Dresdner Konzertpublikums. Die bundesweiten Daten zeigen auch, dass die Personen mit Metal-Präferenz eine vergleichsweise höhere Bildung als diejenigen ohne Metal-Präferenz besitzen.

Die Untersuchung der beruflichen Positionen der Hörschaft extremer Musik steht in einem engen Zusammenhang mit dem Bildungsniveau. Die Mehrzahl dieser Gruppe ist entweder Student*in oder geht einer gehobenen Tätigkeit als (leitende*r) Angestellte*r resp. Beamter/ Beamtin oder einer selbstständigen/freiberuflichen Beschäftigung nach. Nur die wenigsten waren zum Zeitpunkt der Befragung, wie bei anderen Forschungsarbeiten, als Arbeiter*in erwerbstätig. Die Beschäftigungsstruktur des Dresdner Publikums wirkt sich indes auch auf das Einkommen aus und weist deutliche Unterschiede zur Gesamtbevölkerung auf. Durch die höhere Anzahl an Studierenden sind auch die Einkommenskategorien von 0-999 € stärker besetzt, während im ALLBUS die höheren Einkommensgruppen (2000 € bis 4000 € und höher) stärker vertreten sind. Beim Dresdner Publikum sind überdies die (auch älteren) Personen ohne Präferenz für extreme Musik die einkommensstärkeren Gruppen. Bei den Befragten des ALLBUS sind es hingegen diejenigen mit Metal-Präferenzen, die ein vergleichsweise höheres Haushaltsnettoeinkommen erzielen. Hier lässt sich vermuten, dass dahinter ein Bildungseffekt steht und die Vergleichsgruppe der Nicht-Metal-Hörer*innen eine zu heterogene Gruppe mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen ist (Alter, Bildung, Einkommen).

Das von Neuhoff untersuchte Metallica-Publikum weist im Vergleich zu den Dresdner Daten eine ganz andere Beschäftigungsstruktur auf: »Bei Hard Rock/Heavy Metal findet sich ein hoher Anteil von Handwerkern und Arbeitern (40 Prozent der Berufstätigen in solchen Konzerten), daneben auch zahlreiche kaufmännische Angestellte. Überhaupt nicht vertreten sind hier Berufsgruppen wie: Juristen, Ärzte, Lehrer, Naturwissenschaftler, geistes-, sozial- und politikwissenschaftliche Berufe usw.« (Neuhoff 2008: 13). Sarah Chaker konstatiert für das szenespezifische Publikum des Black- und Death-Metal ebenfalls einen vergleichsweise höheren Anteil an Arbeiter*innen als in der vorliegenden Untersuchung. Dennoch befinden sich auch bei ihrer Studie zwischen 15 und 29% der Besucher*innen in einem Angestelltenverhältnis,

rund 20% von ihnen sind Studierende (vgl. Chaker 2014: 249). Folglich lässt die Präferenz für extreme Musik (und die Szenezugehörigkeit) scheinbar nicht mehr unbedingt auf die soziale Position der Anhängerschaft schlussfolgern. Vielmehr wird ersichtlich, dass diese Präferenz auch von statushohen Personen ausgeht. Dies hätte nach Bryson eine Konsequenz für die symbolische Exklusion dieses Genres: Wenn extreme Musik nicht mehr durch die unteren Bildungsschichten konsumiert wird, verbleibt eine demonstrative Ablehnung dieses Genres ohne Distinktionsgewinne. Vielmehr kann bspw. Metal durch die symbolische Aufwertung in den Toleranzbereich integriert und dafür andere Genres (z.B. Schlager) für eine soziale Grenzziehung herangezogen werden.

4.2 Musikalischer Geschmack und kulturelle Interessen

Im Folgenden soll auf den Musikgeschmack und auf die kulturellen Partizipationsformen der befragten Personen eingegangen werden. Dabei liefert insbesondere der Musikgeschmack der untersuchten Besuchergruppe interessante empirische Hinweise auf die Frage nach dem Verhältnis von legitimer Kultur und Populärkultur sowie den hier vorgestellten Distinktionstheorien. Abbildung 1 zeigt sowohl für die Dresdner Konzertbesucher*innen als auch für die Befragten des ALLBUS 2014 das musikalische Geschmacksprofil derjenigen Personen, die eine Vorliebe für extreme Musik äußerten, und derjenigen, die diese ablehnten. Wenig verwunderlich ist zunächst, dass beim Dresdner Publikum sowohl die Hörerschaft der extremen Musik sowie ihre Vergleichsgruppe positive Gefallensurteile hinsichtlich der klassischen Musik fällten. Die Differenz der beiden Gruppen im Hinblick auf die Beurteilung von Rockmusik ist ebenso wenig überraschend. Demnach wird Rock von den Hörer*innen extremer Musik signifikant besser bewertet als von den Besucher*innen ohne solche Präferenzen. Für letztere rangiert Rockmusik eher im mittleren Wertungsbereich. Das Geschmacksprofil der Metal-Hörer*innen unter den ALLBUS-Befragten zeigt ein ähnliches Muster: Neben Metal werden vor allem Rock und auch Pop präferiert, während sich Stile wie Hip Hop/Reggae/Soul und elektronische Musik im mittleren Wertungsbereich befinden. Ein mittleres Urteil lässt sich überdies, und dies ist der deutlichste Unterschied gegenüber dem Dresdner Publikum, für die klassische Musik und den Jazz konstatieren.

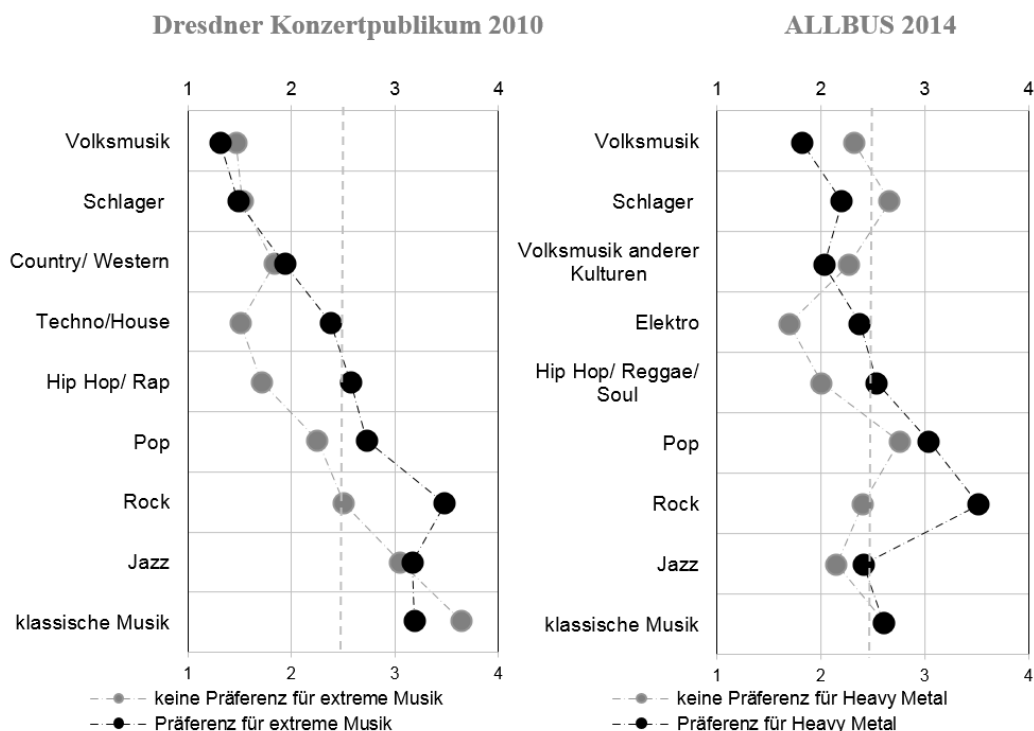


Abbildung 1: Musikalisches Geschmacksprofil des Hochkulturpublikums und der deutschen Bevölkerung nach Präferenzen für extreme Musik (Dresdner Publikum: Werte 1= »gefällt überhaupt nicht« bis 4 »gefällt sehr gut«, arithmetisches Mittel) und für Metal-Präferenzen (ALLBUS 2014: Werte 1= »höre ich sehr ungern« bis 4 »höre ich sehr gern«, recodiert und ohne Mittelkategorie »weder noch«, arithmetisches Mittel)

Doch was ist mit den abgelehnten »einfachen« Stilen? Mit Bezug zu Bryson ließe sich vermuten, dass der persönliche Status über symbolische Grenzbeziehungen anhand des Musikgeschmacks weiterhin sichtbar ist, da Volksmusik, Schlager und Country/Western scheinbar nach wie vor ein niedriger gesellschaftlicher Stellenwert zugeschrieben wird. Dies wird besonders in der gleichzeitigen Ablehnung dieser Genres und in der positiven Bewertung des eigenen musikalischen Anspruchs der Dresdner*innen deutlich. 82,3% der Hörer*innen extremer Musik gaben an, auch gerne anspruchsvolle Musik zu hören. Damit unterscheiden sie sich nicht signifikant vom Klassikpublikum ohne Präferenzen für extreme Musik (87,8%). Gegen die Annahme, wonach die Ablehnung sich über rein musikalisch-ästhetische statt über soziale Gründe erklären ließe, z.B. dass jene Genres nur ein geringes Komplexitätsniveau hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur (Harmonie, Melodie, Tempo, Dynamik etc.) besäßen, ließe sich anführen, dass die Befragten Genres wie Pop, aktuelle Chartmusik oder Techno/House ebenfalls nicht ablehnen, wenngleich hier das Komplexitätsspektrum freilich etwas größer ausfallen mag als beim Schlager oder bei der Volksmusik. Insgesamt kann bei den Befragten des

Hochkulturpublikums aber von einer Klassifizierung der eigenen musikalischen Präferenzen als »guten« grenzüberschreitenden Geschmacks ausgegangen werden (vgl. Bourdieu 1993: 153), der die demonstrativ abgelehnten Genres über ihre behauptete Anspruchslosigkeit symbolisch ausschließt. Auch im ALLBUS sind es jene einfachen Stile, die von den Metal-Hörer*innen als einzige abgelehnt werden.

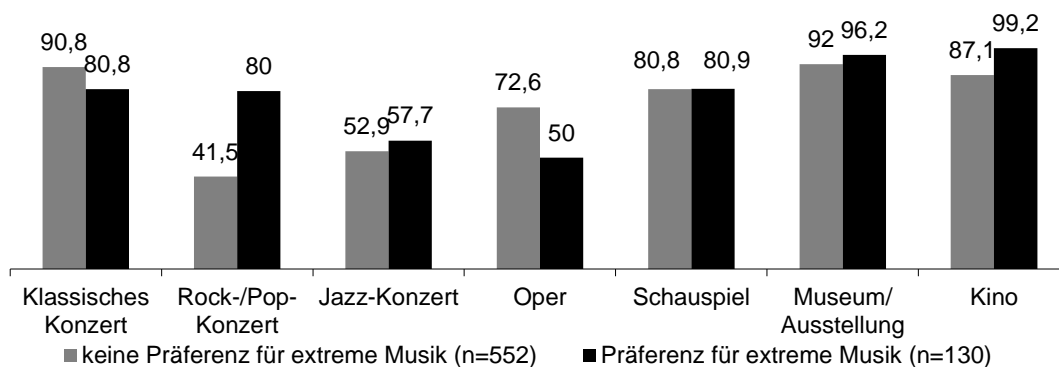


Abbildung 2: Kulturaktivitäten (Auswahl) des Dresdner Hochkulturpublikums unterteilt nach Präferenzen für extreme Musik (0= »gar nicht« bis 5= »mehr als 8-mal im Jahr«, Werte 1 bis 5; in %)

Diese Ambivalenz der Hörer*innen von extremer Musik zwischen legitimen und populären Erlebnisobjekten, die Schulze (2005: 312) als »Grenzverkehr zwischen verschiedenen alltagsästhetischen Zeichen- und Bedeutungskosmen, zwischen Mozart und Rockmusik, Kunstausstellung und Kino« beschreibt, bestätigt auch die Überprüfung der kulturellen Partizipationsformen. Es zeigt sich, dass diese Hörerschaft nur ein etwas geringeres Aktivitätsniveau hinsichtlich hochkultureller Veranstaltungen (v.a. Oper) aufweist als die Vergleichsgruppe ohne die entsprechende Vorliebe für extreme Musik, gleichwohl aber häufiger in Rock-/Pop-Konzerten oder im Kino anzutreffen ist (vgl. Abbildung 2). Die ALLBUS-Daten zeigen hingegen, dass Personen mit Präferenzen für Metal sogar etwas häufiger hochkulturelle Veranstaltungen besuchen (51,3%) als populärkulturelle Veranstaltungen (49,4%). Hierbei sind aber die Messungenauigkeiten durch die gemeinsame Abfrage der unterschiedlichen Angebote (Theater, klassisches Konzert, Oper und Jazz- und Popkonzerte sowie Kino und Diskobesuche) zu berücksichtigen, was den Vergleich erschwert. Die Personen ohne Metal-Präferenzen hingegen gaben an, insgesamt sowohl weniger Hochkultur- als auch populärkulturelle Veranstaltungen zu besuchen (jeweils 42,6%).

4.3 Multivariate Analyse

Im Folgenden sollen die hier dargestellten deskriptiven Befunde anhand der im Kapitel 2 aufgestellten Hypothesen auf ihre jeweiligen Wirkungszusammenhänge untersucht werden. Da in deskriptiven Modellen jeweils nur uni- und bivariate Verteilungen angezeigt werden, ist unklar, ob nicht Drittvariablen den vermuteten Zusammenhang von sozialstrukturellen Variablen sowie der musikalischen Toleranz und persönlichen Einstellungen auf die Präferenz von extremer und klassischer Musik sowie die Ablehnung von trivialkultureller Musik wie Schlager in Hochkulturkontexten erklären. Insgesamt sollen nachfolgend sechs logistische Regressionsmodelle – drei je Datensatz – auf die jeweilige Präferenz für extreme und klassische Musik sowie für Schlager geschätzt werden. Die Präferenzen wurden im Dresdner Datensatz über eine 4-stufige Skala von »gefällt mir gar nicht« bis »gefällt mir sehr gut« operationalisiert. Beim ALLBUS wurde die Präferenz über eine 5-stufige Skala (»höre ich sehr gern« bis »höre ich nicht gern«) abgefragt.⁹ Da diese Variablen ein ordinales Messniveau aufweisen, wurden sie für die multivariate Auswertungsmethode in dichotome Variablen transformiert. Demnach bildet eine Ausprägung Zustimmungstendenzen und die andere Ablehnungstendenzen ab (vgl. Tabelle 2). Die jeweiligen unabhängigen Variablen Alter, Bildung, Einkommen, Geschlecht, musikalische Toleranz (gemessen über die Anzahl der abgelehnten Genres), kulturelles und grenzüberschreitendes Aktivitätsniveau (multiplikativer Index) sowie persönliche Einstellungen gegenüber Musik (»Ich höre anspruchsvolle Musik«) wurden bereits in Kapitel 3 dargestellt. Wie schon angemerkt, wurde bei den ALLBUS-Daten die letztgenannte Einstellungsvariable nicht erhoben. Aus diesem Grund fehlt sie auch in den Vergleichsmodellen 4-6.

9 Die Mittelkategorie (»weder noch«) wurde allerdings als Fehlwert interpretiert, da sie für die vorliegende Analyse keine theoretische Erklärungskraft besitzt. Die vorliegenden Modelle bleiben gegenüber Modellen mit den jeweiligen Mittelkategorien robust.

	Dresdner Konzertpublika (2010)			ALLBUS 2014		
	Modell 1 Präferenz für extreme Musik	Modell 2 Präferenz für klassische Musik	Modell 3 Präferenz für Schlager	Modell 4 Präferenz für Heavy Metal	Modell 5 Präferenz für klassische Musik	Modell 6 Präferenz für Schlager
Bildungsniveau						
niedrig	-.017	.043	-.030	-.015	-.100***	.140***
mittel ^a	—	—	—	—	—	—
hoch	-.033	.035	-.029	-.011	.262***	-.302***
Alter	-.022***	.002***	.003***	-.005***	.010***	.009***
HH-Einkommen^b	.000	.000	.000	.000	.000	-.001*
Geschlecht						
männlich	.128***	-.046**	-.023	.130***	-.145***	-.049*
weiblich ^a	—	—	—	—	—	—
Grenzüberschreitendes kulturelles Aktivitätsniveau	-.001	.013***	-.010*	.028	.170**	.013
musikalische Toleranz^c	-.021**	-.003	-.019***	-.021***	-.110***	-.030***
»anspruchsvoller« Musikgeschmack (subjektiv)	.018	.040*	-.308**	—	—	—
Nagelkerkes R²	.123	.232	.139	.154	.311	.171
N	507	525	519	2990	2715	2663

Anmerkungen: ^aReferenzkategorie, ^bgemittelte Einkommensgruppen aus 19 Kategorien, ^cAnzahl der abgelehnten Genres, *p<.05, **p<.01, ***p<.001. Dargestellt sind average marginal effects. Diese Effekte geben an, wie stark sich die Präferenz für eines der Genres erhöht, wenn sich die unabhängige Variable um eine Einheit verändert. Z.B. sinkt in Modell 1 die Wahrscheinlichkeit, Metal zu mögen um 2,2 Prozentpunkte, wenn sich das Alter um ein Jahr erhöht.

Tabelle 2: Logistische Regressionen zu Einflussfaktoren auf die Präferenzen für extreme Musik, klassische Musik und Schlager (Ausprägungen Dresden-Datensatz: 1=gefällt gut oder sehr gut, 0=gefällt weniger oder gar nicht; ALLBUS: 1=höre ich gern oder sehr gern, 0=höre ich ungern oder sehr ungern)

In Tabelle 2 sind nun die jeweiligen Regressionsmodelle der Dresdner Befragung (Modell 1-3) und des ALLBUS 2014 (Modell 4-6) abgebildet. Für die Vorliebe für extreme Musik zeigt sich anhand der Dresdner Daten, dass das Alter (H2), das musikalische Toleranzniveau (H3a) sowie das Geschlecht (Kontrollvariable) die wichtigsten Einflussfaktoren sind. Das bedeutet, dass eher

jüngere und männliche Personen mit einem breiteren musikalischen Geschmack auch eher eine Präferenz für extreme Musik aufweisen. Ebenso bestätigt werden kann die Hypothese H4, wonach die Präferenz für extreme Musik unter der Kontrolle des eigenen musikalischen Anspruches stabil bleibt. Die Bildung und das Einkommen der befragten Besucher*innen haben, entgegen der Annahmen und Befunde nach Bourdieu und Bryson, keinen signifikanten Einfluss auf die Präferenz oder Abneigung von extremer Musik. Hypothese H1a und H1b müssen schließlich abgelehnt werden. Da sich außerdem keine signifikanten Effekte bezüglich eines grenzüberschreitenden kulturellen Aktivitätsniveaus und einer Präferenz gegenüber extremer Musik zeigen, muss auch die Hypothese H3b verworfen werden.

Aufschlussreich sind die Vergleiche sowohl mit den legitimen und trivialen Genres derselben Besucherschaft sowie mit der allgemeinen Bevölkerung. So zeigt sich bspw. bei den Dresdner Besucher*innen, dass eine Präferenz für Klassik ebenfalls durch Alter und Geschlecht, nicht aber durch musikalische Toleranz wahrscheinlicher wird. Demnach hören eher ältere Personen und Frauen klassische Musik. Überdies lassen sich hier Effekte beim kulturellen Aktivitätsniveau und beim persönlichen Musikanspruch der Befragten feststellen. Je häufiger also Personen sowohl hochkulturelle als auch populärkulturelle Angebote wahrnehmen und miteinander kombinieren, desto eher mögen sie auch klassische Musik. Überdies scheint für die Klassikliebhaber*innen ihre Musik ein Ausdruck für musikalischen Anspruch zu sein. Für die formale Bildung einer Person zeigten sich, anders als bei der Allgemeinbevölkerung und angesichts des ohnehin sehr bildungshomogenen Publikums und somit aufgrund geringer Varianz, keine Effekte für die Präferenz klassischer Genres.

Als Negativfolie zeigt sich, wie bereits vermutet, das Modell für die Schlagerpräferenzen. Hier kehren sich die Effektrichtungen der unabhängigen Variablen tendenziell um und/oder die Effekte verlieren an Signifikanz. Es stellt sich heraus, dass sowohl Männer als auch Frauen gleichermaßen Schlager präferieren, wobei diese Präferenz eher mit dem Alter zunimmt. Gleichzeitig haben die Befragten mit jener Präferenz ein geringeres Haushaltseinkommen sowie ein niedrigeres kulturelles Aktivitäts- und musikalisches Toleranzniveau. Sie bevorzugen demnach insgesamt weniger Genres und nehmen signifikant weniger kulturelle Angebote aus dem hochkulturellen und populärkulturellen Bereich wahr. Die Rezeption von Schlagermusik scheint überdies auch ein Ausdruck musikalischer Anspruchslosigkeit zu sein. Diejenigen Befragten, die angegeben haben, keine anspruchsvolle Musik zu hören, präferieren eher Schlagermusik. Schließlich lassen sich in diesem Sample keine Bildungseffekte für die Präferenz von Schlagermusik feststellen. Diese Präferenzgruppe, die etwa 11% des befragten Dresdner Publikums ausmacht,

scheint am ehesten dem Integrationsmilieu nach Schulze (2005: 311) anzugehören. Jenes zeichnet sich durch die Nähe zum Hochkultur- und Trivialschema mit einem moderaten kulturellen Aktivitätsniveau, durch ein höheres Alter und die starke Orientierung am eigenen Haus- und Wohnungsumfeld aus.

Im Vergleich mit den ALLBUS-Daten zeigen sich schließlich über z.T. identische Effektrichtungen und Signifikanzen der relevanten Variablen recht ähnliche Ergebnisse. Zwei Einschränkungen sind jedoch bemerkenswert: Erstens ist die Präferenz für Klassik und Schlager stärker durch Bildungsunterschiede in der Gesamtbevölkerung zu erklären als im bildungshomogenen Publikum für klassische bzw. zeitgenössische Musik in Dresden. Zweitens scheint überraschenderweise die Präferenz für Klassik in der ALLBUS-Stichprobe stärker als bei den Dresdner*innen mit geringeren musikalischen Toleranzwerten einherzugehen. Das bedeutet, dass unter Berücksichtigung der übrigen Variablen die Präferenz für klassische Musik geringer ist, je mehr Genres abgelehnt werden. Ähnlich wie bei der Dresdener Befragung steigt jedoch die Präferenz, je höher das grenzüberschreitende kulturelle Aktivitätsniveau ist. Somit changieren Personen mit Klassikpräferenzen in der Allgemeinbevölkerung zwischen größerer Offenheit bei dem Besuch von Kulturveranstaltungen bei gleichzeitig stärkerer Rigidität hinsichtlich ihres musikalischen Geschmacks. Eine vergleichsweise größere musikalische Toleranz zeigte sich indes bei den Befragten mit Schlagerpräferenzen. Der Effekt ist zwar ebenfalls negativ und hochsignifikant, jedoch ist dieser etwas geringer als bei Modell 5. Zentral für die vorliegende Analyse ist jedoch, dass das Muster für die Rezeption von extremer Musik sich sowohl in den Dresdner als auch in den ALLBUS-Daten wiederfinden lassen.

5. Zusammenfassung und Fazit

Die hier präsentierten Befunde zu den Merkmalen der Besucherschaft mit Präferenzen für extreme Musik lassen sich wie folgt verdichten: Erstens konnte festgestellt werden, dass eine Vorliebe für extreme Musik bis in hochkulturelle Kontexte hineinreicht, obwohl dies zumindest in der klassischen soziologischen Forschung nach Bourdieu und Bryson als unwahrscheinlich galt. Es zeigte sich zweitens, dass sich diese Hörschaft aus hochgebildeten, eher jüngeren und überwiegend männlichen Personen zusammensetzt. Aufgrund bestehender Merkmalsdifferenzen zum Publikum der extremen Musik- bzw. Metal-Szene wurde jedoch von einer scene-untypischen Hörschaft ausgegangen. Drittens wurden die kulturellen Präferenzen der Besucher*innen mit

Vorliebe für extreme Musik herangezogen. Im Hinblick auf den Musikgeschmack wurde festgestellt, dass sich dieses Publikum durch einen grenzüberschreitenden Geschmack auszeichnet und hoch- sowie populärkulturelle Musikarten gleichermaßen toleriert. Diese Toleranz erstreckte sich allerdings nicht auf musikalische Genres, die von eher unteren Bildungsschichten bevorzugt werden bzw. denen Anspruchslosigkeit zugeschrieben wird. Hinsichtlich der kulturellen Partizipationsformen zeigte sich für beide Präferenzgruppen ein breites kulturelles Aktivitätsniveau, das sowohl hochkulturelle als auch populärkulturelle Erlebnisformen einschließt. Als Ausdruck kultureller Toleranz konnten sie im Publikum allerdings nur die Präferenz für klassische Musik erklären, nicht die Präferenz extremer Musik. Die Ergebnisse zur Vorliebe für Heavy Metal als ein Beispiel extremer Musik konnten anhand der bundesweiten Daten des ALLBUS 2014 im Vergleich weitgehend bestätigt werden. Somit kann der eingangs (re-)konstruierte Vorwurf einer sozialen Unterprivilegiertheit der Hörerschaft extremer Musik zurückgewiesen werden.

Doch was bedeuten diese Befunde für die vorangestellten soziologischen Theorien? Mit Blick auf Bourdieu ist auch hier zu konstatieren, dass seine Theorie des hierarchisch strukturierten Gegensatzes von klassischer und populärer Musik obsolet erscheint. Das gilt auch, wie gezeigt wurde, für die in der Forschung z.T. als unterprivilegiert etikettierten Genres der extremen Musik. Schulze erklärte diese Ambivalenz von hochkulturellen und populären Geschmacksmustern über sozialstrukturelle Veränderungen der Gegenwartsgesellschaft und einer daraus resultierenden prinzipiellen Wahlfreiheit der Subjekte. Die kollektiven Orientierungsmuster für das individuelle erlebnisorientierte Handeln bildeten die alltagsästhetischen Schemata. Nach diesem Modell konnte für die hier fokussierte Personengruppe durch ihr Alter, ihre Bildung und ihren persönlichen Geschmack eine Nähe sowohl zum Spannungs- als auch zum Hochkulturschema konstatiert werden.

Mit der »Omnivore-These« wurde überdies ein Ansatz herangezogen, der die Tendenzen zu einer musikalischen Geschmacksvielfalt, deren Rückbindung an die soziale Position der Subjekte in der Gesellschaftsstruktur und vor allem symbolische Ausgrenzungen stärker berücksichtigt. Demnach kann durch die Akkumulation eines breiten multikulturellen Kapitals (vgl. Bryson 1996: 894) einerseits und vermittels demonstrativer Grenzziehungen zum Geschmack statusniedrigerer Personen andererseits die eigene Position im Gesellschaftsraum angezeigt werden. Deutlich wurde dies an der gleichzeitigen Präferenz von populären und klassischen Genres sowie an der Ablehnung von einfachen Genres wie beispielsweise Schlager.

Im Hinblick auf die extreme Musik kann im Anschluss an den dargestellten Forschungsstand sowie an die präsentierten Befunde außerdem geschlussfolgert werden, dass mit einer »Verbürgerlichung« des Metal (Roccor 1998: 151) bzw. Akademisierung eines großen Teils seiner Anhängerschaft auch ein Anstieg des gesellschaftlichen Stellenwerts des Genres einhergegangen ist und deshalb von den jüngeren, statushohen Befragten sowohl aus Dresden als auch durch die Allgemeinbevölkerung nicht mehr symbolisch ausgeschlossen wird. Obwohl angenommen wurde, dass keine sozialen Distinktionsgewinne durch dieses Genre zu erwarten sind, scheint über die Vorliebe für Metal (neben anderen populären Genres) für das hier untersuchte Publikum eine kulturelle Toleranzhaltung zum Ausdruck zu kommen. Wie Bryson (1996) und andere Forschungsarbeiten (vgl. Lizardo/Skiles 2015, DellaPosta et al. 2015) zeigen, kann ein breiter und multikultureller Musikgeschmack auch Ausdruck einer übergreifenden politisch-kulturellen Toleranzhaltung sein. Dies könnte in zukünftigen Arbeiten noch gezielter überprüft werden. Würden sich positive Toleranzeffekte gegenüber verschiedensten Gesellschaftsgruppen (und deren Präferenzen) durch die musikalische Sozialisation ergeben, wäre dies insbesondere für das Feld der kulturellen Bildung von großer Bedeutung. Auch für die empirische Kultursoziologie würde dies bedeuten, nicht mehr nur Geschmacksunterschiede vornehmlich über die Sozialstruktur zu erklären, sondern Präferenzmuster selbst zur Erklärung anderer sozialer Phänomene, wie bspw. Xenophobie, heranziehen zu können. Schließlich würde damit auch der konstruktive Charakter des symbolischen Werts von Musikgenres deutlich, deren Legitimität offenbar auch von dem Sozialstatus ihrer Zuhörer*innen abhängt, wie es im vorliegenden Beitrag für extreme Musik deutlich wurde.

Literatur

- Beck, Ulrich (1986). »Individualisierung, Institutionalisierung und Standardisierung von Lebenslagen und Biographiemustern.« In ders.: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 205-219.
- Behne, Klaus-Ernst (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1983). »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital.« In: *Soziale Ungleichheiten*. Hg. v. Reinhard Kreckel (= Soziale Welt Sonderband 2). Göttingen: Schwartz, S.183-198.
- Bourdieu, Pierre (1993). *Soziologische Fragen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bryson, Bethany (1996). »Anything but Heavy Metal?« Symbolic Exclusion and Musical Dislikes.« In: *American Sociological Review*, Vol. 61, S. 884-899.

- Chaker, Sarah (2014). *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Deutscher Städtetag (Hg.) (1997). *Methodik von Befragungen im Kulturbereich. Erarbeitet vom Ausschuss Kultur und Bildung des Verbandes Deutscher Städtetastiker*. Deutscher Städtetag: Köln.
- DellaPosta, D. / Shi, Yongren / Macy, Michael (2015). »Why Do Liberals Drink Lattes?« In: *American Journal of Sociology* 120 (5), S. 1473-1511.
- Diaz-Bone, Rainer (2002). *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie* (= Forschung Soziologie Bd. 164). Opladen: Leske + Budrich.
- Dollase, Rainer / Rüsenberg, Michael / Stollenwerk, Hans J. (1974). *Rock People oder: Die befragte Szene*. Frankfurt/M: Fischer.
- Dollase, Rainer / Michael Rüsenberg / Hans J. Stollenwerk (1978). *Das Jazzpublikum*. Mainz: Schott.
- Dollase, Rainer / Rüsenberg, Michael / Stollenwerk, Hans J. (1986). *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott.
- Eicher, Debora / Kunißen, Katharina (2018). »Bizet, Bach und Beyoncé. Hochkulturelle Musik in grenzüberschreitenden Geschmackskombinationen.« In: *Oper, Publikum und Gesellschaft*. Hg. v. Karl-Heinz Reuband. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, S. 119-142.
- Eisewicht, Paul / Grenz, Tilo (2010). *Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein: Über die ›Indies‹*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: transcript.
- Gebesmair, Andreas (2001). *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Gembris, Heiner (2008). »Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez u. Andreas C. Lehmann. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 162-189.
- Hartmann, Peter H. (1999). *Lebensstilforschung. Darstellung, Kritik und Weiterentwicklung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hartmann, Peter H. (2011). »Methodische und methodologische Probleme der Lebensstilforschung.« In: *Lebensstilforschung*. Hg. v. Jörg Rössel u. Gunnar Otte (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 51). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 62-85.
- Hitzler, Ronald / Niederbacher, Arne (2001). *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen: Leske + Budrich.
- Janssen, Susanne / Verboord, Marc / Kuipers, Giseline (2011). »Comparing Cultural Classification. High and Popular Arts in European and U.S: Elite Newspapers, 1955-2005.« In: *Lebensstilforschung*. Hg. v. Jörg Rössel u. Gunnar Otte (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 51). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 139-168.
- Keuchel, Susanne (2009). »Heterogen. Generation 50+: Die Zuschauer.« In: *Das Orchester* 1, S. 13-17.
- Kunißen, Katharina / Eicher, Debora / Otte, Gunnar (2017). »Sozialer Status und kultureller Geschmack: Ein methodenkritischer Vergleich empirischer Überprüfungen der Omnivore-Univore These.« In: *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung. Stand und Perspektiven*. Hg. v. Julia Böcker et al. Weinheim: Beltz Juventa, S. 209-235.

- Lehmann, Matthias (2012). ›Für wen spielt die Musik?‹ – Eine vergleichende Publikumsstrukturanalyse des Moritzburg Festivals und des Dresdner Tonlagen-Festivals. Dresden: Qucosa. Online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-86926> (Zugriff: 04.6.2018).
- Lizardo, Omar / Sara Skiles (2015). ›Musical taste and patterns of symbolic exclusion in the United States 1993-2012: Dynamics of conformity and differentiation across generations.‹ In: *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 5, S. 9-21.
- Müller-Schneider, Thomas (2000). *Schichten und Erlebnismilieus Der Wandel der Milieustruktur in der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Neuhoff, Hans (2001). ›Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die ›Allesfresser-Hypothese‹ im Ländervergleich USA/Deutschland.‹ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 53, S. 751-772.
- Neuhoff, Hans (2004). ›Die Konzertpublika der Deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie.‹ In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber u. dems. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 4). Laaber: Laaber.
- Neuhoff, Hans (2008). ›Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmackprofile.‹ Onlineveröffentlichung des Deutschen Musikinformationszentrums: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf (Zugriff: 04.6.2018).
- Parzer, Michael (2011). ››Ich hör alles von Punkrock bis Klassik!‹. Grenzüberschreitender Musikgeschmack in der Gegenwartsgesellschaft.‹ In: *Musikforum* 4, S. 18-21.
- Peterson, Richard A. (2005). ›Problems in Comparative Research. The Example of ›Omnivorousness‹.‹ In: *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, Vol. 33, S. 257-282.
- Peterson, Richard A. / Kern, Roger M. (1996). ›Changing Highbrow Taste. From Snob to ›Omnivore‹.‹ In: *American Sociological Review*, Vol. 61, S. 900-907.
- Peterson, Richard A. / Simkus, Albert (1992). ›How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups.‹ In: *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago. Hg. v. Michéle Lamont u. Marcel Fournier. London, S. 152-186.
- Otte, Gunnar (2005). ›Hat die Lebensstilforschung eine Zukunft? Eine Auseinandersetzung mit aktuellen Bilanzierungsversuchen.‹ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 57 (1), S. 1-31.
- Otte, Gunnar (2008). ›Lebensstil und Musikgeschmack.‹ In: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Hg.v. Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler u. Peter Tschmuck. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 25-56.
- Otte, Gunnar (2010). ››Klassenkultur‹ und ›Individualisierung‹ als soziologische Mythen? Ein Zeitvergleich des Musikgeschmacks Jugendlicher in Deutschland, 1955-2004.‹ In: *Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert ›jenseits von Stand und Klasse‹?* Hg. v. Peter A. Berger u. Ronald Hitzler. Wiesbaden VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 73-95.
- Rhein, Stefanie (2015). ›Das Musikpublikum.‹ In: *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. Hg. v. Patrick Glogner-Pilz u. Patric Föhl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 153-193.
- Roccor, Bettina (1998). *Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei*. Berlin: Iron Pages.

- Rössel, Jörg (2009a). »Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung.« In: *Soziale Welt* 60, S. 239-257.
- Rössel, Jörg (2009b). *Sozialstrukturanalyse: Eine kompakte Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rössel, Jörg / Hackenbroch, Rolf / Göllnitz, Angela (2002). »Die soziale und kulturelle Differenzierung des Hochkulturpublikums.« In: *Sociologica Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 40 (2), S. 191-212.
- Roose, Henk / Stijn Daenekindt (2015). »Trends in Cultural Participation.« In: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* Vol. 5. Hg. v. Neil J. Smelser u. Paul B. Balters (2nd Ed.), S. 447-452.
- Russel, Phillip A. (1997). »Musical Tastes and Society.« In: *The Social Psychology of Music*. Hg. v. David Hargreaves u. Adrian C. North. Ort: Oxford: University Press, S. 141-160.
- Schneider, Silke (2015). *Die Konzeptualisierung, Erhebung und Kodierung von Bildung in nationalen und internationalen Umfragen*. GESIS Survey Guidelines. Mannheim: GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften.
- Schulze, Gerhard (2005[1992]). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M: Campus (1. Neufaufl.).
- Sharman, Leha / Dingle, Genevieve A. (2015). »Extreme Metal Music and Anger Processing.« In: *Frontiers in Human Neuroscience* 9, S. 1-11.
- Spellerberg, Annette (1996). *Soziale Differenzierung durch Lebensstile. Eine empirische Untersuchung zur Lebensqualität in West- und Ostdeutschland*. Berlin: Edition Sigma.
- Van Eijck, Koen / Lievens, John (2008). »Cultural Omnivorousness as a Combination of Highbrow, Pop, and Folk Elements: The Relation Between Taste Patterns and Attitudes Concerning Social Integration.« In: *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 36, S. 217-242.
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (2007). »Populäre Musik.« In: *Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*. Hg. v. dens. Mainz: Schott (Erw. Neuauflage), S. 544-547.

Abstract

Which realms of music are farther apart than those of ›extreme‹ music and ›classical‹ music? In addition to numerous musical, stylistic, and aesthetic differences, there is an obvious social difference: the diversity of the listeners and fans ascribed to these genres and their socio-demographic structure. A survey regarding audiences of classical as well as contemporary music in Dresden reveals that almost every fifth visitor has also preferences for heavy metal, hardcore, and punk music. This raises questions about the social structure of this particular audience and the social reach of extreme music. This article, based on empirical data from the audience survey and results from the General Population Survey for the Social Sciences (ALLBUS 2014) provides answers. It shows that extreme music, especially metal, has gained social legitimacy and that the simultaneous preference for metal and classical music is an expression of cultural tolerance.

SIMON REYNOLDS (2017). *GLAM. GLITTER ROCK UND ART POP VON DEN SIEBZIGERN BIS INS 21. JAHRHUNDERT.*

Rezension von Katharina Alexi

2003 schrieb Tine Plesch in ihrem Beitrag »Frauen in der Popkultur«, dass »von manchen Musikgenres völlig falsche Eindrücke vermittelt wurden«.¹ Dreizehn Jahre später steuert Simon Reynolds mit *Shock and Awe. Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-First Century* den ultimativen Glam-Wälzer bei – und erhält die Erzählung aufrecht, der Glam der frühen 70er Jahre sei eine Männerrunde mit ein bisschen Lippenstift gewesen.

Glam war die erste Popmusik, die Reynolds im Fernsehen sah, nachdem sich seine Familie 1971 ein TV-Gerät anschaffen konnte. Er sah Marc Bolan, den Sänger von T.Rex, und es war um ihn geschehen. Darum widmet er Bolan auch das Auftaktkapitel in seiner Glam-Monografie. Glam als Ganzes schließt zwar Rock-Vorgänger wie Little Richard ein, so Reynolds, und sogar deren Vorläufer bis zurück ins 19. Jahrhundert. Bolan sei aber sein »Komet am Popfirmament« (19), der Künstler, der ihn »als Kind am meisten faszinierte« (ebd.).

Auf dem festen, silbern glänzenden Innenumschlag des Einbands der deutschsprachigen Ausgabe von 2017 sind dann neben Marc Bolan auch die üblichen Glam-Ikonen versammelt: Bowie, The Sweet, Lou Reed, viele andere Männer und wenige Frauen. Was die Darstellung der frühen und mittleren 1970er Jahre angeht, reiht sich Reynolds in den Kanon derjenigen ein, die so tun, als wären Künstlerinnen zu dieser Zeit kaum relevant gewesen. So erzählt er Suzi Quatros Geschichte raumsparend auf fünf Seiten, während

1 Plesch, Tine (2013). »Frauen in der Popkultur«. In: *Rebel Girl. Popkultur und Feminismus* Hg. v. Evi Herzing, Hans Plesch, u. Jonas Engelmann. Mainz: Ventil, S. 46-60, hier: S. 53.

Alice Coopers Karriere auf 41 Seiten schillern darf. Beide waren zeitgleich musikalisch aktiv und 1972 bzw. 1973 äußerst erfolgreich. In Reynolds' Glam-Memorial sitzt Quatro aber buchstäblich am Katzentisch der Geschichte. Ihr Knurren ähnele dem »einer Wildkatze« (198). Reynolds zitiert zwar auch Quatros verärgertes Statement »Frauen sollen weich sein, Frauen sollen süß sein« (200), schreibt gleichzeitig jedoch: »Auf der Bühne und bei Fernsehauftritten fing Quatro an zu blinzeln, wenn sie den Refrain brüllte, was gemein aussah, aber auch süß« (ebd.).

Angesichts des Verlags, in dem *Glam* übersetzt wurde, ist das verwunderlich: Ventil, wo auch Tine Plesch erschien, setzt solch misogynem Musik-Geplauder seit Jahren eigentlich konsequent Bände wie *Riot Grrrl Revisited* oder *Lass uns von der Hamburger Schule reden* entgegen.² Kürzlich gab der Verlag eine neue Zusammenstellung der Texte Martin Büssers heraus,³ der ja vom Gerede von Wildkatzen und süßer Performance bekanntlich auch nicht viel hielt.

Auf weiter Flur die einzig weiblich besetzte Glam-Band der 1970er Jahre in Reynolds' Abhandlung (wo sind eigentlich Heart?) sind The Runaways. Ganze drei von 640 Seiten im letzten Drittel des Buchs erzählen ihre Geschichte, wovon eine Seite allein ihren Manager behandelt. Man sollte meinen, nach dem US-amerikanischen Kinofilm *The Runaways* (2010) sowie zwei vor *Glam* veröffentlichten Biografien⁴ sei mehr Stoff verfügbar gewesen.

Reynolds schließt seine Ausführungen zu den Runaways mit einem Vokabular, das an den Wildkatzen-Vergleich mit Suzi Quatro anknüpft:

»Der Name The Runaways sollte die nächste Barriere zur Unabhängigkeit junger wilder Mädchen durchbrechen: Statt ein falsches Image aufrechtzuerhalten, um die Eltern im Dunkeln zu lassen, rissen sich diese Mädchen gänzlich los und ließen ihre Domestizierung hinter sich. Die Vorstellung einer wilden, ungezähmten Jugend ist aufregend... aber in der Wildnis gibt es immer auch größere, gefährlichere Raubtiere« (514).

Im angesprochenen Kontext sexueller Gewalt – 2015 machte die ehemalige Bassistin Jackie Fox eine Vergewaltigung durch den Manager Kim Fowley öf-

2 Peglow, Katja / Engelmann, Jonas (Hg.) (2013). *Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. Mainz: Ventil (2. erw. Aufl.); Jochen Bonz / Juliane Rytz / Johannes Springer (Hg.) (2011). *Lass uns von der Hamburger Schule reden. Eine Kulturgeschichte aus der Sicht beteiligter Frauen*. Mainz: Ventil.

3 Büsser, Martin / Engelmann, Jonas (Hg.) (2018). *Für Immer in Pop. Texte, Artikel und Rezensionen aus zwei Jahrzehnten*. Mainz: Ventil.

4 2010 erschien *Neon Angel* der ehemaligen Leadsängerin Cherie Currie und 2013 *Queens of Noise* von Evelyn McDonnell. Vgl. Currie, Cherie (2010). *Neon Angel. A Memoir of a Runaway*. New York: It Books; McDonnell, Evelyn (2013). *Queens of Noise. The Real Story of The Runaways*. Boston, MA: Da Capo.

fentlich, was Reynolds aufgreift – sind das kaum angemessene Worte. Ebenso verzichtbar ist Reynolds' Betonen des »Charisma« (ebd.) Fowleys an dieser Stelle.

Würde der Autor sich an seine selbst formulierten Kernelemente des Glam wie »Kostüme, Theatralität und die Verwendung von Requisiten« (11) halten, stünde einer weniger monogeschlechtlichen⁵ Historisierung der 1970er Glam-Jahre nichts im Weg. So hätten vermutlich auch die Band Heart oder Künstlerinnen wie Bonnie St. Claire, Bobbie McGee und Cherrie Vangelder-Smith Einzug in Reynolds' Glam-Gedächtnis erhalten. Zugutehalten kann man der Monografie, dass sie Künstlerinnen wie Poly Styrene und Siouxsie Sioux in den Kanon aufgenommen hat, indem Punk und Post-Punk als zwei Nachfolger des Glam Rock verortet werden.⁶

Reynolds nimmt keine sozialwissenschaftliche Perspektive ein wie zuletzt Nancy L. Stockdale oder Keith Gildart, die Glam aus postkolonialer Perspektive untersuchten oder dessen Klassenverhältnisse in den Blick nahmen.⁷ Vielmehr wertet er Punk schon in der Einleitung als »Verlust« (10), der die »Prozesse und Mechanismen hinter dem Spektakel« entmystifiziert habe und nach den »großen Gesten und Leidenschaft« als »erwachsen[e], verantwortungsbewusst[e], einfühlsam[e] und sozial engagiert[e]« (ebd.) Antithese des Glam Rock auf den Plan trat.

Reynolds ist Journalist, kein Wissenschaftler (was nach dem vielzitierten Band *The Sex Revolts*, den er 1995 gemeinsam mit Joy Press veröffentlichte, in den Hintergrund getreten ist), so ließe sich seine Diagnose vielleicht erklären. Er greift aber durchaus höchst aktuelle wissenschaftliche Begriffe und Konzepte auf. Gerade wenn Reynolds auf die »spöttische Dekonstruktion« (11) von Rollen und Posen als Merkmal des Glam zu sprechen kommt, wären Bezüge zu Künstlerinnen wie Vangelder-Smith und ihrem Song »Goodbye (Guitarman)« (1973) naheliegend gewesen. Aber er verpasst sie. Vielleicht, weil er weiter schreibt, Glam-Ikonen »persiflierten die Absurdität nicht nur ihrer eigenen Performance, sondern des Prinzips der künstlerischen Darbietung an sich« (ebd.).

5 Vgl. Plesch (2013: 46).

6 Damit geht allerdings das Zitat von Reynolds' Kollegen am Beginn der Passage über Quatro nicht mehr auf, sie wäre die »einzige weibliche Punkrockerin« (196) gewesen.

7 Vgl. Stockdale, Nancy L. (2016). »No Escape from Reality: The Postcolonial Glam of Freddie Mercury«. In: *Global Glam and Popular Music. Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s*. Hg. v. IanChapman u. Henry M. Johnson. New York, London: Routledge; Gildart, Keith (2013). *Images of England through Popular Music. Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955-1976*. Basingstoke, Hampshire u.a.: Palgrave Macmillan.

Diesen Luxus hatten Musikerinnen in den 1970er Jahren sicher noch nicht. Wer seltener Gelegenheit hat, die großen Bühnen zu betreten und zu bespielen, macht sich über die Langeweile des Erfolgs eben nicht so lustig. Das Bewusstsein für diese Ungleichgewichte blitzt auch bei Reynolds gelegentlich auf: »Glam wurde von femininen Männern bestimmt, war aber nicht feministisch« (201).

Mit Reynolds' Charakterisierung von Glam als locker-leicht und albern könnte man meinen, Musikerinnen fallen einfach deshalb aus dem Erinnern heraus, weil sie in den frühen und mittleren 1970ern keinen »Leicht- und Unsinn« (12) zelebrierten. Was ist dann aber mit Bowies Schwermut, die in Songs wie »Sorrow« zum Vorschein kam oder auch dem apathischen Abgesang auf den ins All driftenden Major Tom in »Space Oddity« (1969)?

So manches passt bei Reynolds nicht ganz zusammen. Der Einwand, dass unter erschwerten Bedingungen und sexistischen Rahmungen Frauen die Bühnen nicht leicht erklimmen konnten, rechtfertigt zum Beispiel nicht, dass in der Einleitung nur zwei Frauen erwähnt werden, die kaum irgendetwas mit Glam zu tun hatten. Yoko Ono steht für eine völlig konträre Hippie-Ästhetik und Germaine Greer, die als Herausgeberin eines Sexhefts erwähnt wird, war weder Glam-Musikerin noch wird sie in sonstiger Hinsicht im Glam kontextualisiert. Mitunter springt Reynolds von Künstler*innen- zu Label- zu Discogeschichte, um seinen Erzählstrang einzuhalten. Ein stärkerer Fokus auf erstere wäre womöglich fruchtbarer gewesen als nebenbei noch Club-Geschichte zu erzählen.

Ist es fair, Reynolds an diesen Textauszügen zu messen und nicht den gesamten Inhalt von *Glam* zu besprechen? Nun ja, er hat den äußerst spärlichen Rahmen selbst angelegt. Wer 2017 immer noch das Narrativ der »einzig« Glam-Rockerin Suzi Quatro bedient (201), hat zudem eine umfassende Quellenrecherche versäumt, von der bei einer 640-Seiten-Monografie ausgegangen werden darf. Selbst biedere deutsche Popsendungen wie *disco* (ZDF) dokumentieren heute noch, dass ihre Redakteur*innen nicht nur The Sweet, sondern auch weibliche Glam-Gäste wie Vangelder-Smith oder McGee einluden. Reynolds selbst schwelgt sogar im zweiten Satz seines Buches in Erinnerungen an die Sendung *Top of the Pops*.⁸

8 Hinweise auf den sexuellen Missbrauch hunderter Mädchen durch deren langjährigen Moderator Jimmy Savile oder die Behinderung der Aufklärung dieser Fälle durch die BBC stören die Rückblende an die glückliche Kindheit indes nicht. Der einzige Hinweis auf die Jimmy Saviles und Kim Fowleys des Musikgeschäfts in der Einleitung lautet: »Nicht wenige Protagonisten dieser Geschichte waren wahnhaft Narzissten« (18).

So ausführlich wie in *Glam* wurde das einstmals von der Subkulturforschung verschmähte, als unpolitisch und konsumorientiert abgekanzelte Genre bisher noch nicht erzählt. Reynolds formuliert keine »10 Merkmale des Glam«, wie Barney Hoskyns sie 1998 noch ersann,⁹ sondern plädiert für eine »großzügig[e] und lose« (11) Auslegung von Glam. Sein persönlicher Zugang ist grundsätzlich angenehm anti-essentialistisch. Auf Deutsch ist Reynolds' Studie mit dem Untertitel *Glitter Rock und Art Pop von den Siebzigern bis ins 21. Jahrhundert* dabei etwas anders konnotiert als die englische Fassung, die den Art Pop und damit Pop selbst nicht im Titel trägt. *Shock and Awe. Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-First Century* spricht vielmehr von Effekten und Erbfolgen. Und erben dürfen bei Reynolds nun die richtig erfolgreichen Frauen: Beyoncé, Kesha und Lady Gaga. Das Anerkennen dieser »Nachbeben«, wie Reynolds sie nennt, steht aber in Kontrast zu den aufgezeigten Lücken in der Nacherzählung der 1970er Jahre.

Reynolds selbst schreibt von einer Vereinigung radikaler wie reaktionärer Elemente im Glam (18). Eine kontrastreiche Analyse dieser Ambivalenzen kann erst gelingen, wenn das eigene offene Verständnis nicht mehr nur bis zur konventionellen Rede von der starken Prägung des Glam durch (männlichen) Camp und »Warholismus« (17) reicht. Glam begehrte einstmals gegen die »tostlose Ansammlung von Bärten und Jeans« (12) auf, so Reynolds. Seine Monografie könnte noch etwas mehr Aufbegehren gegen die mittlerweile ähnlich tostlosen, zum Teil exklusiven Ansammlungen geschminkter Männergesichter und Kostüme in der Glam-Historisierung vertragen.

Vielleicht müsste auch die gängige Deutung überdacht werden, Glam habe pauschal »kein Interesse daran [gehabt], gemeinschaftlich die Welt zu verändern« (13). Geschlechtercodes zu irritieren war eines der bis heute größten Potenziale des Glam – würde hierbei nicht die Einverleibung von Feminität im Blickfeld liegen, die Frauenkörper obsolet macht(e),¹⁰ bliebe noch Vieles zu entdecken.

Simon Reynolds (2017). *Glam. Glitter Rock und Art Pop von den Siebzigern bis ins 21. Jahrhundert*. Mainz: Ventil (640 S., 34,90€).

9 Vgl. Hoskyns, Barney (1998). *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. London: Faber and Faber.

10 Vgl. Schubarth, Caroline (2009). »I'll be a Rock'n'Roll Bitch for You«. In: *Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?* Hg. v. Katja Kauer. Berlin: Frank & Timme, S. 205-228, hier: 208.

SARAH CHAKER, JAKOB SCHERMANN UND NIKOLAUS URBANEK (HG.) (2018). ANALYZING BLACK METAL. TRANSDISZIPLINÄRE ANNÄHERUNGEN AN EIN DÜSTERES PHÄNOMEN DER MUSIKKULTUR.

Rezension von Florian Hantschel

Wie Sarah Chaker in ihrer umfassenden Monographie über die Black- und Death-Metal-Szenen in Deutschland bereits bemerkte, blickte ein Großteil der akademischen Forschung bisher eher mit dem erhobenen Zeigefinger oder schlichtweg gefährlichem Halbwissen und Uninformiertheit auf diese Stile/Genres/Spielarten des Metal?¹ Damit wurde in zweierlei Hinsicht ein negatives Bild in kulturellen Gedächtnissen verankert: auf der einen Seite die Skepsis und ablehnende Haltung der Teilhabenden gegenüber der wissenschaftlich z.T. fragwürdigen Kritik »ihrer« Musik und Szene.² Auf der anderen Seite wurde damit ein Zerrbild der (Extreme) Metal-Musikkultur und ihrer Anhänger*innen begünstigt, dessen manifeste Form sich in Vorurteilen und Diskriminierung äußert.³ Der vorliegende Band *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur* hingegen ist als Teil jüngerer akademischer Entwicklungen von Forschenden zu verstehen, die sich entweder mit Metal sozialisierten oder sich als Außenstehende ernsthaft für eine intensive Arbeit mit diesem und dem ihn umgebenden soziokulturellen Kontext interessieren. Ziel ist es, seriöse *Metal Studies*

1 Vgl. Chaker, Sarah (2014). *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen, S. 88-91.

2 Vgl. Irtenkauf, Dominik (2014). »Mythosmaschine Metal: Viel Lärm um nichts? Zur Bedeutung des Erzählens im Metal-Szenen-Diskurs aus der Sicht der Narratologie.« In: *Methoden der Heavy Metal Forschung*. Hg. v. Florian Heesch u. Anna-Katharina Höpflinger. Münster u. New York: Waxmann, S.47-60.

3 S. z.B. die Beobachtungen bei von Georgi, Richard (2013). »Der Metal-Fan: Krank, asozial und gewalttätig aufgrund seiner Musikpräferenz.« In: *Metal. Zwischen Kitsch und Avantgarde* (= *terz* Magazin. Ausgabe 1/2013), <http://terz.cc/magazin.php?z=294&id=299> (Stand 19.2.2017).

im wissenschaftlichen Rahmen zu etablieren.⁴ Auch wenn davon auszugehen ist, dass der im Folgenden vertiefend besprochene Band nicht wenig Diskussionsstoff liefert, so sehe ich gerade dieses ihm innewohnende Potential im Sinne erkenntnisfördernder Konfrontation äußerst positiv als Katalysator zukünftiger Weiterbeschäftigung.

Herausgegeben von den drei Musikwissenschaftler*innen Sarah Chaker, Jakob Schermann und Nikolaus Urbanek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (kurz: mdw) handelt es sich um einen Sammelband, welcher aus einem Studientag im Jahr 2016 hervorgegangen ist. Dort wurde in Impulsvorträgen, einem öffentlichen Workshop, einer Roundtable Discussion sowie einem Konzert transdisziplinär am Thema Black Metal gearbeitet. Vier von fünf Impulsvorträgen (Dietmar Elflein, Jan G. Grünwald, Florian Heesch [im vorliegenden Band ergänzt durch Reinhard Kopanski], Anna-Katharina Höpflinger und Florian Walch) sind als verschriftlichte und ergänzte Fassung in den Sammelband eingegangen und wurden durch zwei weitere von Jakob Schermann und Ralf von Appen ergänzt.

Trotz verschiedener disziplinärer Zugänge setzen sich erfreulicherweise fünf von sechs Beiträgen auch mit Black Metal als musikalische Praxis und mit Analysen der musikalisch-prototypischen Eigenschaften auseinander. Dies möchte ich besonders hervorheben, da insbesondere Black Metal bisher mit Fokus auf außermusikalische Aspekte (Genre) anstelle der Musik (Stil i.e.S.) thematisiert worden ist.⁵

Im Folgenden gebe ich einen kurzen Überblick über die thematische Bandbreite, bevor ich aus Musikwissenschaftler-Perspektive die mich subjektiv interessierenden Beiträge zur Black Metal-Musik von Schermann, Walch, Elflein und von Appen näher beleuchte: Heesch und Kopanski widmen sich in ihrem Beitrag zentral der intermedialen Migration des »Wilden-Jagd-Motivs« aus der Germanischen Mythologie in den Black Metal. Grünwald wiederum gibt exemplarischen Einblick in sein bekanntes Forschungsthema »Männlichkeits- und räumliche Darstellungen im Black Metal«. Höpflinger knüpft an ihre bisherige Forschung zu religiösen Codes im Black Metal und deren Funktion an.

4 Vgl. Heesch, Florian / Höpflinger, Anna-Katharina (2014). »Methoden der Heavy Metal-Forschung: Einleitung.« In: dies. (Hg.). *Methoden der Heavy Metal Forschung*. Münster u. New York: Waxmann, S. 9-30.

5 Vgl. Bullerjahn, Claudia / Hantschel, Florian (2017). »Musikstile als Prototypen – Teilreplikation einer Studie von Reiner Niketta (1990) am Beispiel von Black Metal.« In: *Musikpsychologie – Akustik und musikalische Höhrwahrnehmung*. (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Bd. 27). Hg. v. Wolfgang Auhagen, Claudia Bullerjahn u. Christoph Louven. Göttingen: Hogrefe, S. 48-78.

Schermann befasst sich in seinem Artikel mit musikalischer Intertextualität und orientiert sich dabei nicht primär an den bekannten Theoretiker*innen aus der Literaturwissenschaft, sondern an neueren musikwissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema (90f.). Intertextualitäts-Analysen beschränken sich in meiner Wahrnehmung häufig auf Deskription, d.h. das Auffinden von (musikalischen) »Easter Eggs«. Im Zentrum von Schermanns Auseinandersetzung stehen jedoch zum einen die Analyse von Coverversionen von Black Metal-Stücken als musikalische Gedächtnisform (93), die durch »intertextuelle Verweise und Umarbeitungen von Musik den Traditionsstrom auf gleiche Weise mitkonstituieren, wie es etwa Bestenlisten und Fanzines auf diskursiver Ebene tun« (ebd.). Zum anderen werden »autosonische Zitate« (94) aus Film und Kunstmusik in ihrer dramaturgischen und strukturellen Funktion für die Klanggestaltung des Black Metal verstanden (94-98). Diesen Rückgriff auf Klangartefakte außerhalb der Rockmusik begreift Schermann als Versuch des Black Metal, sich »selbstbewusst als eigenständige Kunstform gewissermaßen in einem Zwischenraum zwischen Rock- und Kunstmusik zu positionieren« (98). Hier wäre es aus meiner Sicht einerseits sinnvoll gewesen, auf das generelle Verarbeiten von Kunstmusik im Metal einzugehen. Andererseits hätte auch die Kontroverse zu den von Ralf von Appen beobachteten Punk-Strategien im Black Metal (156) fruchtbar sein können. Mit einer gelungenen Detailanalyse des Stücks »Carnal Malefactor« von Deathspell Omega⁶ beschließt Schermann seine Ausführungen. Positiv hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang seine Berücksichtigung der Doppel-LP-Konzeption des Albums, wodurch die intertextuelle Verweisstruktur des Stückes als Beginn der letzten LP-Seite auf die vorherigen, mit »Prayer« betitelten Einleitungen deutlich wird (100). Darüber hinaus thematisiert er die verschiedenen textlichen wie musikalischen Verkehren und Rekontextualisierungen christlich-religiöser Motive in diesem Stück (100-104). Insgesamt liefert der Autor damit gewichtige Hinweise, was das »Orthodoxe« im Black-Metal Deathspell Omegas konstituiert.

Walchs Beitrag »»Was niemals war« – Das Selbstbewusstsein des Norwegischen Black Metal als Konstruktion einer Vergangenheit und Konstitution einer Klanglichkeit« ist eine gekürzte Fassung der Ergebnisse seiner Masterarbeit an der mdw Wien. Sein Erkenntnisziel konzentriert sich auf die Analyse der narrativen Konstruktion eines Selbstverständnisses norwegischer Black Metal-Musiker in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren in Rückbindung an mögliche prototypische musikalische Stilmerkmale (110). Seine Herangehensweise unterscheidet sich bspw. von der Elfleins im vorliegenden Band in der

6 Auf Deathspell Omega (2004). *Si Monvmentvm Requies, Circvmpice*. Norma Evangelium Diaboli NED 005.

Hinsicht, dass er »die erkenntnisleitenden Konzepte nicht direkt ethnographisch aus der Musik ableite[t], sondern versuch[t], Äußerungen und Erinnerungen aus der norwegischen Szene als Leitfaden für die Analyse zu verwenden« (110). Hierfür nutzt er hauptsächlich Musiker*innen-Interviews als präexistentes Material. Er kommt zu dem Ergebnis, dass ein Selbstverständnis des norwegischen Black Metal primär in kontinuierlicher Abgrenzung (125) zur klanglichen und außermusikalischen Ästhetik des vorwiegend schwedischen Death Metal stattgefunden hat (110-116). In Bezug auf musikalische Charakteristika betont er die Transformation von albumstilistischen Merkmalen der schwedischen »First Wave« Black Metal-Band Bathory zu typisch norwegischen Black Metal-Stilmerkmalen (116-119). Innerhalb Norwegens hebt er die Relevanz einzelner Akteure der Gruppen Mayhem und Darkthrone für die Entwicklung charakteristischer Gitarrenspieltechniken und Sounds (120-124) hervor. Als einen äußerst positiven Aspekt von Walchs Analyse möchte ich die Auseinandersetzung mit den nicht über Plattenlabel distribuierten Demotapes für eine historische Rekonstruktion hervorheben (111f. u. 120-123). Die Analyse konkreter Gitarrenspieltechniken fungiert hier unterstützend und illustriert wie die charakteristischen Sounds des norwegischen Black-Metal dort mit entstanden sind. Die im Aufsatztitel und in den Schlussworten (125f.) anklingende Bagatellisierung der Gruppen Burzum und Immortal ist jedoch aus meiner Sicht nicht haltbar.

Elflein konzentriert sich in »Ordnung und Chaos – Songstrukturen im Norwegischen Black Metal« (129-153) auf seine zum Markenzeichen gewordenen musikalischen Formanalysen. Für die aktuelle Analyse greift er auf seine zwölf Jahre alte, nicht Repräsentativität beanspruchende Datenbasis zum allgemeinen Metal-Traditionsstrom zurück (130-135). Die methodisch streng-reduktionistische explorative Analyse der musikalischen Form an Einzelfällen deutet darauf hin, dass norwegischer Black Metal zwar historisch konventionelle Formmodelle exemplifiziert, diese sich jedoch deutlich von anderen Metal-Formmodellen und Verse-Chorus-Formen der Populärmusik unterscheiden (147f.). Elflein betont jedoch den vorläufigen Charakter dieser Ergebnisse und fordert zu Recht weitere notwendige Untersuchungen (145). Eine abschließende Beobachtung: Durch den Aufsatztitel »Ordnung und Chaos« wurden in mir Assoziationen zu experimentelleren Black Metal-Veröffentlichungen geweckt.⁷ Diese Alben sind jedoch nicht Gegenstand der Auseinandersetzung.

7 Durch den Titel: Mayhem (2007) *Ordo ad Chao*. Seasons of Mist. SOM-150. Weitere Beispiele: Emperor (1997). *Anthems to the Welkin at Dusk*. Candlelight Records Candle023CD oder Dødheimsgard (1999). *666 International*. Moonfog Productions FOG 020.

Auch wenn von Appen mein Institutskollege ist, soll dies keinen protegie-renden Einfluss auf die Bewertung seines Beitrages haben. Er befasst sich mit der musikwissenschaftlichen Analyse des im Workshop thematisierten Stücks »Mother North« der Band Satyricon⁸ (155-173) und reflektiert dabei nicht nur seinen eigenen Zugang zum Stück, sondern auch den ganzen Forschungstag aus teilnehmender Beobachterperspektive (156-160). Ich selbst bin stärker mit quantitativen als mit qualitativen sozialwissenschaftlichen Verfahren vertraut. Dennoch (oder gerade deshalb) sehe ich es als Stärke von Appens Analyse, unter Berücksichtigung des hermeneutischen Charakters von Musik-analyse und -deutung sowie der Diskrepanz zwischen einer gegenüber der subjektiven Repräsentation objektiven musikalischen Struktur, sich selbst als Wissenschaftler im Forschungsprozess stärker kenntlich zu machen und auch zu reflektieren (eine solche Methodik hat sich meiner Beobachtung nach in der Musikwissenschaft bisher leider noch nicht stärker durchgesetzt). Insgesamt ist von Appens Beitrag, trotz seiner kritischen Thematisierung der Vermittlungsprobleme zwischen Musikwissenschaft und Hörer*innen (160), dennoch hinsichtlich der Einzelfall-Musikanalyse der ausführlichste und komplexeste des gesamten Buches, welcher sicherlich die größte musikalische Expertise voraussetzt. Dies kann als Schwäche (potentieller Verlust von Leser*innen ohne diese Expertise) wie als Stärke aufgefasst werden. Letzterer Eindruck überwiegt mir, denn von Appen gelingt es, Musik als komplexes und vielschichtiges Zusammenwirken verschiedener Parameter und Verstehens-ebenen holistisch-integrativ zu analysieren und zu interpretieren. Dies ist unter dem Gesichtspunkt beachtlich, da er von außen und als erklärter Nicht-Fan einen Zugang wagt (155 u. 171).

Farbige Abbildungen und Tabellen können stellenweise zur Nachvollziehbarkeit beitragen. Hier sei jedoch als konstruktiver Vorschlag angemerkt, zukünftig über ein Online-Supplement nachzudenken, sodass die teilweise doch recht klein und unscharf geratenen Abbildungen und Notenexzerpte dort in größerer Skalierung bei Interesse abgerufen werden könnten.

Für die an (Black) Metal-Studies interessierten Forscher*innen ist insgesamt eine klare Kaufempfehlung auszusprechen. Nicht, weil es sich um ein Überblicks- oder Grundlagenwerk handelte, welches der Weisheit letzten Schluss oder ausnahmslos richtige/wahre Ergebnisse enthielte. Insbesondere in der deutschsprachigen Populärmusikforschung stellt das Buch vielmehr einen der ersten Sammelbände dar, welcher sich aus verschiedenen diszipliniären Zugängen ausschließlich dem Phänomen Black Metal-Musik und -Kultur

8 Auf Satyricon (1996). Nemesis Divina. Moonfog Productions FOG 012.

als Work-in-Progress zu nähern versucht. Für alle anderen Populärmusikforschenden und -interessierten kann dieses Buch ebenso lesenswert sein, da es neben der Auseinandersetzung mit sehr speziellen Themen auch methodische Diskussionen und Reflexionen über den wissenschaftlichen Umgang mit Populärmusik als solche enthält. Ob (nicht-akademische) Black Metal-Musiker*innen und -Hörer*innen von dieser Publikation profitieren, sei gerne deren eigenem Urteil überlassen. Ihnen empfehle ich, dieses Buch nicht nach oberflächlichem Querlesen beiseite zu legen, sondern aktive und konstruktive Verhandlung mit anderen Les- und Hörarten sowie Deutungen zu suchen.

Sarah Chaker, Jakob Schermann und Nikolaus Urbanek (Hg.) (2018). *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: transcript (178 S., 25€, E-Book: 22€).

IMMANUEL BROCKHAUS (2017). *KULTSOUNDS. DIE PRÄGENDSTEN KLÄNGE DER POPMUSIK 1960-2014.*

Rezension von Jan-Peter Herbst

Wer kennt es nicht: Man hört Radio oder durchstöbert Playlisten auf Streamingdiensten und hat das Gefühl, immer wieder dieselben Sounds und Effekte zu hören. Der hohe männliche Falsettgesang, pumpende Kompression, auffallendes Auto-Tune. Dies scheint kein Zufall zu sein, sondern Ergebnis eines Bedeutungsgeflechts von Sounds, geknüpft an den Zeitgeist, eine kulturelle Strömung oder einen musikalischen Stil. Manche Sounds scheinen neu, andere kommen bekannt vor und präsentieren sich in einem anderen klanglichen Gewand, z.B. durch neuere Instrumentenmodelle, virtuelle Simulationen oder veränderte Produktionsweisen und -mittel.

Mit diesem Phänomen beschäftigt sich Immanuel Brockhaus in seinem Buch *Kultsounds* und schließt damit eine längst überfällige Lücke in der internationalen Forschungslandschaft. Zwar existiert mittlerweile ein reichhaltiger Fundus an Studien zum Themenfeld Sound aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln – u.a. Kulturtheorie und -praxis¹, Medientheorie und -praxis², Performance, Produktion³, Distribution und Rezeption⁴ –, eine systematisch-

1 Rojek, Chris (2011). *Pop Music, Pop Culture*. Cambridge: Polity Press; Hecken, Thomas (2009). *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: transcript; Banfield, William C. (2010). *Cultural Codes – An Interpretative History from Spirituals to Hip Hop*. Lanham: Scarecrow.

2 Jacke, Christoph (2013). *Einführung in populäre Musik und Medien*. Berlin: LIT.

3 Burgess, Richard J. (2013). *The Art of Music Production. The Theory and the Practice*. Oxford: Oxford University Press; Holmes, Tom (2008). *Electronic and Experimental Music – Technology, Music and Culture*. New York: Routledge; Jones, Steve (1992). *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park: Sage.

4 Phleps, Thomas / v. Appen, Ralf (Hg.) (2003). *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik* (= texte zur populären musik Bd. 1). Bielefeld: transcript; Nowak, Raphael (2016). *Consuming Music in the Digital Age. Technologies, Roles and Everyday Life*. London: Palgrave Macmillan; v. Appen, Ralf / Doehring, André / Helms, Dietrich / Moore, Allan F. (Hg.) (2015). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Farnham: Ashgate.

empirische Aufarbeitung anhand eines historischen Analysekorpus stand allerdings noch aus.

Situiert in den Science and Technology Studies, der Akteur-Netzwerk-Theorie und den Sound Studies intendiert Brockhaus nicht nur, die Entstehung und den Verlauf prägnanter Sounds in der Geschichte der populären Musik aufzuspüren, sondern diese im Kontext von Entwickler- und Anwendernetzwerken zu betrachten. Geleitet wird die Untersuchung von der Annahme, dass populäre Musik von einzelnen Sounds geprägt sei, die eng an technologische Innovationen geknüpft sind. Dabei komme vor allem der unkonventionellen Handhabung dieser Technologien eine besondere Rolle zu. Solche oft per Zufall entdeckten Sounds verbreiteten sich über einen längeren Zeitraum in mehreren musikalischen Stilen und einige würden so zu »Kultsounds«.⁵ Diese durchlaufen Brockhaus zufolge einen Lebenszyklus: von der Entdeckung über die massenhafte Nutzung und Appropriation in anderen Musikstilen bis hin zum Abflachen (S. 16f.). Wie Retrotrends offenkundig zeigen, können einstige »Kultsounds« wieder aufgegriffen und weiter verändert werden.

Das Buch liest sich wie eine Entdeckungsreise durch die populäre Musik und gewährt Einblicke in einen oft verborgenen Bereich des Musikbusiness: Die Arbeit im Tonstudio hinter verschlossenen Türen. Die Hauptuntersuchung beschränkt sich auf die Analyse der Top 40 Singles von 1960 bis 2014 der US-amerikanischen *Billboard*-Charts (2.200 Songs) und somit auf Studioproduktionen.⁶ In den Voruntersuchungen wird ausgehend von historischen Systemen zur Kategorisierung von Klängen⁷ ein eigenes Ordnungssystem entwickelt. Das innovative Vorgehen mittels einer Analyse des Klangfundus von Synthesizern (Hardware und digitale Simulationen), Samplern, Sample-Playern und der General MIDI-Liste, darf den Anspruch erheben, die musik-praktische Realität weitestgehend abzubilden. Insgesamt werden 4.300 Sounds basierend auf Namen von Werkseinstellungen (Presets) kategorisiert. Diese Kategorisierung schließt nicht nur die Instrumente und prägenden Herstellermodelle (z.B.

5 Definiert werden Kultsounds anhand 1. ihres häufigen Vorkommens über einen längeren Zeitraum, 2. eines Wiedererkennungswertes im Kontext eines Songs, 3. ihrer Verwendung durch mehrere sowie bekannte Künstler*innen, 4. enger Verbundenheit mit Stilen, Genres oder Künstler*innen. Ferner entstünden Kultsounds durch technologische Innovation und der subversiven Handhabung dieser (S. 124f.).

6 Methodisch wurden alle Songs mehrfach durchgehört. Prägnante Sounds wurden für jedes Jahr in Protokollen festgehalten und anschließend durch vertiefende Recherchen verifiziert (S. 221).

7 Neben grundlegenden Arbeiten aus der Akustik (H. v. Helmholtz) und Kompositionspraxis (P. Schaeffer) basiert das Kategoriensystem auf Murray Schaefers *Die Ordnung der Klänge: Eine Kulturgeschichte des Hörens* (2010) und Theo von Leeuwens *Speech, Music, Sound* (1999).

Yamaha DX-7, Roland TR 808) mit ihren Grundsounds, sondern ebenfalls klangbestimmende Spieltechniken (z.B. Finger Slap auf E-Bass, abgedämpftes Spiel auf Gitarre) und Effektsounds (z.B. Chorused Electric Piano, Echo Drop) mit ein. Darauf hinzuweisen ist jedoch, dass die Kategorisierung lediglich anhand von Klangnamen und nicht von tatsächlichen Sounds erfolgt. Darüber hinaus gehen manche der Ausführungen, wie beispielsweise jene zur Vokalpädagogik, etwas zu sehr ins Detail: Gegenüber der weitaus relevanteren Bedeutung von studioteknischer Bearbeitung der Stimme, spielen vokalpädagogische Ansätze wie das Estill Voice Training (EVT) oder das Speech Level Singing eine recht unbedeutende Rolle im Kontext des Untersuchungsgegenstandes.

Um die kulturellen Bedeutungen der Sounds zu berücksichtigen und gleichzeitig dem Anspruch des gewählten Theorie- und Methodenrahmens gerecht zu werden, bezieht Brockhaus die kondensierten Soundkategorien auf einen Korpus von medien- und musikkulturellen Entwicklungen. Grundlage hierfür ist ein an Peter Wicke angelehntes Modell von Musiktechnologien⁸, Genres und Kulturen (Mainstream, Subkulturen, Avantgarde, Camp, Trash und Kitsch), nach welchem sich Genres und Stile durch technologische Paradigmenwechsel und gesellschaftliche Veränderungen ausdifferenzieren. Hierbei gebe es allerdings keine Linearität, sodass Retrobewegungen vergangene klangliche Elemente wieder aufnehmen und verändern können. In seiner chronologisch strukturierten Analyse bezieht Brockhaus Musiktechnologien, Genres und Kulturen aufeinander und ergänzt die musikalischen Betrachtungen um kulturwissenschaftliche Interpretationen. Das Ergebnis ist eine Darstellung klanglich-stilistischer Tendenzen im Korpus der *Billboard*-Charts seit 1960. Anhand der 80-seitigen Analysen von über 100 Songs wird deutlich, dass sich die Einzelsounds populärer Musik in Standardsounds ohne tragende Rolle (z.B. Shaker oder Pads), »Baiscodes« und »Supercodes« einteilen lassen (S. 196f.). Baiscodes seien nicht-obligatorische klangliche Präferenzen innerhalb eines Stils, wohingegen Supercodes weit stärker mit stilistischen Merkmalen verknüpft seien. Nur letztere haben nach Brockhaus das Potenzial, zu

8 Wicke, Peter (2002). »It's only Rock'n'Roll, Popmusik zwischen 1950 und 1990«. Vorlesung am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität, Berlin 23.05.2002. Hiernach lassen sich Musiktechnologien in vier Entwicklungsphasen einteilen: Elektrifizierung, Digitalisierung, Virtualisierung, Modularisierung.

»Kultsounds« zu werden, wenn sie in Sub- und Sub-Sub-Stilen fortgeführt werden und schließlich über einen längeren Zeitraum stilübergreifend wirken.⁹ Insgesamt sind die Analysen detailliert und die Argumentationen überzeugend; lediglich die hohe Beispieldichte schmälert geringfügig den Lesegenuss.

Die Hauptuntersuchung erstreckt sich über vier Kapitel (200 Seiten) und beruht auf 2.200 Songs der *Billboard* Top 40 Jahresendlisten zwischen 1960 und 2014. Im Mittelpunkt der Analyse stehen Fragen nach der Entwicklung der prägenden Pop-Sounds und dem Netzwerk an Akteur*innen, das sich von Musiker*innen über Tontechniker*innen und Produzent*innen bis hin zu Entwickler*innen, Programmierer*innen und Instrumenten-Firmen erstreckt. Dieses umfangreiche Netzwerk sei notwendig, weil sich ein Sound kaum von seinen Entwickler*innen, dem ausführenden Instrument oder den Anwender*innen trennen lasse. Aus diesem Grund werden technologische und soziologische Prozesse gemeinsam betrachtet (S. 205-212). Wie Brockhaus zutreffend feststellt, greifen diesbezüglich viele der vorausgegangenen Studien über Produzent*innen populärer Musik zu kurz. Entweder werde nicht ausreichend klar, welche Akteur*innen und Technologien beteiligt waren und wie sie konkret agierten,¹⁰ oder aber es würden nicht ausreichend Netzwerk- bzw. Übersetzungsprozesse zwischen Technologien und Anwender*innen berücksichtigt.¹¹ Um dieses Problem zu umgehen, werden Technologien im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie als selbstständige Akteur*innen verstanden, was sich jedoch im Laufe der Untersuchung als weniger zutreffend herausstellt (S. 404). Vielmehr kommt zum Vorschein, dass die erwähnten Netzwerke an Akteur*innen deutlich verzweigter und komplexer sind als angenommen. Dieser Erkenntnishergang wird allerdings nicht deutlich genug geschildert und lässt sich nur an wenigen Stellen explizit herauslesen.

Die Ergebnisse der Chartanalyse bestechen durch einen hohen Detailgrad und umfangreiche Fachkenntnis. Für jedes Jahr werden »herausragende Sounds« identifiziert, die in einem weiteren Schritt den Basis- und Kultsounds

9 Brockhaus (S. 197f.) liefert Beispiele für die Entwicklung von Basicodes zu Supercodes. Im Bereich Heavy Metal seien bestimmende Merkmale des Genres, wie die »sonischen Charakteristika verzerrte[r] Gitarren und verzerrten Gesangs« (S. 197) bereits als Basicodes anzusehen. Diese würden etwa bei Metallica verstärkt und somit zu Supercodes, die von nachfolgenden Bands wie Slipknot stark exponiert aufgegriffen würden.

10 Vgl. u.a. Warner, Timothy (2003). *Pop Music, Technology and Creativity – Trevor Horn and the Digital Revolution*. Burlington: Ashgate; Moorefield, Virgil (2005). *The Producer as Composer – Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.

11 Massey, Howard (2000). *Behind the Glass – Top Record Producers Tell How They Craft the Hits*. San Francisco: Backbeat Books.

zugeordnet werden. Bedauerlicherweise ist nicht immer ersichtlich, anhand welcher Kriterien die Zuordnung erfolgt. Positiv hervorzuheben ist hingegen der Bezug auf das zuvor erwähnte kulturelle Referenzmodell, um die Bedeutungsebene der Sounds nicht aus den Augen zu verlieren. Diese nach wie vor vorbereitende Analyse wird schließlich in signifikante Sounds¹² und Kultsounds¹³ der populären Musik destilliert, welche erneut nah am Analysekorpus untersucht werden. Erstmals erscheinen hier die vom Autor geführten Interviews mit Akteuren. Die Ausführungen zu den Sounds folgen keinem identischen Schema, beinhalten in den meisten Fällen jedoch Entwicklungsdarstellungen, konkrete Beispielanalysen und Darstellungen ihres Vorkommens in den Charts. Im Gegensatz zu anderen, rein retrospektiv angelegten Studien, scheut sich Brockhaus nicht, Beispiele der letzten zehn Jahre heranzuziehen; darunter Lady Gaga, Katy Perry, T-Pain, Ke\$ha, Pitbull oder Britney Spears – Popgrößen, die in vielen Studien aufgrund der (scheinbar) mangelnden künstlerischen Qualität ignoriert wurden. Wissenschaftliche und journalistische Quellen werden sinnvoll miteinander verknüpft, um Einblicke in die Motive der Akteur*innen zu liefern, die nicht persönlich befragt wurden.

In einem solch breit angelegten Projekt bleibt es nicht aus, dass sich persönliche Arbeitsschwerpunkte abbilden: In der Biografie von Brockhaus liegen diese in den Analysen von Synthesizer-Sounds und Produktionsverfahren, die tiefgreifender sind als beispielsweise seine Analyse der Stratocaster-Gitarre. Ferner wirken die stellenweise eingefügten Erfahrungsberichte (z.B. S. 370, 397f.) leicht deplatziert, wenngleich das Projekt offenkundig autobiografisch motiviert ist (S. 16f.). Die wenigen praktischen Anwendungsbeispiele sind in diesem Kontext durchaus begrüßenswert, hätten jedoch besser an anderer Stelle und in erweiterter Form ihren Platz gefunden. Ein guter Ort wäre beispielsweise die umfangreiche Projektwebsite (www.cult-sounds.com), auf der weitere Medienanhänge bereitgestellt werden könnten. Wünschenswert wäre außerdem eine intensivere Einbeziehung der Experteninterviews gewesen, denn nur in der Diskussion weniger Sounds wurden Interviewaussagen explizit dargestellt und interpretiert – am deutlichsten geschieht dies im Beispiel der Netzwerkstruktur des Yamaha DX 7 E-Pianosounds (S. 381-386). Interviewergebnisse bedeutender Akteur*innen wie beispielsweise das von John Chowning (Entdecker der FM Synthese als Grundlage für den DX 7 Synthesizer) bleiben so leider im Dunkeln. Auch wären Originalaussagen der

12 Neun signifikante Sounds: Double Tracking, Stratocaster, Synthesizer Pad, Synthesizer Bell Sound, Scratch Sound, Tape Slow-Down Effect, Stutter Effect, Sidechain Compression, Filtering.

13 Fünf Kultsounds: Männlicher Falsett Gesang, Hand Clap Sound, DX 7 E-Piano Sound, Orchestra Hit Sample, Auto-Tune.

Akteur*innen zum Phänomen der Kultsounds eine wertvolle Ergänzung gewesen. An diesem Punkt der Arbeit, der Hauptanalyse der Kultsounds, zeigen sich schließlich einige Längen: So wurden viele der Sounds bereits in diversen Vorstudien aus verschiedenen Blickwinkeln und anhand mehrerer Songbeispiele analysiert, sodass vereinzelt neue Erkenntnisse ausbleiben. Dieses Problem ist sicherlich dem Format der zugrundeliegenden Dissertationsschrift geschuldet, welches sich an mehreren Stellen zeigt: Beispielsweise sind die anfänglichen kleingliedrigen terminologischen und klanganalytischen Einführungen kaum von Bedeutung für die Untersuchungen. Letztlich stellt sich auch die Frage nach der Zielgruppe: Während für ausgewiesene Musiktechnologieexpert*innen die vielen technischen Einführungen und Erklärungen entbehrlich wären, muss sich die allgemeine wissenschaftliche Leserschaft vermutlich in einige Klangerzeugungs- und Produktionstechniken noch tiefer einarbeiten, um den detaillierten Ausführungen folgen zu können. Dies ist keineswegs als Schwäche des Buches zu werten, sondern verweist auf eine Ausdifferenzierung des wissenschaftlichen Feldes, in dem eine Spezialisierung im Bereich Musikproduktion und -technologie unabdingbar scheint (wie es z.B. an universitären Einrichtungen im englischsprachigen Raum längst der Fall ist). Genau hier zeigt sich aber auch eine Stärke des Projektes, nämlich die umfangreiche Praxiserfahrung des Forschers, ohne die eine solche inhaltliche Tiefe nicht möglich wäre.

Insgesamt gelingt es Immanuel Brockhaus in beeindruckender Weise, die Leserschaft durch seine umfangreichen Analysen zu führen und zu einem aussagekräftigen Ergebnis zu kommen: Es scheint tatsächlich prägende Sounds zu geben, auf welche Rock- und Popmusik, ungeachtet ihrer verschiedenen kulturellen Strömungen und Präferenzen, zurückgreift. Viele der prägnanten Sounds und Kultsounds kommen in verschiedenen Genres zum Einsatz und werden vielfältig ausgeschöpft. Ungewiss bleibt, wie die Reise weitergeht. Manche Sounds haben bereits ihre Renaissance erfahren, während sich andere noch in ihrem ersten Zyklus befinden. Ob, wann und in welcher Form Sounds wiederaufleben, ist nicht absehbar. Wahrscheinlich scheint hingegen, dass die Akteur*innen der populären Musik weiterhin Technologien auf unkonventionelle Weise nutzen und per Zufall neue Ausdrucksformen entdecken werden, die das Repertoire an Kultsounds kontinuierlich erweitern.

Kultsounds hat durch seinen enormen Analysekorpus mit zahlreichen fachkundigen Technikeinführungen, kritischen Diskursanalysen und unzähligen Analysebeispielen das Potenzial, ein Standardwerk zur technologisch orientierten Erforschung populärer Musik zu werden. Das Projekt ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie praktische Erfahrungen als Musiker*in und

Musiktechnolog*in gewinnbringend für die Erforschung populärer Musikkulturen eingesetzt werden können. Über das Buch hinaus ermöglichen die Projektwebsite wie auch die zahlreichen Videointerviews auf YouTube einen erweiterten Zugang in die Welt der Kultsounds mit ihren bedeutenden Akteur*innen. Diese Grundlage bietet eine Fülle an Material für anknüpfende Untersuchungen zu Musiktechnologien populärer Musik – ein aufblühendes Forschungsfeld, das spannende Erkenntnisse über die ästhetischen und technologischen Dimensionen dieser Musikkulturen verspricht.

Immanuel Brockhaus (2017). *Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960-2014*. Bielefeld: transcript (450 S., 44,99 €).

SANDRA DANIELCZYK (2017). *DISEUSEN IN DER WEIMARER REPUBLIK. IMAGEKONSTRUKTIONEN IM KABARETT AM BEISPIEL VON MARGO LION UND BLANDINE EBINGER.*

Rezension von Barbara Hornberger

Kabarett ist ein vergleichsweise wenig beforschter Gegenstand, auch zur Revue existiert kaum wissenschaftliche Literatur, selbst das musikalische Unterhaltungstheater muss – etwa im Vergleich zu Oper oder Gegenwartstheater – als Stiefkind der Forschung betrachtet werden. Mit dem deutschsprachigen Chanson haben sich ebenfalls nur wenige Wissenschaftler*innen befasst. Ein echtes Desiderat bildet allerdings die Figur der Diseuse als eine Star-Figur, die im Kreuzungspunkt dieser Begriffe steht. Dass nun mit Sandra Danielczyks Dissertation über die Diseusen der Weimarer Republik erstmals eine große Forschungsarbeit zu diesem Thema vorliegt, ist daher schon von vornherein sehr erfreulich. Hier wird eine Lücke zwar nicht geschlossen – das wäre auch zu viel verlangt –, aber doch erstmalig aus einer musik- und kulturwissenschaftlichen Perspektive bespielt.

Darüber hinaus liegt hier eine Arbeit vor, die in geradezu paradigmatischer Weise zeigt, wie reich, ja, wie unverzichtbar ein interdisziplinäres Forschungsdesign für populäre Gegenstände ist. Danielczyk verbindet historiografische Forschung inklusive Archivarbeit, theaterwissenschaftliche und medienwissenschaftliche Zugänge, Starforschung und Musikwissenschaft zu einem Analyse-Setting, das ihr eine umfassende Darstellung der Diseuse als Figur und ihrer Chansons als ihrem Image-Kern erlaubt. Sie begreift die Diseuse völlig zu Recht als eine Star-Figur der Weimarer Zeit. Dabei kommt es ihr besonders darauf an, die Image-Gestaltung der Diseusen als einen zirkulären, vielfach angetriebenen Vorgang zu beschreiben, an dem die Künstlerinnen einen erheblichen gestalterischen Anteil haben. Dieser Anteil wird vor allem in den Aufführungen der Chansons realisiert, mit denen die Diseusen

ihre Images entwerfen, etablieren, ausgestalten und tradieren. Anders als im musikalischen Unterhaltungstheater verschmilzt nämlich die Sängerin nicht mit der im Lied entworfenen Figur im Sinne einer Verkörperung; sie bleibt dem Publikum als Person auf der Bühne gegenwärtig. Mit den Begriffen Chanson-Protagonistin und Bühnen-Persona, die sie aus den diversen Star-Theorien der Filmwissenschaft und der Popular Music Studies heraus plausibel entwickelt, erfasst Danielczyk das Changieren von Star-Figur und erzählter Chanson-Figur, das für die Produktion wie Rezeption der Chansons und für die Image-Bildung der Diseusen zentral ist.

Um außerdem diesen Vorgang historisch, sozial und kulturell in seinen Kontext einzuordnen, greift sie auf das Konzept der mimetischen Identifikation von Gabriele Klein zurück und entwickelt es weiter. Die Künstlerinnen werden so nicht nur als Gestalterinnen ihres eigenen Images begriffen, sondern auch als konstruierende Akteurinnen innerhalb historischer Weiblichkeitsdiskurse (wie etwa dem zentralen Diskurs über die Neue Frau).

»Die Imagekonstruktion im Sinne einer mimetischen Identifikation ist damit kein linearer Akt, der von einem zum anderen Pol verläuft, sondern ein zirkulärer Prozess. [...] Die Diseuse und ihre Chanson-Performance sind in diesem Sinne sowohl als lokale Ausdeutung eines globalen, kollektiven Images beziehungsweise eines darauf beruhenden Weiblichkeitsdiskurses [...] als auch selbst als globales Image beziehungsweise Weiblichkeitstyp [...] zu beschreiben« (S. 44).

Die Künstlerinnen und das Publikum teilen den Kontext, die Diseusen entwerfen lokale Variationen, die Rezipientinnen und Rezipienten greifen diese auf und reformulieren damit ihre eigenen Vorstellungsbilder, die sie an die Diseusen als Erwartungen zurückspiegeln. Vor diesem Hintergrund werden die Konstruktions-Anteile der Diseusen-Images von Danielczyk mit den Begriffen »Kollektivimage«, »Fremdimage« und »Eigenimage« noch einmal ausdifferenziert. Images werden als Effekte eines Konglomerats von Zeichen und Bedeutungskonstruktionen und damit als »Schnittmenge von Invarianzen« (S. 62) wahrgenommen.

Die verschiedenen Einflüsse und Kontexte, die hier ihre Wirkung entfalten, erfasst Danielczyk mit Hilfe von Tonaufnahmen, Szenenbildern, Karikaturen, einer Werte- und Themenanalyse von 300 Rezensionen, mit autobiografischen Notizen und anhand von Text und Notentext der Chansons. Dass sie diese verschiedenen Bezüge und den Kontext auch mit dem jeweiligen methodischen Know-how unterfüttert, zeigt sich zum Beispiel darin, dass Danielczyk nicht nur auf die Möglichkeiten, sondern auch auf die Limitierungen hinweist, die sich durch die Spezifik des Materials ergeben – dass etwa eine Rezension ebenso wie ein einzelnes Szenenbild die Aufführung

nicht ersetzt, sondern sich hier nur bedingt Rückschlüsse auf die Inszenierung oder gar die Aufführung als performativer Akt ziehen lassen. Gerade durch diese gebotene Vorsicht zeigt sich die Auswertung des Materials – insbesondere wegen des enormen Umfangs – als sehr ergiebig. Das Quellenmaterial wird außerdem mit der historiografischen Forschung zur (Unterhaltungs-)Kultur der Weimarer Republik und mit den Diskursen zur Neuen Frau kurzgeschlossen.

Dass dieses interdisziplinäre Forschungsdesign nachvollziehbar bleibt und überzeugende Ergebnisse hervorbringt, liegt neben der genauen und ausführlichen Analysearbeit auch daran, dass die Autorin die Diseuse Margo Lion exemplarisch in den Fokus ihrer Arbeit stellt, deren Image sie in einem facettenreichen close reading anhand einiger ausgewählter Chanson-Performances untersucht. Die Analysen ihrer Chanson-Performances zeigen, wie Lion ihren Körper, ihre Stimme, ihr Make-up und Kostüm sowie ihren Umgang mit Text und Musik einsetzt, um eine eigenwillig groteske Bühnen-Persona zu entwerfen, mit der sie die verschiedenen Chansons und deren Protagonistinnen hervorbringt. Wie relevant diese Figur ist, zeigt Danielczyk nicht nur durch die zahlreichen Rezensionen, sondern auch, indem sie den vielfachen Bezügen nachgeht, die sich aus Lions Performance und Star-Image ergeben: Sie präsentiert sich als Fortsetzung einer Traditionslinie von Diseusen, als groteskes Zerrbild der Neuen Frau und als eine Figur, in der sich Urbanität, Modernität und Züge der Neuen Sachlichkeit niederschlagen, sowie als Teil einer innovativen Kabarett-Kultur, die sich wiederum im größeren Kontext der Unterhaltung und insbesondere der großen Revuen einen eigenen Platz erobert. Diese Vielfältigkeit, die in der Star-Figur Margo Lions liegt, belegt die Studie sowohl am Image-prägenden Chanson »Die Linie der Mode«, dessen Performance ausführlich analysiert wird, als auch in etwas breiterem Rahmen an der Kabarett-Revue *Es liegt in der Luft*, aus der verschiedene Chansons und ihre Szenenbilder analysiert werden. Dabei wird zum einen herausgearbeitet, wie Lion ihr bereits gefestigtes Image als groteske neusachliche Variation der Neuen Frau in den verschiedenen Figuren der Revue sowohl erneut hervorbringt als auch modifiziert und damit langfristig prägt. Zum anderen wird deutlich, wie die Revue ihrerseits Lion eine ideale Plattform für genau diese Image-Arbeit bietet, indem sie durch ihr Setting (Warenhaus), aber auch durch ihre Inszenierung, ihre Kostüme und ihre Kontextnahmen die Facetten von Urbanität und Modernität betont.

Die Prägnanz dieses Images wird noch einmal deutlicher, als Danielczyk ihrem Beispiel Lion eine weitere Diseuse gegenüberstellt: Blandine Ebinger. Die Unterschiede zwischen den Images der beiden Diseusen – Neue Frau gegen Berliner Hinterhof-Göre –, aber auch, dass die Bühnen-Persona von

Ebinger viel enger an die Protagonistinnen der *Lieder eines armen Mädchen* gekoppelt ist (und bleibt), geben der Arbeit an dieser Stelle noch einmal einen wichtigen Impuls und zeigen, dass das interdisziplinäre Analyse-Setting für sehr unterschiedliche Imagekonstruktionen tauglich ist. Nicht zuletzt führt der Vergleich wieder zurück in die größere Perspektive, die der Titel ja auch verspricht: Die beiden Diseusen Margo Lion und Blandine Ebinger könnten als zwei Antipoden der Kabarett-Szene dieser Zeit gesehen werden. Sie umspannen und repräsentieren auch die Diseusen, die hier keine oder keine explizit analytische Erwähnung finden.

Weil Danielczyk dem zirkulären Prozess der Imagekonstruktion auch im Aufbau ihres Buches folgt, entstehen gerade in der Untersuchung der Revue *Es liegt in der Luft* nahezu zwangsläufig auch Redundanzen, was die Analyseergebnisse allerdings nicht schmälert. Es ließe sich auch an der einen oder anderen Stelle über das genaue Verhältnis von Chanson-Protagonistin und Bühnen-Persona streiten – was aber nicht gegen diese beiden Begriffe und ihre Unterscheidung spricht, im Gegenteil: Dass hier überhaupt zwei Ebenen unterschieden werden und über das genaue Verhältnis dieser Ebenen diskutiert werden kann, belegt im Grundsatz ja gerade die Tauglichkeit und den erkenntnisleitenden Sinn dieser Unterscheidung. Das Schicksal solch interdisziplinärer Arbeiten liegt außerdem darin, bei jedermann Begehrlichkeiten zu erwecken, weil sie einen so weiten Radius abschreiten und damit notwendigerweise Wünsche offenbleiben: So bleibt der Begriff des Schlagers unscharf; was ein Chanson und was ein Schlager und was beides ist, bleibt tendenziell unklar. Da der Schlager-Begriff der 1920er Jahre mit dem heutigen nicht identisch ist, wäre hier eine Begriffsklärung wünschenswert gewesen. Es hätte sich auch angeboten, die groteske und überzogene Performance der Lion in »Die Linie der Mode« auf der Folie von Simmels »Die Großstädte und das Geistesleben«¹ und insbesondere in diesem Sinne als eine Lion'sche Darstellung der dort beschriebenen »Blasiertheit« zu lesen – zumal Danielczyk Simmels paradigmatischen Text an anderer Stelle zitiert. Auch der Bezug zum (expressionistischen) Stummfilm mit seinen Schwarz-Weiß-Kontrasten und zu Figuren wie Asta Nielsen, die ebenfalls mit Zügen des Grotesken arbeiten, hätte sich angeboten, wird doch auf die Schwarz-Weiß-Inszenierung von Lion mehrfach hingewiesen. Interessant wäre im Kontext der Revue-Interpretation auch gewesen, nicht nur die Inszenierung des Warenhauses im Kabarett, sondern ebenso das Warenhaus als theatrale

1 Simmel, Georg (1995). »Die Großstädte und das Geistesleben.« In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt (= *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 7, Hg. v. Otthein Rammstedt). Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 116-131 (erstmalig: 1903).

Inszenierung zu begreifen, wie es z.B. Peter W. Marx tut.² All diese Wünsche bestätigen aber letztlich nur, dass hier ein anregendes Buch vorgelegt wurde, das an vielen Stellen Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen bieten wird, das durch seine interdisziplinäre Anlage ebenso überzeugt wie durch seinen breiten Quellen-Fundus sowie die Genauigkeit der Fallstudie – und das darüber hinaus gut zu lesen ist. Dieses Buch ist nicht nur wichtig für alle, die sich für das Kabarett der Weimarer Zeit und insbesondere für Chanson und seine Aufführungspraxis interessieren. Es ist für alle von Interesse, die sich für deutsche (populäre) Kulturgeschichte und für die kulturelle, performative wie kommunikative Qualität von Stars und ihren Images interessieren.

Sandra Danielczyk (2017). *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger* (= Texte zur populären Musik 9). Bielefeld: transcript (436 S., 44,99 €).

² Marx, Peter W. (2008). *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen u. Basel: Francke.

DANIELLE ROBINSON (2015). MODERN MOVES. DANCING RACE DURING THE RAGTIME AND JAZZ ERAS

Review by Valentin Meneau

Noticing a gap in the dance histories, Danielle Robinson's book *Modern Moves, Dancing Race During the Ragtime and Jazz Eras* focusses on the years from the 1890s to the 1910s and the dozens of dances separating cakewalking and jazz. Although some of the dances are performed to jazz music or ragtime, Robinson does not focus on the music so much rather than on the socio-cultural meaning attributed to the movements. Considering blues, ragtime, modern, ballroom, and jazz dancing as cross-cultural practices, she intends to understand the relationships between dances, peoples, and cultures, reminding the reader that

although seemingly far removed from the present, early twentieth century social dancing still influences our thinking about dance and race today. For example, competitive ballroom dancing is still divided into two racially discrete categories – standard and Latin, (15)

which originated in particular notions of »whiteness« and »non-whiteness«.

In the course of the book, Robinson shows the cross-cultural borrowings, the creative and identity processes undergone by dancers seeking to respond to specific ethnic intentions (distinction, acculturation, or self-empowerment, for instance). She describes the origin of the »animal« dances (such as the Turkey Trot, Bunny Hug, Grizzly Bear, etc.) as secular African American plantation and jook house dances, which were later adapted into modern social dances by European American ballroom dance teachers through a process they called »refining« (6). This transformation of the playful and jaunty dances into more glamorous versions was necessary in order to cater to white middle class entertainment, thus establishing the new industry of social dancing. At the same time, these dance teachers were establishing their business

and authority as teachers and performers. This cross-cultural borrowing, however, is based on different political aims and implications, and thus has to be understood as a (at least) bilateral exchange, as shall become clear later.

The book is divided into five chapters, or five overlapping case studies. Each chapter starts with a short narrative (about two pages) in which Robinson describes the places, actors and practices relevant for social dancing at the particular time. Her depictions help to imagine the social dance contexts in a lively way. The first chapter focuses on the partner dancing of working-class African American migrants. Chapter two describes the ragtime dancing of European immigrant youth, which, practiced as a form of minstrelsy, performed blackness as a means to remind themselves that they could take off their role as immigrants, thus assimilating as white middle class Americans. The third chapter outlines the marketing of social dancing as a »refined« modern dance where, through specific movements, European American dance professionals undermine connotations to racial or ethnic groups by erasing sexual references and animal imitations. The traditional European ballroom dancing of African American elites, practiced in order to reach a higher-class status by performing dance moves connoted as culturally superior, is examined in chapter four. The fifth chapter closes the book on a description of the selling of jazz dancing to white Broadway stars through a nascent studio system founded by African American dance teachers (Nad Wayburn or Billy Pierce are named as examples).

Drawing on the resources of dance reconstruction, dance ethnography, and dance cultural studies, the hybridity of Robinson's research methodology enables her to analyse the interweaving of identity, history, culture and politics in the embodiment of social dance forms. Trained as a historian, she engages with ethnographic issues and her interest in social practices leads her to emphasize »physical experience and respect for cultural difference« (17). Before presenting the result of her archival research, she opens each chapter with »vignettes«, issued from experience-focused ethnography, in order to exemplify the social context of the following chapter and help the reader focus on the dancers rather than the dance. In addition, the dance reconstruction enables her to understand the ways in which dancers performed in different ethnic styles: »In short, the project became more ethnographic just by considering *who* was dancing« (22).

Robinson focuses on New York City's Tenderloin (from Midtown to Chelsea) because of its fame as an entertainment district with dozens of dance spaces and its particular demographic evolution: It was mostly inhabited by African Americans prior to the construction of Penn Station and the rise of Harlem as

a black metropolis. The intensification of European immigration and of African American migration from the southern U.S. between 1900 and 1915 significantly increased New York City's population—, which met and mixed in these entertainment spaces.

The author chooses to concentrate on the room for maneuver and the tactics employed by the different ethnic groups to pursue their empowerment, sought for on a quotidian decisional basis, by performing specific ethnically connoted movements. She describes how different communities have used dancing they perceived to be black or white to transform their lives; how cross-cultural dancing can play a role in both European American and African American identity-formation processes; and how dance as employed by people of different racial backgrounds can be part of efforts toward and expressions of social mobility. (16)

For example, the assimilation as migrant or immigrant, the establishment of professional dance careers and industries, or the social advancement of specific communities were rendered possible by social dancing.

In transforming the dances into more broadly marketable versions, the dance professionals of various ethnic and racial backgrounds established their authority by convincing consumers (also of various ethnic and racial backgrounds) of their dominating knowledge and skills. Furthermore, the process of marketing these dances relied upon implicit race and class-based strategies (such as performing movements with specific connotations) appealing to social upward mobility or the assurance of their own social dominance. The dances have been widely distributed (through teaching in public entertainment spaces, publications in books, magazines) and influenced the social dancing practices in North America and Europe. »Cross-cultural borrowing was at the heart of this industry; it was a major source of innovation in social dancing ... It helped normalize dancing ›otherness‹ in American culture« (13).

Robinson shows how the dance floors have been used as both an entertainment space and an opportunity to construct the different ethnicities' own identities through their performances (by comparing them to others). Furthermore, she describes the universal importance to perform movements culturally associated to specific ethnicities (although for different political implications), in order to improve the communities' social status and to reach a higher self-empowerment. Simultaneously to these identity practices, and based on these racial and ethnic associations, a new ballroom dance industry flourished, nationally and eventually internationally.

Reflecting on the outcome of her research, the author notices three recurrent themes: assimilation, nostalgia, and distinction, the latter being the

most obvious. Assimilation, for example, has been sought after by young European immigrants aspiring to indicate their new identity as Americans. To do so, they performed racially connoted ›black‹ moves, in order to demonstrate their distance from this ethnic group: as in minstrelsy, this blackness was something they could take off. Nostalgia was present in the performance of European-derived partner dances of the nineteenth century (such as quadrilles, polkas, schottisches, varsouvianas) by black southern U.S. migrants, while distinction was strived for by black elites who adopted these traditional European ballroom dances because of their association with the socially dominant class and ethnic group. Closing her book, Robinson considers the presence of these themes throughout twenty first century dancing, highlighting the topicality of borrowing movements for social mobility purposes, or the growth of the ballroom dance industry through its competition-oriented counterpart, dancesport, a now ›multibillion dollar endeavor that still sells social mobility to the middle classes and their aspirants‹ (153).

In describing the tightly interrelated dance groups of various ethnic and racial backgrounds, and their cross-cultural borrowings, Robinson manages to depict the diversity and evolution of the dances and their performers. She shows which movements are associated with blackness and whiteness, and how performing those movements helped the actors to reach their respective social goals.

This book is an essential response to a lack in the socio-historic academic discourse about social dancing. In the last more than twenty years, Julie Malnig's *Dancing Till Dawn*¹, for example, focused on professional ballroom teams and their creativity, or Juliet McMains' study described the dances' standardization from an institutional perspective², leading to the industry of dancesport as we know it today. However, neither of them concentrates as precisely as Robinson does on the process of the dances' development, which is tightly related to the social aspirations of the dancers.

Modern Moves' focus on the flexibility and fluidity of the dances, depending on the groups of dancers and their respective hopes and desires, combined with Robinson's very diverse ways of presenting her results lead to a critical account of the relevance of social dancing for constructing identity—still a topical issue, as Robinson reminds the reader. I especially recommend this book to—not exclusively—dance scholars working on the display of race and class in—not only social—dancing, or on the evolution and history of these

1 Malnig, Julie (1995). *Dancing Till Dawn. A Century of Exhibition Ballroom Dance*. New York: NYU Press.

2 McMains, Juliet (2006). *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown: Wesleyan University Press.

social dances. The interplay of race and standardization was very interesting to me, although a parallel reading of McMains' book might be a good complement to provide further reflections on the standardization process.

Danielle Robinson (2015). *Modern Moves. Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras*, New York: Oxford University Press, (197 pp., Paperback: \$31.95, 27€).

KIM BJØRN (2017). *PUSH TURN MOVE. INTERFACE DESIGN IN ELECTRONIC MUSIC.*

Rezension von Andreas Möllenkamp

»Meet the creators and their instruments. Learn how they have shaped the world of electronic music«, warb das Buchprojekt *Push Turn Move. Interface Design in Electronic Music 2017* auf der Crowdfunding-Plattform *Kickstarter* um finanzielle Unterstützung. In weniger als 24 Stunden war das Projekt ausfinanziert und mehr als das Zehnfache des erhofften Betrags war am Ende der Finanzierungsperiode zusammengekommen. Dem dänischen Designer, Autor und Musiker Kim Bjørn ist es in dem Projekt gelungen, eine Vielzahl an Künstler*innen, Designer*innen und Unternehmen aus dem Feld elektronischer Musik zusammenzubringen, to »celebrate the art and science of interface design in electronic music« (Klappentext). Jean-Michel Jarre, der für ein Vorwort gewonnen werden konnte, schreibt über die »magische Verbindung zwischen Künstler und Instrument« (S. 5) und spricht den Erfinder*innen und Designer*innen von elektronischen Musikinstrumenten einen ebenso wichtigen Status zu wie den Musikschaaffenden, die damit auftreten. Bei dem Buch handelt es sich also nicht um eine wissenschaftliche Studie, sondern um ein professionell und aufwendig gestaltetes Sachbuch, das die vielfältigen Konzepte und Prinzipien des Interfacedesigns bei elektronischen Musikinstrumenten sehr anschaulich, allgemeinverständlich und oft in Verbindung mit Kurzinterviews vermittelt. Die thematisierten Beispiele umfassen sowohl analoge wie digitale, Hardware- wie Software-Instrumente und reichen vom Ondes Martenot und Theremin (1920er Jahre) bis zu den musikalischen Virtual Reality Experimenten der Gegenwart. Das Buch wird bisher nicht im Buchhandel vertrieben, kann aber über einige Musikalienhändler und die Website www.pushturnmove.com bestellt werden. Es ist in sechs Kapitel über User, Sound, Control, Layout, Concept und Time gegliedert.

Im ersten Kapitel schaut sich der Autor die Mensch-Maschine-Interaktion bei elektronischen Musikinstrumenten, ihre Wahrnehmungsqualitäten und

die Kontextbedingungen der »user experience« an. Dabei vertritt er die Perspektive eines »user-centric design«, das sich sowohl nach den relevanten Kontexten, bevorzugten Arbeitsformen (Workflow) sowie den Bedürfnissen und Fähigkeiten der Nutzer*innen richtet.

Kapitel 2, »Sound«, beschäftigt sich mit unterschiedlichen Visualisierungsformen von Klängen und fragt danach, wie sie das Musikmachen unterstützen können. Von Wellenformen bei Synthesizern und Equalizern über unterschiedliche Formen der Darstellung von Noten bis hin zur Lokalisierung von Klangquellen beim Surround- und 3D-Panning werden unterschiedliche Hardware- und Software-Varianten vorgestellt.

Im Kapitel »Control« analysiert Bjørn die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten von Drehreglern, Fadern, Schaltern, Knöpfen, Pads, Klaviaturen, Rädern, Joysticks, Touchstrips, XY-Pads, Sensoren und Touch-Screens. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie Form, Größe, Farbe, Materialität sowie visuelles, taktiles oder auditives Feedback zu einem guten Workflow und angenehmen Handling beitragen. Schwerpunktmäßig werden dabei die Ansätze und Produkte von Elektron, Moog Music, Dave Smith Instruments, Keith McMillen Instruments, Nonlinear Labs und Teenage Engineering vorgestellt.

Unter »Layout« betrachtet der Autor Design-Prinzipien, die die Nutzer*innen dazu anregen sollen, das Instrument zu verstehen und zu erproben. Dazu gehören der Einsatz von Farben und Kontrasten, das Ausrichten und Gruppieren wie auch die Größe und Positionierung der einzelnen Elemente. Neben allgemeineren Design-Prinzipien wie Einfachheit, Konsistenz und Ergonomie geht es den Herstellern auch um die Wiedererkennbarkeit eines eigenen Stils.

Unterschiedlichen Konzepten und Prinzipien des Interfacedesigns in gegenwärtigen elektronischen Musikinstrumenten widmet sich Bjørn im umfangreichsten Kapitel »Concept«. Dazu gehören Step Sequencing, Grids, Matrix, Multitouch, Modular, Code sowie Konzepte, die auf Kollaboration, das Selbstbauen (DIY & Maker) oder den Körper als Interface setzen (Gestensteuerung, Virtual Reality). Exemplarisch werden hier Propellerhead Software, Roland Corporation, Roger Linn Design, StudioSensei, monome, DJ TechTools, Native Instruments, Wisdom Music, Electronic Creatives, u-he, Make Noise und die Symbolic Sound Corporation vorgestellt.

Das abschließende sechste Kapitel, »Time«, wurde von Mike Metlay zusammengestellt und präsentiert auf wenigen Seiten eine Auswahl an Instrumenten als besondere »Meilensteine« der historischen Entwicklung von Interfacekonzepten.

Push Turn Move ist nicht nur für Hersteller von elektronischen Musikinstrumenten und Musiker*innen relevant, sondern auch für die Kultur-, Musik- und Medienwissenschaft. Interfaces sind die Dispositive des Mediengebrauchs. An die vorgestellten Prinzipien der Gestaltung von Interfaces und der musikalischen Mensch-Computer-Interaktion lassen sich viele weitere Fragen nach musikalischer Praxis und Performance sowie dem Wandel von Körpertechniken anschließen. Das Thema gewinnt in der Kultur-, Musik- und Medienwissenschaft langsam an Aufmerksamkeit, wartet aber noch weitgehend darauf, systematisch und historisch erforscht zu werden. Die wissenschaftliche Literatur zur Entwicklung elektronischer Musikinstrumente, zum Interfacedesign und zur Interaktion zwischen Musiker*innen und elektronischen Musikinstrumenten beschränkt sich bisher vor allem auf die entwicklungsorientierte Usability-Forschung, einzelne historische Arbeiten¹, die Proceedings der NIME-Konferenzen (New Interfaces for Musical Expression)², Ausstellungskataloge³, Sammelbände⁴ sowie einige Artikel. Das Buch stößt somit in eine Lücke vor und vermittelt einen guten Einblick in die »Werkstätten« der Entwickler*innen elektronischer Musikinstrumente. Es beschreibt keine umfassende Geschichte der Interfacegestaltung von Musikinstrumenten und versucht auch keine neue Theorie der musikalischen Mensch-Maschine-Interaktion oder der Kategorisierung von elektronischen Musikinstrumenten zu entwickeln. Dennoch kann es für Forschung und Lehre als Material- und Quellensammlung wertvolle Dienste leisten. Bjørn lehrt selbst Interfacedesign an der Dänischen Hochschule für Medien und Journalismus und so gelingt es ihm sehr gut, die Herausforderungen, Einflussfaktoren, Kontextbedingungen und möglichen Lösungswege für ein gelungenes Interfacedesign zu vermitteln. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich nur wenige Wissenschaftsverlage um eine qualitativ hochwertige Bebilderung ihrer Publikationen bemühen, überzeugt das Buch bei allen angesprochenen Themen mit sehr guten Abbildungen und Visualisierungen.

Aus wissenschaftlicher Perspektive muss vor allem die unkritische, oft technikdeterministische Haltung kritisiert werden, die sich durch das Buch zieht. Als »Fanprojekt« hat das Buch nicht den Anspruch, differenziert zu

1 Vgl. Donhauser, Peter (2007). *Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich*. Wien: Böhlau.

2 <http://www.nime.org/archives/> (Zugriff: 7.6.2018)

3 Vgl. Restle, Conny / Brilmayer, Benedikt / Hardjowirogo, Sarah-Indriyati (Hg.) (2017). *Good Vibrations. Eine Geschichte der elektronischen Musikinstrumente*. München: Deutscher Kunstverlag.

4 Vgl. Bovermann, Till / Campo, Alberto de / Egermann, Hauke / Hardjowirogo, Sarah-Indriyati / Weinzierl, Stefan (Hg.) (2017). *Musical Instruments in the 21st Century. Identities, Configurations, Practices*. Singapur: Springer.

analysieren, was zwischen Musiker*in und Interface in der Praxis (nicht) funktioniert, sondern feiert die Leistungen der Designer*innen und Hersteller: »Electronic instruments emerge in the mysterious space between innovators and musicians, driven by the ongoing march of technology and the visions of those at the leading edge« (S. 10). Aus Gründen des »Respekts« und einer »angenehmen Lektüre« verzichtet der Autor auf jegliche kritische Perspektive und nimmt »a positive attitude towards all examples« (S. 7) ein. Gegenüber alten Vorurteilen, dass elektronische Musik kalt und emotionslos und elektronische Musikinstrumente kompliziert seien, vermittelt das Buch eine geradezu euphorische Begeisterung für das Experimentieren mit diesen Musikinstrumenten und ihren Klängen. Die Lektüre wirkt dadurch stellenweise wie der Besuch einer Musikmesse: Überall werden die fantastischen Möglichkeiten der Produkte und die Kreativität ihrer Entwickler*innen angepriesen. Das Buch folgt insofern einer quasi-fetischistischen Konsum- und Sammlungslogik rund um elektronische Musikinstrumente. Dabei reproduziert *Push Turn Move* Vorstellungen einer technischen Fortschrittsgeschichte mit (meist weißen und männlichen) Designern und Unternehmern als deren visionäre Helden.

Sieht man von diesen Kritikpunkten ab, gelingt Bjørn gemeinsam mit den redaktionellen Mitarbeitern Mike Metlay und Paul Nagle, die für englischsprachige Musiktechnik-Magazine schreiben, eine umfangreiche Zusammenstellung und ansprechende Darstellung des Themas für ein breites Publikum.

Kim Bjørn (2017). *Push Turn Move. Interface Design in Electronic Music*. Kopenhagen: Bbooks Media. (352 S., 75 €)

CHRISTOPHER DOLL (2017). *HEARING HARMONY. TOWARD A TONAL THEORY FOR THE ROCK ERA.*

Review by Brad Osborn

Christopher Doll's recent book *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era* is »the first academic monograph devoted entirely to chords in the popular sphere« (1). Given the plethora of journal articles, chapters in edited collections, and large *portions* of monographs devoted to rock harmony, this claim is astounding—especially because it's true.

Doll's Introduction quickly reveals his uncanny ability, sustained throughout the monograph, to anticipate logical rebuttals just as the reader begins to formulate them. In refining his primary object of study (»harmony«), Doll carefully differentiates between the *changes* (»a kind of melody of chords«) and the polyphonic definition more familiar to music theorists (»all notes in a musical texture, including those of the lead and backing vocals«) (8).

In Chapter 1 (»Tonic and Pretonic«) Doll tiptoes trepidatiously into the waters of tonal center *without* reference to either »scale« or »key.« His method for finding tonic is revealed in a discussion of Björk's »Hyperballad« (24). It is essentially a two-step process, with an optional third step for confirmation. First, a collection of pitch-classes in the melody, (B_b, C, D, E_b, F, G, A), eliminates tonics *not* contained in that collection (e.g. C_#). Second, the strings' and lead vocal's emphasis on B_b and F confirm B_b out of the four *likely* tonics (B_b, C, F, G).¹ Though not essential, a tonic »chord« on B_b can then confirm the tonic.²

Doll's method of finding tonal center is, to be sure, complex, but perhaps just as complex as actually *hearing* harmony? It is obviously less pragmatic than defaulting to an approach that I have elsewhere called »diatonic major

1 On page 45 Doll lists Ionian, Dorian, Mixolydian and Aeolian as the only viable diatonic tonal centers.

2 By »chord,« Doll really does mean a simultaneity played by a guitar or keyboard, rather than the ethereal floating »harmony« that is more-or-less addressed in step 2. »Hyperballad« contains no such chord, and is therefore exemplary.

until proven otherwise.«³ Such an approach would find the diatonic major tonic in »Hyperballad« in just one step—the two flat collection would default to B_b major. So, what are the conditions under which a diatonic major could be »proven otherwise«?

Doll would agree with me that clear tonic-oriented contrapuntal motions, especially in the lead vocal melody, can establish tonal centers on scale-steps other than diatonic major. Lorde's hit song »Royals«, despite a one-sharp collection, confirms its pitch center through lead-vocal melodies that emphasize $\hat{5}$, $\hat{3}$, and $\hat{1}$ in D Mixolydian. R.E.M.'s »Losing my Religion« articulates an Aeolian tonic with Em (v) and A minor (i) chords supporting $\hat{2}$ – $\hat{1}$ lead vocal melodies. But when such tonic-oriented contrapuntal motions *fail* to disambiguate a mode from its relative major, as is so often the case in rock, I tend to hear the former only when it contains a true leading tone (admittedly scarce). But privileging the leading tone over the subtonic is, as we shall see, antithetical to Doll's theory of dominant function.

Radiohead's »Lucky«, analyzed at length throughout Chapter 1, seems tailor-made to illustrate Doll's expanded conception of dominant function, which he renames the *pretonic function*. »Lucky« has an unmistakable E pitch center in both its verse and chorus. The lead vocal melody starts on G, climbs up to B, and descends stepwise to E. By showing just how many different chords precede that tonic, Doll aims to prove how many different chords provide pretonic function in rock: B minor in the verse (suggesting Aeolian), A major at the onset of the chorus (suggesting Dorian), and finally B7 at the end of the chorus (suggesting harmonic minor, preceded by an augmented sixth chord!). Doll's valuable contribution here is to think of dominant function both in terms of predictive potential—each of these three chords predicts tonic—and in terms of scale-degree content.⁴ In service of the latter, Doll introduces the distinction between »lead dominant« (those containing the leading tone, e.g. B7) and »rogue dominant« (those containing the subtonic, e.g. Bm).

Doll has anticipated the obvious counterargument that his »pre« seems to mean »preceding« as much as »predicting«. Rather than risk diluting the definition of dominant—that most potent of forces in tonal music—to essen-

3 See Osborn, Brad (2016). *Everything in its Right Place. Analyzing Radiohead*. New York and Oxford: Oxford University Press, p. 150. Doll is almost ready to support when he mentions rock's »diatonic default« (44) scalar collection.

4 In this we can sense a debt to Dan Harrison's (1994) work, cited throughout the chapter. See Harrison, Daniel (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.

tially »before the tonic«, he defends the point in using an *intra-opus* approach: »we will thus describe the AM triads in the chorus of ›Lucky‹ as primarily pre-tonics, because they resolve that way repeatedly throughout the song« (26). I do, however, wonder how an *inter-opus* approach would play out here. If, for example, »once we know the AM triads are consistently followed by stable Em triads, each AM will undoubtedly be heard as projecting pre-tonic function« (25), will we then begin to hear major IV chords *in toto* as predicting minor tonic?

Having defined tonic and pretonic functions, Chapter 2 (»Chains, Numerals, and Levels«) traces predictive potentials backward into the pre-pretonic, pre-prepretonic, and so forth. Doll's chains brilliantly disentangle predictive potential from numerals. He points out that classical theory already does this: II, ♭II, and IV each express predominant function despite their different numerals. In a clever reversal, he then shows how the subdominant (IV) regularly occupies both the pretonic (<IV–i>) and pre-pretonic (<IV–V–I>) positions in a rock chain.⁵ After asserting that »as an aural quality, function is not knowable in the abstract; it must be assessed by ear in the context of a musical passage« (60), Doll counters with »to hear a chordal root in a scale is frequently also to hear a function, and vice versa« (66), attentively balancing *intra-opus* and *inter-opus* approaches.

Doll spends a lot of time in this chapter debating chord tones, non-chord tones, implied chord tones, and omitted chord tones. This continued attention to chords, rather than counterpoint, made me wonder about Schönberg's dictum: »watch the bass line«.⁶ Doll is correct that »a root of $\hat{5}$ is not even a *requisite* for dominant function« (26)—but only in guitar chords, a distinctively inner-voice sonority.⁷ In the bass register, $\hat{5}$ either struck by the pianist's left hand or plucked by the bassist, has a profound ability to affect our hearing of dominant function.

Chapters 3 and 4, consisting largely of nearly exhaustive lists of rock's most schematic chord progressions, will likely end up being the most widely cited section of this book. In Chapter 3 alone, the list of two-four chord schemata numbers 77, each proved with a multitude of examples. The breadth

5 < > is Doll's chiffre for chord progression, which I will be using here as well.

6 Schönberg, Arnold (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. by Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber, p. 118.

7 As Allan Moore has shown, the guitar is usually playing the role of »harmonic filler« relative to some »functional bass layer« played by the bass guitar or keyboard. Even when the guitar is playing solo, its lack of fullness in the low register (especially the acoustic guitar) severely impacts its ability to produce a true functional bass layer. See Moore, Allan (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, p. 21.

and depth of Doll's encyclopedic knowledge of chord progressions is rivaled perhaps only by Walter Everett in *The Foundations of Rock*.⁸ Crucially, Doll's attention to function never waivers in these lists. He shows how V acts not as dominant, but as a »pre-subdominant« (94) in the common <I–V–IV> progression. For schemata greater than two, Doll even entertains what could be termed hierarchical, or »second level« analyses. Allowing for rotational arrays, <IV–I–V> can, for instance, either project a larger <V–I> motion if it starts on V, or, <IV–V> if it starts on IV, or even <I–V> if it starts on tonic. It is here that Doll confronts two of the most discussed pop-rock schemata: the »zombie« <Am–FM–CM–GM> and the »journey« <CM–GM–Am–FM>. Because each of Doll's schemata allows for rotational (yet not permutational) variation, I would assume these two were in fact the same schema—starting on the third chord of either gets you the other. But that's because I'm assuming a major tonic for both. Given these four chords, Doll would only hear a »zombie« progression if it projected the numeric effects <I–↓VI–↓III–↓VII>, while reserving the »journey« for major mode rotations, including *both* <I–V–↑VI–IV> and <↑VI–IV–I–V>. Like Scott Murphy's key-agnostic characterization of this four-chord loop,⁹ Doll's astute naming system does *not* reduce a chordal schema to a single set of numerals, but rather celebrates the ambiguity that attends when »the <↑VI–IV–I–V> phrasing of the ›journey‹ typically projects, at least to some degree, numeric effects of <I–↓VI–↓III–↓VII>« (118).

Doll's idiosyncratic chord notation here deserves some attention. He eschews typical sharps, flats, and naturals in favor of up and down arrows to denote chordal roots: ↑ corresponding to scale-steps found in the major scale, ↓ to those in the minor scale. More controversially, until halfway through Chapter 4, Doll's chordal notation excludes chord quality (note that all roman numerals in the previous paragraph are uppercase). While Doll celebrates this agnostic notation as emblematic of rock's ambiguity, it occasionally leads to confusion. For example, in his analysis of Alanis Morissette's »You Oughta Know« (<I–↓VII–↓III–IV>, 133), I was only able to appreciate the chromatic relationship between the first and second chords because I knew, from memory, that the first chord was major. I therefore found his comparison between the Alanis Morissette song and Moby's »Natural Blues« suspect: »[a]t slower tempos, however, the ↓III will assert itself as an alternative tonic ... as

8 Everett, Walter (2009). *The Foundations of Rock: From »Blue Suede Shoes« to »Suite: Judy Blue Eyes«*. Oxford: Oxford University Press.

9 Murphy, Scott (2014). »A Pop Music Progression in Recent Popular Movies and Movie Trailers.« In: *Music, Sound, and the Moving Image* 8(2), pp. 141-162.

happens in the chorus to Moby's ... Natural Blues« (133). Unlike the Alanis Morissette, the Moby example has a *minor* first chord. This distinction is entirely lost in both his notation and prose, requiring instead the reader's inner ear.

It is not until halfway through Chapter 4 (»Pentatonic, Meta-, and Extended Schemas«) that Doll does begin to specify chord quality, and, in some cases, even chromatic voice-leading. This increased specificity helped me understand the enigmatic harmony in Soundgarden's »Black Hole Sun«, in which each sonority contains both a chordal root, quality, and scale-degree: <IM, $\hat{1}$ –Im, $\downarrow\hat{3}$ – \downarrow VII, $\downarrow\hat{7}$ – \uparrow VI, $\uparrow\hat{6}$ – \downarrow VI, $\downarrow\hat{6}$ –V, $\hat{5}$ >. Comparing this ingenious system to Doll's earlier practice in which »[t]he numerals of these sonorities, which denote only their roots, give no indication of the prominent ascending string of semitones ... any numeral can hypothetically include any scale degree« (137), convinced me that amending the entire book's notation system to this more specific chromatic designation would be worth giving up the ambiguity.

Chapter 5 (»Transformational Effects«) has nothing to do with the Neo-Riemannian transformational theory popular in North America. Instead, it describes an individual listener's changing perceptions of something heard either earlier in the song, remembered from a different song, or of an imagined schema. A section on modulation expands Doll's celebration of the relative major/minor ambiguity in the »zombie« and »journey« progressions to larger examples in which these two tonal centers span separate formal sections.¹⁰ Using the Foo Fighters' »Everlong« as an example, Doll shows himself incredibly aware of not just chords and harmony, but also melody. He shows that the verse (<DM–Bm>), despite starting on D, is actually centered in Bm, while the chorus, despite starting on Bm (<Bm–GM–DM>), is in D major. Hypermeter is no longer privileged, but instead a source of irony. Despite this astute reading, I remain unconvinced of any tonic *besides* D major in »Everlong« due to the lack of B minor's would-be leading tone A#. Such a conservative approach to diatonic-major-monotonicity seems like exactly the thing that Doll is begging me to unlearn.

Chapter 6 (»Ambiguous Effects«) is a rhetorical *tour de force* in which Doll concretizes and synthesizes several points regarding ambiguity made throughout the book. He is especially interested in five types of »centric ambiguity«. Minor-third-related tonal centers, discussed at length in Chapters 3 and 5, make up the most common type, now renamed »narrow«, followed by

¹⁰ Doll previously addressed this hallmark of rock in his article on »Breakout« choruses. See Doll, Christopher (2011). »Rockin' Out: Expressive Modulation in Verse-Chorus Form.« In: *Music Theory Online* 17(3).

»wide« (perfect 5th), and, in order of frequency in the repertoire: major third, major second, and minor second. Doll now seems more willing to entertain »absent tonic« modes of hearing than in previous chapters.¹¹ He celebrates the ambiguity of the incessant <FM–GM> progression in Fleetwood Mac's »Dreams« by stating that it's »not altogether clear whether the scale degree 1 we seek is C, <IV–V–I>, or A <↓VI–↓VII–I>«, but still cautions that the lack of a D chord in the <GM–AM> progression of Jane's Addiction's »Jane Says« constitutes »a definite strike against D as center« (247).

Throughout the text, Doll deconstructs monolithic concepts that have meant too many things for too long (e.g. »key«, »dominant«) into carefully defined, discrete concepts (e.g., »rogue dominant«, »reorienting effect«). Readers who share Doll's propensity for atomism will, for example, celebrate his insistence that we address all 13 types of potential tonal centrality (222, 238) for a single song, or his renaming of all formal sections (e.g., chorus) as six separate phenomenological »effects« (e.g., »chorus effect«, 271). For readers who find this increased particularity cumbersome to work with, I leave you with Doll's own clever defense, which turns rock's revolutionary, anarchic ethos on its head: »we are merely being good rock citizens in our revolt against the hegemonic dogma that the music be appreciated in certain ways« (268).

Christopher Doll (2017). *Hearing Harmony. Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press (320 pp., Paperback: \$39.95; 35,99 €).

11 Mark Spicer's 2016 article addresses absent, fragile, and emergent tonics. While it is likely that Doll's manuscript was largely completed before Spicer's article was published, this concept has been a hallmark of Spicer's work since 2009, and I therefore believe its »absent citation« from Doll's monograph to be intentional, since a single monotonal hearing between disparate sections, usually defaulting to diatonic major, would be nearly antithetical to most of Doll's theory. See Spicer, Mark (2016). »Fragile, Emergent, and Absent Tonics in Pop and Rock Songs.« In: *Music Theory Online* 23(2).

Ausgewählte Neuerscheinungen 2017

Zusammengestellt von Christopher Klauke

- Abbott, Lynn / Seroff, Doug. *The Original Blues. The Emergence of the Blues in African American Vaudeville*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Abjorensen, Norman. *Historical Dictionary of Popular Music*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Allen, Dave. *Autumn of Love. How the Swinging Sixties and the Counterculture came to Portsmouth*. London: Moyhill.
- Amundson, Michael A. *Talking Machine West. A History and Catalogue of Tin Pan Alley's Western Recordings, 1902-1918*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Arena, James. *Europe's Stars of '80s Dance Pop. 32 International Music Legends Discuss Their Careers*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Arena, James. *Stars of 21st Century Dance Pop and EDM. 33 DJs, Producers and Singers Discuss Their Careers*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Arndt, Jürgen / Stabenow, Thomas. *Kontra – Bass-Perspektiven im Jazz zwischen Frankfurt und Freiburg. Peter Trunk, Günter Lenz, Eberhard Weber, Thomas Stabenow, Dieter Ilg*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Arnold, Gina / Cookney, Daniel / Fairclough / Goddard, Michael (Hg.). *Music/Video. Histories, Aesthetics, Media*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Atkins, Taylor E. *A History of Popular Culture in Japan. From the Seventeenth Century to the Present*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Barker, Andrew. *Bizarre Ride II [The Pharcyde]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Benjaminson, Peter. *Super Freak. The Life of Rick James*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Bennett, H. Stith. *On Becoming a Rock Musician*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bennett, Samantha / Bates, Eliot (Hg.). *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Biggins, Walter / Couch, Daniel. *Workbook [Bob Mould]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Blair, Michael / Bucciero, Joe. *Colossal Youth [Young Marble Giants]* (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Bradley, Adam. *The Poetry of Pop*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Brennan, Matt. *When Genres Collide. Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. New York, NY u.a.: Bloomsbury Academic.
- Brewer, Charolyn Glenn. *Changing the Tune. The Kansas City Women's Jazz Festival, 1978-1985*. Denton, TX: University of North Texas Press.
- Bridges, Rose. *Cowboy Bebop Soundtrack [Yoko Kanno]* (= 33 1/3 Japan Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.

- Brooks, Lee / Donnelly, Mark / Mills, Richard (Hg.). *Mad Dogs and Englishness. Popular Music and English Identities*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Browning, Barbara. *A Foreign Sound [Caetano Veloso] (= 33 1/3 Brazil Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Burton, Justin Adams. *Posthuman Rap*. New York, NY: Oxford University Press.
- Borschke, Margie. *This is Not a Remix. Piracy, Authenticity and Popular Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Born, Georgina / Lewis, Eric / Straw, Will (Hg.). *Improvisation and Social Aesthetics*. Durham; London: Duke University Press.
- Brockhaus, Immanuel. *Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960 – 2014*. Bielefeld: transcript.
- Bullock, Darryl W. *David Bowie Made Me Gay. 100 Years of LGBT Music*. London: Duckworth Overlook.
- Celenza, Anna Harwell. *The Italian Style. From its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chambers, Eddie. *Roots & Culture. Cultural Politics in the Making of Black Britain*. London; New York, NY: I.B. Tauris.
- Chandler Bingham, Shawn / Freeman, Lindsey A. (Hg.). *The Bohemian South. Creating Countercultures, from Poe to Punk*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nicolaus (Hg.). *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: transcript.
- Cohen, Ronald D. *Depression Folk. Grassroots Music and Left-Wing Politics in 1930s America*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Cohen, Samuel / Peacock, James (Hg.). *The Clash Takes on the World. Transnational Perspectives on the Only Band that Matters*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Collins, Cyn. *Complicated Fun. The Birth of Minneapolis Punk and Indie Rock, 1974-1984, an Oral History*. St. Paul, MN: Minnesota Historical Society Press.
- Connolly, Ray. *Being Elvis. A Lonely Life*. New York, NY: Liveright Publishing.
- Connolly, Tristanne / Iino, Tomoyuki (Hg.). *Canadian Music and American Culture (= Pop Music, Culture and Identity)*. London: Palgrave Macmillan.
- Compton, Todd. *Who Wrote the Beatles Songs? A History of Lennon-McCartney*. San Jose, CA: Pahreah Press.
- Cooke, Mervyn. *Pat Metheny. The ECM Years, 1975-1984*. New York, NY: Oxford University Press.
- Danielczyk, Sandra. *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger (= Texte zur populären Musik 9)*. Bielefeld: transcript.
- Diederichsen, Detlef / Sievers, Florian (Hg.). *Pop 16. 100 Jahre produzierte Musik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Diederichsen, Diedrich. *Körpertreffer. Zur Ästhetik nachpopulärer Künste (Frankfurter Adorno-Vorlesung 2015)*. Berlin: Suhrkamp.
- Doll, Christopher. *Hearing Harmony. Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Dowdall, Peter. *Technology and the Stylistic Evolution of the Jazz Bass*. Abingdon, OX; New York, NY: Routledge.
- Dueck, Jonathan. *Congregational Music, Conflict and Community*. London: Routledge.
- Dyck, Kirsten. *Reichsrock. The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- Echard, William. *Psychedelic Popular Music. A History Through Musical Topic Theory*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Eidelstein, Eric. *The Suburbs [Arcade Fire] (= 33 1/3 Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Elflein, Dietmar / Weber, Bernhard (Hg.). *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*. Bielefeld: transcript.
- Elliott, Richard. *The Late Voice. Time, Age and Experience in Popular Music*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Engelmann, Jonas / Behrens, Roger / Seidel, Anna (u.a.) (Hg.). *Testcard #25. Kritik (= Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 25)*. Mainz: Ventil.
- Ensminger, David A. *Out of the Basement. From Cheap Trick to DIY Punk in Rockford, Illinois 1973-2005*. Portland, OR: Microcosm Publishing.
- Ewoodzie Jr., Joseph C. *Break Beats in the Bronx. Rediscovering Hip-Hop's early Years*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Ette, Ottmar / Müller, Gesine (Hg.). *New Orleans and the Global South. Caribbean, Creolization, Carnival*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Europa Publications. *International Who's Who in Popular Music 2017 (= The International Who's Who in Popular Music 19)*. London: Routledge.
- Fagge, Roger / Pillai, Nicolas (Hg.). *New Jazz Conceptions. History, Theory, Practice*. London: Routledge.
- Fahrenkrog-Petersen, Lutz. *Das Ende des Pop. Musik in der Sackgasse*. Münster: Telos.
- Fassler, Ron. *Up in the Cheap Seats. A Historical Memoir of Broadway*. Santa Monica, CA: Griffith Moon Publishing.
- Fiol-Matta, Licia. *The Great Woman Singer. Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham: Duke University Press.
- Fleiner, Carey. *The Kinks. A Thoroughly English Phenomenon*. London: Rowman & Littlefield.
- Fleming, John. *Davies and Penhall's Sunny Afternoon*. London: Routledge.
- Flory, Andrew. *I Hear a Symphony. Motown and Crossover R&B*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Floyd Jr., Samuel A. / Zeck, Melanie / Ramsey Jr., Guthrie. *The Transformation of Black Music. The Rhythms, the Songs, and the Ships that Make the African Diaspora*. New York, NY: Oxford University Press.
- Gebhardt, Nicholas. *Vaudeville Melodies. Popular Musicians and Mass Entertainment in American Culture, 1870-1929*. London: The University of Chicago Press.
- Gerber, Tobias / Hausladen, Katharina (Hg.). *Compared to What? Pop zwischen Normativität und Subversion*. Wien; Berlin: Turia + Kant.
- Ginkel, Kai. *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm. Zu einer Praxeologie des Auditiven*. Bielefeld: transcript.
- Giuffre, Liz / Hayward, Philip (Hg.). *Music in Comedy Television. Notes on Laughs*. London: Routledge.
- Gioia, Ted. *Jazz hören – Jazz verstehen*. Kassel; Leipzig: Henschel.
- Glanz, Christian / Permoser, Manfred (Hg.). *Studien zur österreichischen Populärmusik im 20. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer.
- Glazer, Aubrey L. *Tangle of Matter & Ghost. Leonard Cohen's Post-Secular Songbook of Mysticism(s) Jewish & beyond*. Brighton, MA: Academic Studies Press.
- Gleason, Holly (Hg.). *Woman Walk the Line. How the Women in Country Music Changed Our Lives*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Golež Kaučič, Marjetka (Hg.). *What to do with Folklore? New Perspectives on Folklore Research*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Gray, Jonathan / Sandvoss, Cornel / Harrington, C. Lee (Hg.). *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York, NY: New York University Press.
- Gray, Timothy. *It's Just the Normal Noises. Marcus, Guralnick, No Depression, and the Mystery of Americana Music*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.
- Greenman, Ben. *Dig If You Will the Picture. Funk, Sex, God and Genius in the Music of Prince*. New York, NY: Henry Holt and Company.
- Gruber, Johannes. *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript.
- Golio, Gary. *Strange Fruit. Billie Holiday and the Power of a Protest Song*. Minneapolis, MN: Millbrook Press.
- Goss, Nina / Hoffman, Eric (Hg.). *Tearing the World Apart. Bob Dylan and the Twenty-First Century*. Jackson, MI: University Press of Mississippi.
- Gould, Jonathan. *Otis Redding. An Unfinished Life*. New York, NY: Crown Archetype.
- Gussow, Adam. *Beyond the Crossroads. The Devil & the Blues Tradition*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Hair, Ross / Smith, Thomas Ruys (Hg.). *Harry Smith's Anthology of American Folk Music. America Changed Through Music*. London: Routledge.
- Hawkins, Stan (Hg.). *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. London; New York, NY: Routledge.
- Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hg.). *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hepworth-Sawyer, Russ / Hodgson, Jay (Hg.). *Mixing Music*. London; New York, NY: Routledge.
- Hersch, Charles. *Jews and Jazz. Improvising Ethnicity*. London; New York, NY: Routledge.
- Higginson, Pim. *Scoring Race. Jazz, Fiction, and Francophone Africa*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- Hilder, Thomas R. / Stobart, Henry / Tan, Shzr Ee (Hg.). *Music, Indigeneity, Digital Media*. Suffolk: Boydell Press.
- Hill, Christopher. *Into the Mystic. The Visionary and Ecstatic Roots of 1960s Rock and Roll*. Rochester, VT: Park Street Press.
- Heinen, Serina. »Odin Rules«. *Religion, Medien und Musik im Pagan Metal*. Bielefeld: transcript.
- Ho, Wai-Chung. *Popular Music, Cultural Politics and Music Education in China*. London: Routledge.
- Hockenos, Paul. *Berlin Calling. A Story of Anarchy, Music, the Wall, and the Birth of the New Berlin*. New York, NY: The New Press.
- Hofmann, Inna. *Kulturförderung der Musik. Voraussetzungen substantieller Entwicklung von Popmusik unter Berücksichtigung stadtspezifischer Sounds am Beispiel von Hamburg, Paris und London*. Berlin; Münster: LIT.
- Hogan, Anthony. *The Beat Makers. The Unsung Heroes of the Mersey Sound*. Stroud: Amberley.
- Hogarty, Jean (Hg.). *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. New York; London: Routledge.
- Holt, Fabian / Kärjä, Antti-Ville (Hg.). *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. New York, NY: Oxford University Press.
- Incorvaia, Salvio. *Der klassische Punk – eine Oral History. Biographien, Netzwerke und Selbstbildnis einer Subkultur im Düsseldorfer Raum 1977-1983*. Essen: Klartext.
- Inglis, Ian. *The Beatles*. London: Equinox.

- Jasen, Paul C. *Low End Theory. Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Jones, Simon / Pinnock, Paul. *Scientist of Sound. Portraits of a UK Sound System*. Independently published.
- Kaiser, Gerhard / Jürgensen, Christoph / Weixler, Antonius (Hg.). *Younger than Yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Karush, Matthew. *Musicians in Transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*. London; Durham: Duke University Press.
- Kauffmann, Matthias. *Operette im »Dritten Reich«. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*. Neumünster: von Bockel.
- Kaufman, Will. *Woody Guthrie's Modern World Blues*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Kearney, Mary Celeste. *Gender and Rock*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kay, Sean. *Rockin' the Free World! How the Rock & Roll Revolution Changed America and the World*. London: Rowman & Littlefield.
- Keppy, Peter / Schulte Nordhold, Henk / Barendregt, Bart. *Popular Music in Southeast Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ketebul Music. *Shades of Benga. The Story of Popular Music in Kenya 1946-2016*. Nairobi: Ketebul Music.
- Kennedy, Gerrick. *Parental Discretion is Advised. The Rise of N.W.A and the Dawn of Gangsta Rap*. New York, NY: Atria Books.
- Kirchhof, Peter. *Downtown Düsseldorf. Jazz 1926-2016*. Düsseldorf: Droste.
- Kos, Wolfgang. *99 Songs. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien: Brandstätter.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London; New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Kozorog, Miha / Muršič, Rajko (Hg.). *Sounds of Attraction. Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Krерowicz, Aaron / Thurmaier, David (Hg.). *Structural Analysis of Beatles Music* (= Beatlestudy Volume 1). North Charleston, SC: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Kruth, John. *A Friend of the Devil. The Glorification of the Outlaw in Song from Robin Hood to Rap*. Montclair, NJ: Backbeat Books.
- Kun, Josh (Hg.). *The Tide was Always High. The Music of Latin America in Los Angeles*. Oakland, CA: University of California Press.
- Leggewie, Claus / Meyer, Erik (Hg.). *Global Pop. Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Lethem, Jonathan / Dettmar, Kevin (Hg.). *Shake It Up. Great American Writing on Rock and Pop from Elvis to Jay Z*. New York, NY: Library of America.
- Li, Christopher. *Analytische Entdeckungsreisen durch Songs von Paul McCartney* (= Reihe Musikwissenschaft 10). Baden-Baden: Tectum.
- Lilkendey, Martin. *100 Jahre Musikvideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Bielefeld: transcript.
- Loss, Robert. *Nothing Has Been Done Before. Seeking the New in 21st-Century American Popular Music*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Lowney, John. *Jazz Internationalism. Literary Afro-Modernism and the Cultural Politics of Black Music*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

- Mackay, Emily. *Homogenic* [Björk] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- MacLeod, Sean. *Phil Spector. Sound of the Sixties*. Lanham: Rowman & Litterfield.
- Malone, Bill C. *Sing Me Back Home. Southern Roots and Country Music*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Maloney, Sean L. *The Modern Lovers* [The Modern Lovers] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Martinelli, Francesco (Hg.). *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*. Sheffield; Bristol, CT: Equinox.
- McDonough, Jimmy. *Soul Survivor. A Biography of Al Green*. Boston, MA: Da Capo Press.
- McNetis, Tim (Hg.). *US Youth Films and Popular Music. Identity, Genre, and Musical Agency*. London; New York, NY: Routledge.
- McParland, Robert. *Science Fiction in Classic Rock. Musical Explorations of Space, Technology and the Imagination, 1967/1982*. Jefferson, NC: McFarland.
- Meier, Leslie M. *Popular Music as Promotion. Music and Branding in the Digital Age*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press.
- Merrill, Julia. *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*. Wiesbaden: Springer.
- Metzer, David Joel. *The Ballad in American Popular Music. From Elvis to Beyoncé*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, Manfred. *Um Blues und Groove. Afroamerikanische Musik im 20. Jahrhundert*. Dreieich: Heupferd Musik Verlag.
- Miszczynski, Milosz / Helbig, Adriana (Hg.). *Hip Hop at Europe's Edge. Music, Agency, and Social Change*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Moreno Almeida, Cristina. *Rap Beyond Resistance. Staging Power in Contemporary Morocco*. London: Palgrave Macmillan.
- Morgan, Stacy. *Frankie and Johnny. Race, Gender, and the Work of African American Folklore in 1930s America*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Mosquera, Sara. *Der digitale Wandel in der Musikindustrie. Eine Untersuchung des Einflusses und der Auswirkung der digitalen Technologie am Beispiel der Musikindustrie*. Saarbrücken: AV Akademieverlag.
- Müller, Christian. *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Nagahara, Hiromu. *Tokyo Boogie-Woogie. Japan's Pop Era and its Discontents*. Cambridge; Massachusetts, MA: Harvard University Press.
- Nault, Curran. *Queercore. Queer Punk Media Subculture*. New York, NY: Routledge.
- Nava, Alejandro. *In Search of Soul. Hip-Hop, Literature, and Religion*. Oakland, CA: University of California Press.
- Norelli, Clare Nina. *Soundtrack From Twin Peaks* [Angelo Badalamenti] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Obrecht, Jas. *Talking Guitar. Conversations with Musicians who Shaped Twentieth-Century American Music*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Olsson, Ulf. *Listening for the Secret. The Grateful Dead and the Politics of Improvisation*. Oakland, CA: University of California Press.
- O'Neill, Andrew. *A History of Heavy Metal*. London: Headline.
- Osborn, Brad. *Everything in its Right Place. Analyzing Radiohead*. Oxford: Oxford University Press.

- Papadopoulos, Alex G. / Duru, Asli (Hg.). *Landscapes of Music in Istanbul. A Cultural Place of Exclusion*. Bielefeld: transcript.
- Pade, Sophia / Risi, Armin. *Make that Change. Michael Jackson – Botschaft und Schicksal eines spirituellen Revolutionärs*. Zürich: Govinda.
- Partridge, Christopher. *Mortality and Music. Popular Music and the Awareness of Death*. New York, NY u.a.: Bloomsbury.
- Partridge, Christopher / Moberg, Marcus (Hg.). *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. Oxford; London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Peckman, Jodi / Levy, Joe (Hg.). *50 Years of Rolling Stone*. New York, NY: Abrams.
- Pelly, Jenn. *The Raincoats* [The Raincoats] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Perkovic, Ivana / Fabbri, Franco (Hg.). *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach*. Frankfurt/M.; New York, NY: PL Academic Research.
- Piper, Julian. *Blues from the Bayou. The Rhythms of Baton Rouge*. Gretna: Pelican Publishing Company.
- Phillips, Damani C. *What is This Thing Called Soul. Conversations on Black Culture and Jazz Education*. New York, NY: Peter Lang.
- Phleps, Thomas (Hg.). *Schneller, höher, lauter. Virtuosität in populären Musiken* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 43). Bielefeld: transcript.
- Pollock, Bruce. *America's Songs III. Rock*. London: Routledge.
- Powers, Ann. *Good Booty. Love and Sex, Black & White, Body and Soul in American Music*. New York, NY: Dey Street.
- Rando, David P. *Hope and Wish Image in Music Technology*. London: Palgrave Macmillan.
- Renza, Louis A. *Dylan's Autobiography of a Vocation. A Reading of the Lyrics 1965-1967*. London; Oxford; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Reynolds, Simon. *Glam. Glitter Rock und Art Pop von den Siebzigern bis ins 21. Jahrhundert*. Mainz: Ventil.
- Ribowsky, Mark. *Hank. The Short Life and Long Country Road of Hank Williams*. New York, NY: Liveright Publishing.
- Rivers, Patrick / Fulton, William. *Uptown Saturday Night* [Camp Lo] (= 33 1/3 Series). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Roberts, Brian. *Blackface Nation. Race, Reform, and Identity in American Popular Music, 1812-1925*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Robinson, Thomas. *Popular Music Theory and Analysis. A Research and Information Guide*. London: Routledge.
- Rollefson, J. Griffith. *Flip the Script. European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*. London; Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Rush, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics, and Ornette Coleman*. London; New York, NY: Routledge.
- Rustin-Paschal, Nichole. *The Kind of Man I Am. Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Schramm, Holger / Ruth, Nicolas (Hg.). *Musikcastingshows. Wesen, Nutzung und Wirkung eines populären Fernsehformats*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schramm, Holger / Spangardt, Benedikt / Ruth, Nicolas. *Medien und Musik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Scholz, Harald. »Ein Hoch auf uns«. *Facetten deutschsprachiger Populärmusik*. Berlin: LIT.
- Schoop, Monika E. *Independent Music and Digital Technology in the Philippines*. London: Routledge.

- Schütte, Uwe (Hg.). *German Pop Music. A Companion*. Berlin: De Gruyter.
- Seeliger, Martin / Dietrich, Marc (Hg.). *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration* (= Cultural Studies 50). Bielefeld: transcript.
- Seyedsayamdost, Nahid. *Soundtrack of the Revolution. The Politics of Music in Iran*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Shepherd, John / Horn, David / Prato, Paolo (Hg.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume 11, Genres Europe*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Shin, Hyunjoon / Lee, Seung-Ah (Hg.). *Made in Korea. Studies in Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Shoemaker, Bill. *Jazz in the 1970s. Diverging Streams*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Shonk, Kenneth L. / McClure, Daniel Robert (Hg.). *Historical Theory and Methods through Popular Music, 1970–2000. »Those are the New Saints«*. London: Palgrave Macmillan.
- Simonow, Eileen. *Entgrenzen, Entfliehen, Entmachten. Zur sakralen Dimension in US-amerikanischen Hip-Hop-Videos*. Bielefeld: transcript.
- Slethaug, Gordon E. *Music and the Road. Essay on the Interplay of Music and the Popular Culture of the Road*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Smith, Chris (Hg.). *New Paramount Book of Blues. Elusive Artists on Paramount Race Records*. Overvee: Agram Blues Books.
- Smith, Gareth Dylan / Moir, Zack / Rambarran, Shara u.a. (Hg.). *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*. London: Routledge.
- Smyth, Gerry. *Music and Irish Identity. Celtic Tiger Blues*. Abingdon; New York, NY: Routledge.
- Speers, Laura. *Hip-Hop Authenticity and the London Scene. Living out Authenticity in Popular Music*. London: Routledge.
- Stace, April. *Secular Music, Sacred Space. Evangelical Worship and Popular Music*. Lanham: Lexington Books.
- Stimeling, Travis D. (Hg.). *The Oxford Handbook of Country Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Steinbeck, Paul. *Message to Our Folks. The Art Ensemble of Chicago*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Steinskog, Erik. *Afrofuturism and Black Sound Studies. Culture, Technology, and Things to Come*. London: Palgrave Macmillan.
- St. John, Graham (Hg.). *Weekend Societies. Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Strachan, Robert. *Sonic Technologies. Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Studdert, Will. *The Jazz War. Radio, Nazism and the Struggle for the Airwaves in World War II*. London: I.B. Tauris.
- Sultanof, Jeff. *Experiencing Big Band Jazz. A Listener's Companion*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Szepanski, Achim / Steinbach, Andrzej. *Ultrablack of Music. Feindliche Übernahme*. Leipzig: Spector Books.
- Tsioulakis, Ioannis / Hytönen-Ng, Elina (Hg.). *Musicians and Their Audiences*. London: Routledge.
- Turner, Patrick. *Hip Hop versus Rap. The Politics of Droppin' Knowledge*. London: Routledge.
- Untiedt, Kenneth L. (Hg.). *Legends and Life in Texas. Folklore from the Lone Star State, in Stories and Song*. Denton, TX: University of Texas Press.

- Van der Merwe, Ann Ommen. *The American Songbook. Music for the Masses*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Van Eck, Cathy. *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Vargas Cetina, Gabriela. *Beautiful Politics of Music. Trova in Yucatan, Mexico*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Verbei, Wim. *Boom's Blues. Music, Journalism, and Friendship in Wartime*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Watt, Paul / Scott, Derek B. / Spedding, Patrick (Hg.). *Cheap Print and Popular Song in the Nineteenth Century. A Cultural History of the Songster*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Way, Lyndon C. S. *Popular Music and Multimodal Critical Discourse Studies. Ideology, Control and Resistance in Turkey since 2002*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Weintraub, Andrew N. / Barendregt, Bart (Hg.). *Vamping the Stage. Female Voices of Asian Modernities*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- West, Christopher. *Eurovision! A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*. London: Melville House.
- Whitburn, Joel. *Joel Whitburn's Billboard Top R&B Singles. 1942-2016*. Menomonee Falls, WI: Record Research.
- Williams, Justin / Williams, Katherine (Hg.). *The Singer-Songwriter Handbook*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Williams, Quentin. *Remix Multilingualism. Hip Hop, Ethnography and Performing Marginalized Voices*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Wiplinger, Jonathan. *The Jazz Republic. Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Womack, Kenneth / Coy, Kathryn B. (Hg.). *The Beatles, Sgt. Pepper, and the Summer of Love*. Lanham: Lexington Books.
- Worley, Matthew. *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yamada, Keisuke. *Supercell featuring Hatsune Miku [Supercell] (= 33 1/3 Japan Series)*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Yoon, Tae-Jin / Jin, Dal Young (Hg.). *The Korean Wave. Evolution, Fandom, and Transnationality*. Lanham, MY: Lexington Books.
- Zanfagna, Christina. *Holy Hip-Hop in the City of Angels*. Oakland, CA: University of California Press.
- Ziółek-Sowińska, Małgorzata. *Images of the Apocalypse in African American Blues and Spirituals. Destruction in this Land*. Frankfurt/M.: Peter Lang.