

mene Synergiebildung darstellen würde. Auch wenn die Beiträge zuweilen etwas repetitiv klingen, ist es sehr richtig darauf zu insistieren, dass digitale Ressourcen nicht nur gebaut, sondern auch genutzt werden müssen.

Um den Band abschließend zu charakterisieren, darf man den Wald nicht in lauter Bäume verwandeln. Wie es für die jetzige Situation der *Digital Musicology* typisch ist, spricht der „Vater“ digitaler Werkzeuge, also Ros-Fábregas, über seine eigenen Kinder oder lässt andere darüber reden. In der Regel wird ein „per aspera ad astra“-Plot erzählt, und ganz kann der Erzeuger seinen Stolz auf die Nachkommenschaft nicht verbergen. Das können und wollen wir ihm nicht verdenken, trotzdem darf in einer wissenschaftlichen Publikation der kritische Blick auf die allfälligen Schwächen nicht fehlen, seien diese institutioneller, technischer, inhaltlicher oder medialer Natur. Augenfällig sind die unangemessene Wahl des konventionellen Buchformates für diese Publikation oder die unkommentiert bleibende prekäre Vernetzung der Hauptbelastungszeugen mit internationalen Katalogisierungsprojekten wie RISM. Einerseits kann man mit dem Verdikt schließen: Wer Digitalisierung national denkt und verhandelt, verkennt eines ihrer wesentlichen Merkmale.

Andererseits ist es unfair, die beschwerlichen Arbeitsbedingungen der Herausgeber von Band und Webseiten zu ignorieren: Wer die lächerliche Dotierung spanischer Förderformate kennt, kann sich vorstellen, wie unendlich steinig der Weg zu den Sternen hier gewesen ist. Unschwer sieht man auch FMT und BHP an, wie viel ehrenamtliche Arbeit und Selbstaussbeutung für die Eingabe von Daten am Werk war. Die Beharrlichkeit der Verantwortlichen des IEM verdient daher gebührende Anerkennung.

(Februar 2022)

Cristina Urchueguía

Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen. Hrsg. von Marina SCHWARZ. Wiesbaden: Springer VS 2021. XVI, 310 S., Abb.

Der markige Untertitel – „Warum wir mögen, wofür wir uns schämen“ – trifft den Impetus des vorliegenden Bandes nicht ganz, der vielmehr in seinen vierzehn Beiträgen das Verhältnis von Populärmusikforschung zu seinem Gegenstand – dem verdächtig Populären – facettenreich umreißt. Zwei Grundimpulse lassen sich dabei ausmachen: einerseits die Suche nach einer Methodologie populärmusikalischer Aisthesis, die sich eben nicht in einer post-Adorno'schen Ästhetik erschöpft (vgl. die Beiträge von Fischer, Fuhrmann, Gálvez, Holzmann, Just, Menze, Thiesen), andererseits der Rekurs auf Fallstudien (Behrendt, Hollje, Kornel, Leonhardt, Mertens, Schwarz, van Keeken), in denen anhand der jeweiligen Materialität und Medialität die Vielseitigkeit des Feldes jenseits eines normativen Kulturbegriffs aufgezeigt wird.

Das chimärische „Wir“ des Untertitels erweist sich dabei als ständige Herausforderung, weil es immer wieder auf Distanz zu den Beitragenden geht: einerseits durch die Genese des Forschungsfeldes aus dem Wertekanon einer hochkulturzentrierten Musikwissenschaft heraus, andererseits durch die – von Felix Christian Thiesen auch direkt angesprochene – Sozialisation von Forscher*innen (die Rezensentin eingeschlossen) innerhalb einer solchen Fachkultur, welche die offene Positionierung innerhalb der eigenen Materie schwer artikulierbar macht. Autoethnographische Zugänge, wie sie etwa in den Fan Studies etabliert sind, finden sich hier allenfalls implizit, wenn z. B. José Gálvez und Attila Kornel die methodische Relevanz individueller Hörsozialisation anführen.

Die bürgerlich grundierten Argumentationsmuster von Hegel über Adorno bis Dahlhaus und Bourdieu ziehen sich durch den Band als eine Auseinandersetzung mit der problematischen Ausgangsposition, die sie

schaffen: Wie schreiben über Populärmusikforschung, ohne die hegemoniale Tradition ihrer Geschichtsschreibung zu reproduzieren? Schwarz konstatiert in ihrer Einleitung, dass „in diesem Band die Frage nach dem Ort der jeweiligen Gegenstände auf dem Hierarchie-Berg von Trash-Sockel bis Kunst-Olymp nicht im Sinne einer ästhetischen Betrachtung und Bewertung entscheidend ist, sondern vielmehr das Infragestellen dieser Einteilung und die Herangehensweise an diese Themen“ (VIII). Dem lässt sich nur zustimmen. Die Gruppierung des Bandes nach Genres ist vor diesem Hintergrund nicht zwingend; die Beiträge ließen sich auch über ihre Zugänge gliedern.

Bei der Suche nach einer spezifischen Ästhetik von Populärmusik setzt Gálvez an, die sich an konkreter Klanglichkeit und nicht an außermusikalischen Symptomen orientieren müsse: „Man braucht nicht populäre Musik als Musik zu untersuchen, wenn das klanglich Spezifische und das kulturell Bedeutsame kaum oder nicht miteinander zusammenhängen“ (S. 6). Die vorgeschlagenen Parameter von „retroaktiver Geschichtlichkeit“ und Transgression laden die Gegenfrage ein, ob sie für Populärmusik in dieser Form spezifisch sind. Mit Geschichtlichkeit befasst sich auch Steffen Just, der am Beispiel des „Prä-Pop“ die Dynamik gesellschaftlicher Gegenentwürfe und dann deren abgeschliffene Kommerzialisierung diskutiert. Bei einem Defizit als ästhetischer Qualität wiederum setzt Wolfgang Fuhrmann an, der auf die Kategorie der Funktionalität auch jenseits der von ihm untersuchten Hollywood-Filmmusiken hinweist. Auch Jonas Menze spürt anhand eines Genres – Musical – einer Ästhetik nach, die Unterhaltung als handwerkliche Qualität jenseits einer Kunst/Kommerz-Dichotomie mitdenkt. Thiesen fragt in der Analyse rhythmischer Übernahmen aus dem internationalen Pop in den deutschen Schlager aus einer Genre-Perspektive nach einer spezifischen Methodik; quantitative Korpusanalyse, die Beforschung psychoakustischer Deskripto-

ren und auch Data Mining seien hier Perspektiven. Auf die Metaebene der Forschungshaltung hingegen konzentriert sich Michael Fischer am Beispiel von Forschung zu volkstümlicher Musik, bei der „politische Moral statt Analyse“ (S. 260) im Vordergrund stünde. Fischer zeichnet die Parameter einer solchen Kulturkritik nach und hinterfragt deren Fokus: Anstelle einer Gegenüberstellung von Kunst und Kommerz entwirft Fischer ein aktives Engagement mit Musik als Kriterium und nimmt die Rezipient*innen als mündige Medienpartner*innen in den Blick.

Eine Parallele ästhetischer Überlegungen und konkreter Fallstudie, die deren Auswirkungen verdeutlicht, findet sich mit den Beiträgen von Jörg Holzmann und Maximilian Leonhardt zu „New Classic“: Eine „wahrnehmungsunauffällige Musik“ (S. 279, nach Wulff 2012) erlaube einerseits eine niedrigschwellige Selbstinszenierung bürgerlicher Prägung, andererseits aber eine breite Kommerzialisierung durch die spezifische Medialisierung des Streamings. Zudem schreibe sich Streaming wiederum in Ästhetiken ein: So dominieren z. B. kürzere Stücke als Format, da Tantiemen pro Titel ausgeschüttet werden.

Ästhetische Erwartungshaltungen thematisiert Kornel, der den Progressive Rock Steven Wilsons als Klangbiographie auffächert: Indem Wilson nicht nur Schemata des Pop, sondern auch der Gegenkultur-Rezeption unterläuft, lässt er Genremuster brüchig werden. Erwartungshaltungen im Kontext populärer Musik untersucht auch Aida Hollje, die am Beispiel von ESC-Vorentscheiden darlegt, wie mediale Inszenierungen Zuschreibungen des Populären bedingen. Nicht von Zuschreibungen, sondern von konkreter Materialität geht Alan van Keeken in seinem überzeugenden, einprägsam bebilderten Beitrag zur Heimorgel in der BRD aus, deren Kontexte er aus dem Instrument heraus entwickelt. Die Fallstudien von Patrick Mertens, Marina Schwarz und schließlich Maria Behrendt befassen sich mit dem Paradigma

(musikalischer) Authentizität gegenüber Strategien der Kommerzialisierung. Mertens zeichnet die Genese des Requiems von Andrew Lloyd Webber als bewusst kommerzorientierten Prozess nach und rückt mit dem deutlichen Gegensatz von pietätvoll und pekuniär auch die indirekte Frage eines Verhältnisses von Ethos und Authentizität in den Blick. Die Vermarktung nicht affektiv, sondern geographisch besetzter Fluchträume stellen Schwarz (am Beispiel Mallorca-Schlager) und Behrendt (am Beispiel deutschirischen Pseudofolks) in den Mittelpunkt. Während, wie Schwarz herausarbeitet, Subjektivierungsstrategien im Ballermann-Umfeld durch die Inszenierung einer imperfekten Live-Atmosphäre befördert werden, zeigt Behrendt, wie Stereotypisierungen von Nation, Klasse und Geschlecht als „ersatz nostalgia“ (S. 161, mit Bezug auf Appadurai 2010) einen vermeintlich authentischen Projektionsraum schaffen, der auf Muster des 19. Jahrhunderts zurückgreift.

Es fällt auf, dass von den vierzehn Beiträgen nur drei von Forscherinnen verfasst sind. Hier wäre mehr Ausgewogenheit – auch in der Forschungslandschaft – sehr zu begrüßen, zumal die Impulse Richtung empirischer Methodik (Schwarz) und historiographischer Rahmung über Genre Grenzen hinweg (Behrendt) für weitere Forschungen anschlussfähig sind.

(Februar 2022)

Anke Charton

MATT BRENNAN: Kick It. A Social History of the Drum Kit. Oxford: Oxford University Press and Routledge 2020. 392 S., Abb.

Als im November des letzten Jahres in Halle (Saale) die Tagung „Instrumentenforschung 2.0“ stattfand, stieß dieser Titel nicht nur auf Gegenliebe. Denn welche Disziplin lässt sich schon gern implizit als 1.0 – also veraltet hinstellen. Einig blieb man sich je-

doch darin, dass die Instrumente der populären Musik mehr Aufmerksamkeit erfahren könnten, wurden diese doch bisher vor allem in den Science and Technology Studies oder den Popular Music Studies behandelt. Auch blieb bis zuletzt ungeklärt, wie eine „Instrumentenforschung 2.0“ aussehen sollte, eine, die das umfangreiche Wissen der Organologie in sich aufheben und zugleich die Anregungen (und Forderungen) aus anderen Fächern und Ansätzen umsetzen würde. Das hier zu besprechende Buch *Kick it* des in Glasgow lehrenden Matt Brennan kann als Beispiel einer in diesem Sinne umgesetzten Studie dienen. Zugleich stellt diese damit nach über 100 Jahren Schlagzeug die erste Monographie dar, die sich vor allem kulturwissenschaftlich an einer Gesamtdarstellung versucht. Damit bietet die Arbeit – so viel sei vorweggenommen – eine hervorragende Einführung in die Geschichte und Gegenwart des Drumsets, das die Landesmusikräte immerhin 13 deutscher Bundesländer zum Instrument des Jahres 2022 erkoren haben (<https://www.instrument-des-jahres.de/>).

Zunächst geht es Brennan um eine Sozialgeschichte des Schlagzeuges als Instrument populärer Musik – von seinen hybriden Wurzeln in der Militär- und Unterhaltungsmusik sowie der Stummfilmvertonung bis zu seiner Virtualisierung in der Drummachine und der Digital Audio Workstation. Als das Soziale gelten dabei nicht nur die rassistischen und postkolonialen Diskurse rund um das Schlagzeug sowie seine musikkulturellen Entstehungskontexte; erfreulicherweise räumt Brennan auch der Wirtschaftsgeschichte und der technischen Entwicklungen genügend Raum ein. Die Gliederung in sechs Kapitel ergibt sich jedoch nicht nur durch die zeitlichen Abschnitte, vielmehr räumt Brennan – parallel zu einer linearen Geschichte – jeweils Vorurteile über Schlagzeuger:innen aus, die durch klassische Musiker:innenwitz zu Beginn jedes Kapitels ins Gedächtnis gerufen werden: Schlagzeuger:innen seien dumm, zu laut, wiesen keine musikalische Bildung auf