

Carsten Heinze

Düstere Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und Szenen



Journal für Psychologie

33. Jahrgang, Nr. 1, 2025, Seite 13–36

DOI: 10.30820/0942-2285-2025-1-13

Psychosozial-Verlag



Impressum

Journal für Psychologie

Theorie – Forschung – Praxis

www.journal-fuer-psychologie.de

ISSN (Online-Ausgabe): 2198-6959

ISSN (Print-Ausgabe): 0942-2285

Das *Journal für Psychologie* wird gefördert von der Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten (suttneruni.at) und vom Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC) für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie an der Ruhr-Universität Bochum (kilian-koehler-centrum.de).

33. Jahrgang, 2025, Heft 1

Herausgegeben von Ralph Sichler

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1>

ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-8379-8504-7

ViSdP

Die HerausgeberInnen; bei namentlich gekennzeichneten Beiträgen die AutorInnen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen nicht in jedem Fall eine Meinungsäußerung der HerausgeberInnen, der Redaktion oder des Verlages dar.

Herausgebende

Mag. Andrea Birbaumer, Wien · Prof. Dr. Martin Dege, New York City · Dr. Peter Mattes, Berlin · Prof. Dr. Günter Mey, Magdeburg-Stendal/Berlin · Prof. Dr. Aglaja Przyborski, St. Pölten · Paul Sebastian Ruppel, Magdeburg-Stendal/Bochum · Prof. Dr. Ralph Sichler, St. Pölten · Prof. Dr. Anna Sieben, Wuppertal · Prof. Dr. Thomas SlunECKO, Wien

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Molly Andrews · Prof. Dr. Thea Bauriedl · Prof. Dr. Jarg Bergold · Prof. Dr. Klaus-Jürgen Bruder · Prof. Dr. Stefan Busse · Prof. Dr. Tanja Eisele · Prof. Dr. Jörg Frommer · Prof. Dr. Heiner Keupp · Prof. Dr. Carlos Kölbl · Prof. Dr. Helmut E. Lück · PD Dr. Günter Rexilius · Prof. Dr. Dr. h.c. Wolff-Michael Roth · Prof. Dr. Christina Schachtner · Prof. Dr. Rudolf Schmitt · Prof. Dr. Ernst Schraube · Prof. Dr. Margrit Schreier · Prof. Dr. Hans-Jürgen Seel · Dr. Michael Sonntag · Prof. Dr. Hank Stam · Prof. Dr. Irene Strasser · Prof. Dr. Dr. Wolfgang Tress · Prof. Dr. Jaan Valsiner · Dr. Barbara Zielke · Prof. Dr. Dr. Günter Zurhorst

Erscheinen

Halbjährlich als digitale Open-Access-Publikation und parallel als Print-Ausgabe.

Verlag

Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG

Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende

Gesellschaft Wirth GmbH,

Geschäftsführer: Johann Wirth

Walltorstraße 10, D-35390 Gießen, Deutschland

info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Druck und Bindung

Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42

22848 Norderstedt, Deutschland

Printed in Germany

Abonnentenbetreuung

aboservice@psychosozial-verlag.de

Bezug

Jahresabonnement 49,90 € (zzgl. Versand)

Einzelheft 29,90 € (zzgl. Versand)

Studierende erhalten gegen Nachweis 25% Rabatt auf den Preis des Jahresabonnements.

Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen

Anfragen richten Sie bitte an den Verlag:

anzeigen@psychosozial-verlag.de

Datenbanken & Repositories

Das *Journal für Psychologie* wird u.a. indiziert/gelistet in: DOAJ, google scholar, PsychArchives, PsycINFO, PSYNDX



Die Beiträge dieser Zeitschrift sind unter der Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0) lizenziert. Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Düstere Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und Szenen

Ein historischer Differenzierungsversuch im Zeitraum der 1970er bis zu den 1990er Jahren

Carsten Heinze

Journal für Psychologie, 33(1), 13–36

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-13>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Artikel beschäftigt sich mit dunklen und düsteren Sounds in verschiedenen Jugend(-sub-)kulturen und Musikkulturen. Historisch wird schwerpunktmäßig auf den Zeitraum der 1970er bis 1990er Jahre fokussiert. Es wird gefragt, wie sich das Dunkle und Düstere in Musikkulturen klanglich niederschlägt und kulturell ausdrückt. Der Artikel argumentiert, dass düstere Klänge quer zu verschiedenen Musik- und Jugend(-sub-)kulturen ein zentrales Element darstellen, mithilfe dessen Stimmungen, Atmosphären und Gefühle vermittelt werden. Darüber hinaus wird argumentiert, dass sich diese Ausdrucksformen auf einen gesellschaftlichen Zusammenhang in der Postmoderne beziehen lassen.

Schlüsselwörter: Popkultur, Musikkultur, Jugend(-sub-)kultur, Kultursoziologie, Musiksoziologie, Heavy Metal, Punk, Industrial, Gothic

Dark sounds in youth (sub)cultures and scenes

A historical proposal for the period from 1970s to the 1990s

The article deals with dark and gloomy sounds in various youth (sub)cultures and music cultures. The historical focus is on the period from the 1970s to the 1990s. It asks how the dark and gloomy is reflected sonically and expressed culturally in music cultures. The article argues that dark sounds are a central element across various music- and youth (sub)cultures, with the help of which moods, atmospheres and feelings are conveyed. It also argues that these forms of expression can be related to a social context in the postmodern era.

Keywords: pop culture, music culture, youth (sub)culture, cultural sociology, music sociology, Heavy Metal, Punk, Industrial, Gothic

Einleitung

Ohne Zweifel kann die Zeit zwischen den 1970er und 1990er Jahren nicht nur als Hochphase der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen und ihrer Ausdifferenzierungen erachtet werden, in dieser Zeit werden auch wesentliche Meilensteine der Musik(-sub-)kulturen erschaffen, deren Bands und Musiker*innen ihre Spuren bis in die Gegenwart hinterlassen haben. Aus heutiger Perspektive und unter dem Gesichtspunkt in sich hoch ausdifferenzierter Musikkulturen kann dieser Zeitraum als konstitutiv und formativ für viele Stile und Richtungen erachtet werden, die sich daran anschlossen und weiterentwickelten. Zugleich ist während dieser Phase die Popmusik¹ mit Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderungen verbunden, da Popmusik die potenzielle Freiheit in sich trägt, Dinge anders zu machen. Bestandteil und Kehrseite sind, so möchte der folgende Beitrag argumentieren, Strömungen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die sich als düster über verschiedene Musikrichtungen hinweg bezeichnen lassen, und sich mit den dunklen Seiten des Menschen und der Gesellschaft klanglich auseinandersetzen oder selbst dunkle menschliche Züge hervorbringen. Es ist wohl keine Übertreibung, festzustellen, dass viele der damaligen düsteren und dystopischen Musikstile und ihre kulturellen Selbstinszenierungen nichts an Aktualität verloren haben – im Gegenteil.

Es wird im Folgenden von musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen² gesprochen, um einerseits die Bedeutung von Musik in Jugend(-sub-)kulturen hervorzuheben, andererseits aber auch um festzuhalten, dass es mit Blick auf die Produktion und Vermittlung von Musik(-sub-)kulturen entsprechender Jugend(-sub-)kulturen und Szenen bedarf. Musiker*innen und Bands gehen selbst aus diesen Szenen hervor. In historisch gewachsenen Musikkulturen wie dem Metal, Hip-Hop/Rap, Techno, Punk oder Gothic herrscht ein szenespezifisches Bewusstsein ihrer Genealogie, auf das sich nachfolgende Generationen von Musiker*innen oder Bands berufen.³

Der Beitrag ist historisch ausgerichtet: Der Zeitraum der frühen 1970er Jahre bis in die 1990er Jahre ist aus Sicht musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen produktiv, was die Entwicklung neuer Stile und deren szenespezifischen Ausdifferenzierung betrifft, die nebeneinander entstehen. Mit Blick auf die Frage nach Ausprägung und Bedeutung düsterer Klänge in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen offenbart sich in diesem Zeitraum eine große Vielfalt an verschiedenen, affektiv aufgeladenen Ausdrucks- und Inszenierungsmöglichkeiten, die sich an das performative Selbstverständnis der jeweiligen Szenen anlehnen und ihnen klangliche und symbolische Gestalt geben. In allen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen spielen düstere Klangvarianten als Motiv offenbar eine zentrale Rolle, die nicht nur zwischen den einzelnen Musikrichtungen differieren, sondern auch innerhalb einer Richtung eine Variationsbreite aufweisen.

Subkultur und Mainstream bilden darin keine Gegensätze, sondern es handelt sich um durchlässige Grenzmarkierungen, die sich mal zur einen, mal zur anderen Seite hin verschieben können. Eine »Psychologie des modernen Songs« in Beziehung zu düsteren Klängen zu setzen, erscheint insofern aussichtsreich, da sich einerseits düstere Musik mit Popsongs für ein größeres Publikum öffnen lässt – The Cure, Sisters of Mercy oder auch Siouxsie and the Banshees sind hierfür bekannte Beispiele. Damit kann der weiterführenden Frage nachgegangen werden, woraus sich die beobachtbare Faszination des Düsternen in der (post-)modernen Kultur als gestaltete Inszenierung und als Motiv einer dunklen Ästhetik ableitet und innerhalb welcher kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte derartige Musikphänomene interpretiert werden können. Düstere Klänge sind daher keineswegs nur ein subkulturelles Phänomen, sondern finden sich bis hinein in den Schlager. Andererseits lassen sich düstere Klänge aufspüren, die sich von den klassischen Varianten der chartkompatiblen Popmusik abgrenzen und eine klangliche Anti-Haltung in verschiedene Richtungen entfalten, die bis hin zur Negation der modernen, aufgeklärten und rational organisierten Welt (und ihrer Melodien) reichen, und diese nicht nur klanglich, sondern auch ideologisch herausfordern, wie in Teilen der frühen Industrial Music oder dem Neofolk. Durch die Annäherung an derartige musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen lässt sich, so die Annahme, etwas über die (post-)moderne Gesellschaft, die sich an Prinzipien wie Rationalität, Disziplin und Vernunft herausbildet, und ihre Konstitutionsbedingungen jenseits makrotheoretischer Beschreibungen herausfinden. Der folgende Beitrag ist ein Versuch, sich um das Phänomen düsterer Klänge und deren kulturelle Inszenierungen in der Popmusik zu bemühen und diese musikgenreübergreifend zu differenzieren.

Annäherung an eine Psychologie des modernen Songs – Kulturelle Herleitungen und Inszenierungsformen

Schallemissionen können sich auf das psychische Wohlbefinden auswirken und Unwohlsein auslösen, wobei Emotionalität das Bindeglied zwischen Individuum und Umwelt darstellt, die auch über Musik beeinflusst wird (Hellbrück 2008, 17f.). Sie berührt die Körperlichkeit des Musikhörens unmittelbar. Popmusik beeinflusst den emotionalen Haushalt und ist Ausdruck desselben. Von Schwerkut, Traurigkeit und Melancholie über Verzweiflung, Angst und Depression bis hin zu Aggression und Destruktivität reichen die Affekte und Stimmungen, die düstere Klänge in jeweiligen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen ausdrücken. Als düster lässt sich eine diffuse, selbstbezügliche Gefühlslage beschreiben, die schwer greifbar ist und in Verbindung mit der menschlichen Existenz zu stehen scheint. Düstere Stimmungen beruhen auf einer

Art Unsicherheit, die aus einer äußeren Bedrohungssituation heraus empfunden wird und eine Verunsicherung des Subjekts darstellt. Sie umfasst die – mitunter durchaus lustvolle – Beschäftigung mit den Abgründen der Seele. Düstere Stimmungen können nach innen gerichtet sein, fantasievoll verarbeitet werden oder sich nach außen in Aggressionen entladen. Eine Psychologie des modernen Songs hat sich die Frage zu stellen, wie diese emotionalen und affektuellen Schattierungen in Musikstücke übersetzt werden. Hieraus ergeben sich sicherlich zu einem großen Teil ihre Faszinations- und Anziehungskraft sowie ihre (destruktiven) Energien. Umgekehrt sind düstere Klänge als eine ästhetisch-künstlerische Verarbeitung der Herausforderungen und Zumutungen der modernen Gesellschaft zu verstehen.

Freude, Spaß, Vergnügen, Fröhlichkeit und andere positive Stimmungen sind der Kultur düsterer Klänge fremd und häufig wird sich dagegen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen – wie beispielsweise bei den »Emos« oder den »Gothics« – explizit gerichtet. Dave Thompson (2002) arbeitet musikhistorisch die frühen Protagonist*innen und Bands des Gothic Rock unter dem Titel *The Dark Reign of Gothic Rock* (deutscher Titel: *Schattenwelt*) auf, was verschiedene kulturelle Konnotationen beinhaltet, die typisch für diese Musikrichtung zu sein scheinen. So merkt Wellmann (2014, 211f.) gegenüber kulturell konventionalisierten Gefühlslagen an: »Allein die irritierende und unpassende Vorstellung von Performances übellauniger Schlagersänger_innen oder fröhlich lächelnder Heavy-Metal-Künstler_innen legt die Annahme nahe, dass solche Gefühlsregeln auch in der Popkultur eine wichtige Rolle spielen und dabei zwischen verschiedenen Genres und Kontexten variieren.«⁴ Die Herausforderung, sich mit düsteren Klängen als Motiv in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen auseinanderzusetzen, besteht darin, am Ende zu einer genaueren Beschreibung darüber zu gelangen, was »düster« in Bezug auf Klang und seine kulturelle Inszenierung in Symbolen und Zeichen bedeuten kann – und auf welche inneren, sozialen, kulturellen oder politischen Spannungszustände sich derartige Stimmungsstimulationen beziehen lassen.

Songs als Ausdrucksform sind über Sound und Text materialisierte Artefakte der populären Musik, im engeren Sinne der Pop- und Rockmusik. Als klangliches Erlebnis existieren sie zunächst jenseits aller kulturellen Stilzuordnungen als etwas Hörbares. Peter Wicke (2004, 116) weist dabei auf die Besonderheit der Musikrezeption hin:

»Musik ist kein Container, der mit Inhalten, Bedeutungen, Referenzen etc. gefüllt ist. Wenn schon, dann ist das Bild des Generators eine viel angemessenere Metapher für die ästhetische Eigenart des Musikalischen. Musikerfahrung resultiert aus der Begegnung mit Klang, der im Augenblick der Wahrnehmung durch das hörende Subjekt erst einmal nichts anderes als eine von sich selbst differenzierte und in sich selbst strukturierte sinnliche Erfahrungstatsache ist.«

Das bedeutet mit Blick auf düstere Klänge, dass derartige Zuschreibungen sich nicht allein aus dem Sound der Musik ableiten lassen – dessen Beurteilung und Einordnung ohnehin kulturspezifisch variabel ist⁵ –, sondern Musik als »Generator« für eine umfassendere ästhetische Erfahrung verstanden werden muss. Dazu gehört die über den Klang hinausgehende kulturelle Inszenierung, die auf einer »neuen Ästhetik« jenseits des klassischen Kunstwerk-Konzepts als Ästhetisierung der Realität und des Lebensalltags aufbaut, und sich in einer vagen Form wie die Herstellung einer »Atmosphäre« beschreiben lässt (Böhme 1995).

Songs als eine affektauslösende und atmosphärische Quelle bilden einen Ausgangspunkt, um sich mit dem kulturellen Selbstverständnis und Identitätsbildungen – die insbesondere für musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen bedeutsam sind – ästhetisch auseinanderzusetzen. Dabei sind die affektuellen und imaginären Reaktionen auf ein Lied in der Einsamkeit seiner Rezeption individuell, die Gemeinschaft kann allerdings verstärkend darauf einwirken. Kulturhistorisch betrachtet kommt der Song ursprünglich aus der populären Musik und reicht zurück bis ins 19. Jahrhundert, wo er sich in Theatern, Varietés und Kneipen als Urform verbreitet. Songs werden mit Amusement und Unterhaltung in Verbindung gebracht, die einen »humoristischen, gelegentlich auch melodramatisch-sentimentalen Charakter« aufweisen (Wicke et al. 2007, 676f.). Gleichzeitig sind sie mit der Verarbeitung lebensnaher, existenzieller Fragen verbunden. Sie werden vor allem über ihre einfache Struktur in Rhythmus und Refrain bestimmt. Bei Songs handelt es sich um einprägsame, kurze Lieder, die häufig einen kritischen oder satirischen Inhalt aufweisen und auf einem gereimten, eingängigen Sprechgesang beruhen. Während unter populärer Musik auch Schlager, Volkslieder, Folksongs o. Ä. verstanden werden, bezieht sich Popmusik – und Rockmusik – im engeren Sinne auf musikalische Phänomene, die unmittelbar mit dem Auftauchen der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen seit dem Rock'n'Roll der 1950er Jahre zu tun haben (Wicke 2017), und sich seitdem in einem erweiterten Zusammenhang als wichtiger Bestandteil des Pop verstehen (Hecken 2009; Caspers 2011). Seit den 1950er Jahren erscheinen Popsongs in unzähligen neuen Spielarten und Varianten, Formen und Längen, die von kurz gespielten Stücken bis hin zu episch langen Stücken reichen. Songs verlieren ihre klare Struktur und werden zum klanglichen Experimentierfeld unterschiedlicher musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen.

Neben den Motiven Tanzbarkeit und Sexualisierung als Elemente der Pop- und Rockmusik (Wicke 2001, 7–25) öffnet sich diese auch für die kulturelle Inszenierung des Dunklen, Düsternen und Unheimlichen als atmosphärische Stimmungsstimulation, die eine existenzielle Dimension in der Suche nach subjekterweiternder Transzendenz und metaphysischem Sinn des Unbegreiflichen aufweist, aber auch Verarbeitungen persönlicher Erfahrungen darstellt. Diese Entwicklung setzt seit den 1960er Jahren immer deutlicher ein. Darin haben diese Art Songs kulturelle Vorläufer.

Düstere Inszenierungen von Klang und Kultur reichen bis in die Zeit der Romantik (und mit ihr in Verbindung stehende, klassische Musik wie die von Richard Wagner) zurück. Die Romantik als kulturell vielgestaltige Strömung innerhalb der Philosophie, Kunst, Literatur und Musik (Uerlings 2000) setzte sich mit Fragen der Subjektivität, Irrationalität und Metaphysik auseinander, Motive, die auch die düsteren, musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen prägen. Rüdiger Safranski (2007, 392) erkennt in ihr eine »Geisteshaltung«, die immer im Spiel sei, »wenn ein Unbehagen am Wirklichen und Gewöhnlichen nach Auswegen, Veränderungen und Möglichkeiten des Überschreitens« gesucht wird. Insofern können düstere Klänge auch als eine Reaktion auf soziale Erfahrungen der Verunsicherung in der modernen Gesellschaft verstanden werden. Charakteristische Themen der Romantik sind »Steigerung«, »Absolutheit« und »Universalitätsstreben« bei gleichzeitigem Bewusstsein darüber, dass diese niemals in Vollendung zu erreichen sind (Uerlings 2000, 10). Stefan Matuschek (2024, 47) erkennt in der Romantik einen wichtigen Teil der rationalen und aufgeklärten Kultur der Moderne:

»Als Konsequenz der Aufklärung und deren Selbstkritik entwickelt die Romantik eine ganz neue, kreative, subjektive und damit potenziell freie Form von Metaphysik. Insofern auch diese Art von Metaphysik zu unserer heutigen Kultur zählt, sind wir nicht nur Kinder der Aufklärung, sondern zugleich Erben der Romantik.«

Bei aller ernst zu nehmenden Faszination, die von der Romantik als kultureller Strömung ausgeht, steckt in ihrer popkulturellen Aneignung auch immer der Kitsch (und das Pathos) als – beabsichtigte oder unbeabsichtigte – Möglichkeit. Zugleich ist eine Metaphysik in der Transzendenzerfahrung des Popmusikhörens angelegt. Nicht nur erinnern die »New Romantics« (Jones 2021), eine Abwandlung des New Wave der frühen 1980er Jahre, an diese kulturelle Strömung, sie wird auch im Heavy Metal, Industrial, Gothic, Neofolk und anderen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen aufgegriffen und in ihren Motiven verarbeitet. Wie an der Band Einstürzende Neubauten gezeigt werden kann, bilden Romantik und progressiver Noise keine Gegensätze.

Ein weiterer kultureller Bezugspunkt düsterer Klänge kann im »Theater der Grausamkeit« von Antonin Artaud (1996) entdeckt werden, der 1933 fordert, dass »Herz und Nieren« des Publikums auf der Bühne erschüttert werden sollten (ebd., 89). Dafür entwarf Artaud ein ganzes Arsenal an performativen Inszenierungsformen, die seiner Auffassung nach dazu gedacht seien, den Menschen mit der »kosmischen Schöpfung, Werden und Chaos« zu verbinden (ebd., 96). So schreibt er (ebd., 90): »Wenn das Theater seine Notwendigkeit wiederfinden will, muß es uns all das zurückgeben, was in der Liebe, im Verbrechen, im Krieg oder in der Ausgelassenheit zu finden ist.« Die Metaphysik sollte über die Grausamkeit wieder in die Gemüter einziehen (ebd., 106),

wobei auch dem Einsatz von Musik eine besondere Rolle zukomme: Ungewöhnliche Klänge sollten gesucht werden durch einen bisher nicht gekannten Gebrauch der Instrumente, sodass »unerträgliche Klänge oder Geräusche« hervorgebracht werden, »die einen verrückt machen« (ebd., 102). Vor allem im theatralischen Black Metal lassen sich Spuren dieses (blasphemischen) Theaters wiederfinden. Beinahe wie eine – einem Rezensenten zufolge auch als »kitschig« lesbare – Entsprechung der Beschreibungen Artauds erscheint die in Krakau 2004 eingespielte Show der norwegischen Black-Metal-Band Gorgoroth, die mit aufgespießten Schafsköpfen, Stacheldraht am Bühnenrand, blutrotem Licht und vier Holzkreuzen, an denen nackte, lebendige Menschen mit einem Sack über dem Kopf während der gesamten Show hängen, zu provozieren wusste (die Show hatte ein juristisches Nachspiel).⁶ Als martialisch können auch Auftritte der Neo- bzw. Apocalyptic-Folk-Band Death in June oder NON bezeichnet werden, die ihre Inszenierungen von Krieg und Tod militaristisch inszenieren. Als Rock'n'Roll-Terrorist bezeichnet sich der 1993 an einer Überdosis verstorbene GG Allin, dessen radikale Shows sich physisch, mit eigenem Blut, Urin und Fäkalien hantierend, gegen sich selbst und das Publikum richteten. Nur wenige mir bekannte Beispiele aus dem Bereich der Pop- und Rockmusik haben diese extreme Verbindung zwischen Düsternis und (Auto-)Aggressivität in Songs und Live-Performance erreicht.

Zugangsprobleme und methodische Herausforderungen: Kurze Bemerkungen

Eine »Psychologie des modernen Songs« wird sich die Frage stellen, auf welche Art und Weise sowie aus welcher Perspektive heraus sie zu Fragestellungen und Erkenntnissen gelangen kann, die Affekt, Emotion, Atmosphäre oder Stimmung mit einem diese auslösenden ästhetischen Artefakt verbindet. Ob herkömmliche Vorgehensweisen, von der quantitativen und experimentellen Datenerhebung bis zur Datenauswertung, der Ästhetik eines Songs gerecht werden, ist zu bezweifeln. Schon die Beantwortung der Frage, wie ein nichtsprachliches Erlebnis wie die somatische Wahrnehmung eines Klangs in eine beschreibende Sprache so »übersetzt« werden kann, dass dieses Erlebnis in seinen Auswirkungen auf körperliche Affektionsprozesse eine verbal angemessen formulierte, analytische Entsprechung findet, stellt eine besondere Herausforderung dar. Lassen sich latente Mythen, Tabus und kollektive Bedürfnisse im klanglichen und textuellen Zusammenspiel von Songs in einer »Sozialpsychologie der Popmusik« widerspiegeln (Flender und Rauhe 1989, 32–51), oder besser: »erfühlen«?

Ähnliche Fragen gelten für eine »gehörlose« Soziologie (Kleiner 2013, 165–188), die sich für den Klang musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen nur mäßig interessiert. Soziolog*innen mit Blick auf »posttraditionale Vergemeinschaftungsformen« Jugend-

licher, in denen Musik eine zentrale Rolle spielt, beziehen sich oftmals auf das Szenekonzept von Ronald Hitzler und Arne Niederbacher (2010), um Konstitution und Selbstverständnis von Szenen zu untersuchen. In jüngster Zeit wird die Materialität und Praxis sowie die dieser Materialität innewohnende Ästhetik jugendkultureller bzw. szenespezifischer Stilbildungen stärker in den Mittelpunkt gerückt (Böder et al. 2019). Dabei spielen Sounds und Songs nur eine untergeordnete Rolle. Die Untersuchung von Sounds der Umwelt im weitesten Sinne findet dagegen in den Sound Studies (Schulze 2008) statt, die nicht nur Musik, sondern insgesamt Geräusche, Töne und Klänge der Umwelt sowie deren technische Gestaltung und Gestaltbarkeit in den Blick nehmen. Dazu gehört auch die Forschungsrichtung der auditiven Medienkultur (Volmar und Schröter 2013). In der populären Musikforschung, im engeren Sinne der Popmusikforschung, sind Sounds sowie ihre Texturen ein Bestandteil des Untersuchungsgegenstands (Phleps und von Appen 2003; zum Heavy Metal: Elflein 2010), und es werden die unterschiedlichen Musikrichtungen und Genres nach ihren spezifischen Merkmalen untersucht, allerdings ohne sich bisher eingehender mit Fragen der Methode auseinandergesetzt zu haben (Hecken und Kleiner 2017, 12; dazu auch Kleiner und Rappe 2012). Auch in der populären Musikforschung bleibt die Ästhetik der Popmusik und ihr Klang weitgehend ein Desiderat (Fuhr 2007).

Die Musiksoziologie als Nischenthema der Soziologie greift auf verschiedene Forschungstraditionen zurück, die mit unterschiedlichen Perspektiven und Forschungsansätzen Musik und Gesellschaft in der Moderne in einen Zusammenhang zu stellen versucht (Inhetveen 2010). Ein wichtiger Aspekt berührt dabei die Frage, ob sich die Musiksoziologie den musikalischen Inhalten oder ihren sozialen Kontexten zuwenden soll (ebd., 331), wobei viele Bereiche der Musiksoziologie im engeren Sinne als »musikfrei« gelten (ebd., 333). Die Kulturindustrie-These der Kritischen Theorie unterstellt einen deterministischen Zusammenhang zwischen kapitalistischer Kulturproduktion und der Manipulation eines undifferenzierten Massenpublikums. Die Cultural Studies rücken dagegen die sozialen Rezeptions- und Aneignungsformen mit Blick auf soziokulturell differenzierte Identitätsbildungsprozesse in den Vordergrund, und stellen so die Bedeutung von Pop- und Rockmusik für die Lebenswelten von Jugendlichen und jung gebliebenen Erwachsenen in den Vordergrund; die Auseinandersetzung mit dem Klang der Musik in Verbindung zu musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen bleibt aber auch hier ein Desiderat (Clayton et al. 2012). Innerhalb der Cultural Studies werden Kultur und kulturelle Praktiken als Prozess der Aushandlung von umstrittenen Identitäten verstanden, in dem Zeichen und Symbole als Teil dieses Prozesses polysem besetzt werden. Beide Ansätze verfolgen einen kritischen Ansatz, wobei die Kritische Theorie diesen aus einem empiriefreien, pauschalen Betrugsvorwurf gegenüber der populären Kulturproduktion ableitet, wohingegen die Cultural Studies Popkultur und Popmusik als widerständige Verhaltens- und Praxisform erachten, die jedoch in

ihren Stilbildungen durch die Kulturindustrie vereinnahmt werden kann (Hebdige 1979).

Die Praxissoziologie der Popmusik als neuerer kultursoziologischer Ansatz setzt den klassischen Unterscheidungen von Produktion und Rezeption ein Konzept entgegen, das ausgehend vom Poststrukturalismus »Regelsysteme, Strukturen oder Kontexte« zurückweist und für eine stärkere Betonung der »Formation der Praktiken« argumentiert (Daniel und Hillebrandt 2019, 16f.). Diese »Formation der Praktiken« weist die Vorstellung von Popmusik als statischen Ausdruck einer Gesellschaftsordnung zurück und argumentiert für eine detaillierte Untersuchung des sich permanent ändernden Zusammenspiels von Elementen im Rahmen ästhetischer Erfahrungsräume der Popmusik, zu dem nicht nur die Musiker*innen und Bands selber zählen, sondern auch alle nicht-menschlichen Dinge, Objekte, Techniken und Orte. Es geht in diesem Sinne um eine über Praktiken laufende »Vollzugswirklichkeit«, deren Erleben abhängig ist von Zeit und Raum für die Dauer ihres Ablaufs (ebd., 17). Die spezifische Untersuchung des Klangs (und seiner Herstellung) als Teil popmusikalischer Praxis ist vor diesem Hintergrund als komplexe Formation zu verstehen (zur technischen Erzeugung des Klangs im Tonstudio: Waldecker 2022). Damit ist die Musik ein Produkt aus dem Zusammenspiel verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen.

Der hier eingeschlagene Weg stellt nicht einzelne Songs als Klang- und Texterlebnisse in den Vordergrund, sondern situieret und deutet diese in einem kulturhistorischen und szenespezifischen Zusammenhang musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen, die als Motiv das Düstere inszenieren. Der kulturelle Inszenierungsrahmen von Songs wird als ein symbolischer »Resonanzraum« (Rosa 2016) begriffen, in dem gesellschaftliche Missstände und persönliche Konflikte ästhetisch über Klang und kulturelle Inszenierung aufgegriffen und verarbeitet, direkt oder indirekt thematisiert werden. Tia DeNora (2008, 76) spricht von der »nicht-kognitiven« und »ästhetischen« Dimension sozialer Ordnungen, die sich um Klänge herum organisieren. Dabei werden Universen des ästhetischen Erlebens geschaffen, die als Reaktion oder Antwort auf individuelle und gesellschaftliche Herausforderungen und Stimmungslagen zu verstehen sind und sich in den Zusammenhang einer soziologisch bislang wenig beachteten »Ästhetisierung von Gesellschaft« stellen lassen (Reckwitz 2015).

Die Konturen düsterer Klänge entstehen erst im größeren Zusammenklang mehrerer und in sich nicht identisch klingender Bands/Musiker*innen innerhalb einer musikzentrierten Jugend(-sub-)kultur, die zudem auch über sich hinaus verweisen kann. Gemeint ist damit, dass weniger eine genrespezifische Zuordnung zu Gothic oder Metal als Musikrichtung zu treffen ist, sondern beide vielmehr zu den düsteren Klängen gezählt werden können. Im Goth- bzw. Horror Punk verbinden sich verschiedene, mitunter sich überschneidende Musikrichtungen. Zu diskutieren wäre, ob nicht das

Düstere selbst eine, wenn auch nur vage, Soundkategorie jenseits der oben genannten Stile bildet, unter der sich unterschiedliche Musikrichtungen bündeln lassen.

Die Herausbildung von musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen und Szenen im gesellschaftlichen Wandel zwischen den 1970er und den 1990er Jahren

Alle Epochenbildungen der Popmusik scheitern letztlich an der Unmöglichkeit des Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen. Welche Zeitabschnitte gebildet und für eine bestimmte Richtung für relevant gehalten werden, hängt von Auswahl und Perspektive der Person ab, die sie bildet (dazu: Daniel und Hillebrandt 2019, 28f.; Helms und Phleps 2014). Popmusik ist schwer in ihren historischen Entwicklungen zu kartografieren und zeitlich in ein Kontinuum ein- bzw. abzugrenzen. Dies betrifft sowohl die Betrachtung verschiedener musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen und Musikszenen als auch innerhalb einer Szene. So entwickeln sich beispielsweise Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre Punk, Post-Punk, Rap, Disco, Metal parallel zueinander, sie verbinden sich aber auch und beeinflussen sich wechselseitig. Zu jeder Zeit gab es Pionier*innen, die ihrer Zeit voraus waren und manchmal, aber nicht immer, spät oder posthum entdeckt wurden. Dies trifft etwa auf eine Band wie Velvet Underground zu, die bereits Mitte der 1960er Jahre sowohl musikalisch als auch modisch die »schwarze«, existenzialistisch geprägte Szene vorwegnimmt und mit Nico eine spätere Ikone des Gothic als deutsche Sängerin in ihren Reihen hatte. Als Vorläufer der düsteren Klänge können einzelne Bands aus den Gegenkulturen der Spätsechziger genannt werden, die sich mit alternativen Religionen, esoterischen und satanistischen Strömungen befassten. Led Zeppelin oder Rolling Stones bilden hierfür Beispiele oder, wie Marcus Stiglegger (2021, 39f.) hervorhebt, The Doors um ihren charismatischen Sänger Jim Morrison. Marcus Greil (1989) spricht in *Lipstick Traces*, ausgehend von den Sex Pistols, von Musiker*innen und Bands, die die Popmusikgeschichte geprägt haben, aber als eine »geheime« und zugleich gesellschaftskritische Kulturgeschichte zu begreifen sind. Es sind demnach die experimentellen, außergewöhnlichen Musiker*innen und Bands, die nachhaltigen Einfluss ausübten. Ähnlich arbeitet Roni Sarig (1998) »the secret history of rock« auf und zeigt durch sämtliche Musikrichtungen hindurch die einflussreichen, aber wenig erfolgreichen Bands, die diese Richtungen geprägt haben und damit innerhalb der Szenen einen noch heute hohen Status genießen. Düstere Klänge entstehen überwiegend in derartigen Zwischenräumen.

Die Zeit seit den spätsechziger Jahren ist von einer Reihe gesellschaftlicher Transformationsprozesse gekennzeichnet, die neue soziale Freiheiten versprechen, aber auch Risiken und Unsicherheiten mit sich bringen. Ulrich Beck (1986) hat vor diesem Hin-

tergrund die Freisetzung des Einzelnen aus traditionellen Sozialstrukturen als »Individualisierungsprozess« beschrieben, der zu einer Zunahme selbstbestimmten Lebens und individueller Freiheiten führe, allerdings auch mit der Gefahr des persönlichen Scheiterns behaftet sei. Gleichzeitig mit der Befreiung des Individuums steigen nach Beck auch die äußeren, gesellschaftlich verursachten Lebensrisiken im sozialen, kulturellen, politischen und auch ökologischen Bereich und bringen Unsicherheiten mit sich. Diese Entwicklungen spiegeln sich nicht nur als Herausforderungen in den Lebenswelten Jugendlicher im Übergang von der Moderne zur Postmoderne wider (Helsper 1991), sondern spielen auch in ästhetischen Ausdrucksformen wie dem Klang der Sounds und Songs eine Rolle. Popmusik kann in dieser Richtung als eine Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse verstanden werden und liefert Möglichkeiten ihrer kreativen Verarbeitung. Gesellschaftliche Veränderungen und die damit einhergehende Verunsicherung ist Teil musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen, das Düstere thematisiert affektuelle Auswirkungen gesellschaftlicher Entwicklungen in ästhetisch-klanglicher Form.

Der Wunsch nach Emanzipation, Gleichberechtigung, Liberalisierung autoritärer gesellschaftlicher Strukturen und der Befreiung unterdrückter, vor allen Dingen sexueller Identitäten, schließlich die Selbstbehauptung alternativer Lebensentwürfe sowie die Hoffnung auf gesellschaftliche Transformation und Umsturz stehen am Beginn der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen seit den spätsechziger Jahren. Die Jahre davor gelten als eine »Revolution, die keine war« (Rock'n'Roll), und eine »Revolution, die keine sein wollte« (British Beat), sodass die revolutionären Impulse unabhängig von der Dauer ihrer Existenz erst zu dem Zeitpunkt einsetzten, als sich die Gegenkultur (inklusive ihrer Vermarktung) auf einer breiteren Ebene zu etablieren begann (Wicke 2017, 12–37). Das Motiv der Selbstermächtigung und der sozialen, kulturellen und politischen Selbstbehauptung lässt sich über sämtliche und sehr unterschiedliche Musik(-sub-)kulturen hinweg zeigen. Rock und die elektrifizierte Gitarre – sowie der dazugehörige Lebensstil – gelten als Inbegriff eines Freiheitsstrebens und der sinnlich stimulierten Ekstase, die eine verdichtende Intensivierung des subjektiven Erlebens verfolgt (Garcia 2016). Während hier noch Enthusiasmus, Orgasmus und Befreiung des Subjekts auch in und durch die Musik eine Rolle spielen, verändert sich dieses Motiv in düsteren, musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen hin zur Verarbeitung von Ängsten, Aggressionen und depressiven Stimmungen. Der Traum der Gegenkultur auf eine andere, bessere Gesellschaft zerplatzt jedoch an eigenen Ansprüchen und in der Musik durch deren Professionalisierung und Kommerzialisierung. Rock degradiert sich selbst zu einer hohlen und dem Konservativen zuneigenden Pose, zumindest für den Teil des Publikums, der mit ihm auch politische Hoffnungen verband (Grossberg 2010). Mit dem Einsetzen düsterer Klänge verschwindet – so könnte man meinen – die Hoffnung auf eine bessere, befreite Gesellschaft und zieht sich zurück in eigene, individuelle Befindlichkeiten, die von Schwermut bis zum Nihilismus reichen.

Düstere Klänge in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen: Exemplarische Beispiele

Düstere Klänge können genreübergreifend in unterschiedlichen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen aufgespürt werden. »Schwarz« als Ausdruck des Düsternen ist ein zentraler semantischer Strang in der Popkultur, der sich aus verschiedenen Richtungen zusammensetzt und nicht nur musikalisch, sondern medienkulturell als »dunkle Seite der Popkultur« und als gesellschaftliche Reflexion von Relevanz ist (Stiglegger 2021). Bei genauerem Hinsehen lässt sich feststellen, dass das Düstere sowohl im Klang als auch in seinen kulturellen Inszenierungen als Motiv verschiedene Ausdrucksweisen kennt und eine Vielfalt an Zeichen und Symbolen zu nutzen und hervorzubringen weiß, die bis in den politischen Bereich hineinragen. Dies legt nahe, dass es einen Zusammenhang von düsterer Popmusik, existenziellen Fragen und Gesellschaft gibt.

Düstere Klänge finden sich in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die sich nicht auf eine bestimmte Richtung reduzieren lassen, sondern breiter auftauchen. Anhand von Beispielen werden der Punk, der Gothic, Industrial, Spielarten des Metal sowie der Gangsta-Rap kurz vorgestellt, um hierin Belege zu suchen und Differenzierungen in Klang und Inszenierung aufzuzeigen, die demonstrieren sollen, dass düstere Klänge unterschiedliche Bezugsrahmen aufweisen, sich aber stellenweise auch überschneiden.

In aggressiver Form bringt der Punk Mitte der 1970er/Anfang der 1980er Jahre und später der Hardcore düstere Klänge in Form von Nihilismus, Fatalismus und Destruktivität hervor, die auf schnellen, einfachen und zum Mitsingen geeigneten Songs beruhen (exemplarisch Büsser 1995; O'Hara 2001). Zwar gibt es im Punk auch die fröhliche Seite und den Fun-Punk, der das Spaßhaben, die Aufforderung zum Alkoholkonsum und die gesellige Ausgelassenheit feiert. Düstere Themen ergeben sich aus Alltagserfahrungen und -wahrnehmungen, die vor allem vom Streetpunk und politischen Punk sowie dem Hardcore bedient werden und aus erlebten Anfeindungen bestehen. Hierbei handelt es sich um Songs, die Ausgrenzung, Frust, Lustlosigkeit und Depression, Verzweiflung, Konfrontation mit der Staatsgewalt, Kriegsangst und Untergangsfantasien bedienen sowie die Gefahr des Faschismus und Nationalsozialismus in der Gesellschaft perhorreszieren. Bandnamen früher deutscher Punkbands wie Inferno, Blitzkrieg, Razzia oder Chaos Z deuten diese apokalyptischen Bezüge an, ebenso Sampler mit Titeln wie *Soundtracks zum Untergang* (zu Punk in Deutschland: Meinert und Seeliger 2013). Das Plattencover mit dem bezeichnenden Titel *The Age of Quarrel* der amerikanischen Hardcore-Band Cro Mags zielt ein Atompilz. Die Band Chaos Z mit ihren harten und gleichzeitig frustrierten Songs wird auch als »Depro Hardcore« bezeichnet. Plattencover, auf denen Gewalt, Aufruhr oder Tötungen zu sehen sind (z. B. das Album *Alle gegen alle* der Band Slime oder *Massenhysterie* von den Targets), sind Legion. Düstere

ist vor allem auch die vordergründige Verneinung einer Zukunft («No Future»), die sich aus der Bedrohung durch Kriege, Atomgefahr und dem Egoismus der Gesellschaft speist. Man wähnt sich auf einem Vulkan, der jederzeit zum Ausbruch gelangen kann. Dass sich darin Kontinuitäten im Selbstverständnis des Punk und der Betrachtung der Gesellschaft ergeben, und Texten eine zeitlose Bedeutung zugeschrieben wird, lässt sich an dem Song *Unsere Lieder* (2017) von Slime exemplifizieren, die mit Blick auf ihre alten, politischen Songs aus Sicht der Gegenwart zu folgender Selbsteinschätzung kommen: »Mir wär' es lieber / Unsere Lieder wär'n nicht mehr aktuell / Und niemand würde sie noch singen / Sie wären nur ein Zeugnis einer längst vergessenen Welt / Und keine Zeile würde heut' noch stimmen.« Sie spielen damit auf ihren kontinuierlichen Kampf gegen faschistische Ideologie an, die sie in einem weiteren Song 2017 mit dem Titel *Sie wollen wieder schießen (dürfen)* mit Blick auf die AfD äußern.

Die düstere Seite des Punk ist in großen Teilen eine nihilistisch-destruktive, die Ausdruck in schnellen, harten und oftmals primitiv klingenden Songs mit radikalen und unverblühten Texten findet, die auf persönliche Unzulänglichkeit und »Loser-tum« sowie die unerträgliche »Normalität« der Gesellschaft abzielten, die aber in Wahrheit für eine angsteinjagende Scheinnormalität, hinter der sich das Grauen von Unterdrückung und Gewalt findet, moralisch stehen. Es handelt sich um das Besingen und Verklänglichlichen »echter« Frustration gegenüber einer als inhuman empfundenen Gesellschaft, die zu negativen Stimmungen und Gefühlen beiträgt, und für die man nur Verachtung übrighat. Die düstere und dunkle Seite des Punk ergibt sich so aus der sozialrealistischen und sozialkritischen Seite einer Wahrnehmung der negativen Seiten von Gesellschaft und Politik, in denen das menschlich Schlechte dominiert.

Die Industrial Music Culture, die Mitte/Ende der 1970er Jahre von Bands wie Throbbing Gristle, SPK, Coil, Cabaret Voltaire und in Deutschland den Einstürzenden Neubauten entstand, ist eine elektronisch-avantgardistische Bewegung, die dem »Noise« (Hegarty 2007) nahesteht und sowohl im Klang als auch der kulturellen Inszenierung als grenzüberschreitend gilt (Stiglegger 2017, 97; dazu auch Thompson 1994; Heinze 2016; Heinze und Stiglegger 2021; Whittaker und Potter 2022). Die erste Generation des Industrial verstand sich als »Kulturterrorismus«, die mit faschistoiden Elementen und totalitärer Ästhetik spielte und teilweise sektenartig auftrat. Zerstörung galt als Prinzip der Vernichtung und Neuschaffung (Stiglegger 2017, 99f.). Klanglich wird eine Negation jeglicher Harmonie und Rhythmik produziert, die das Schöne im Lärm und im Schock zu erkennen meint. Es wird wild gesampelt, andere Musikstücke werden zerlegt und neu zusammengesetzt, außerdem bedient man sich Geräuschen und Klängen aus der Umwelt und arbeitet mit dem Einsatz von Gesprächsfetzen aus Reden oder verzerrten Stimmen – etwa von totalitären Figuren aus der Geschichte. Die frühen Einstürzenden Neubauten setzen hauptsächlich sachentfremdete Gegenstände und Müll zur Erzeugung ihrer Klänge ein, sie bearbeiten Metall, Stahl, setzen Tonnen

und Behälter als Trommeln ein, bearbeiten ihr Material mit Bohrmaschinen und Presslufthammer, und referieren damit auch auf Musikkonzepte der klassischen Avantgarden wie dem Futurismus der 1920er Jahre.

Zugleich intensivieren Musiker*innen, Bands und Projekte aus diesem Bereich ihre Performances mit drastischem Video- und Bildmaterial, das mal aus historischen Zusammenhängen stammt und beispielsweise Konzentrationslager darstellt, oder andere Grausamkeiten zeigt, wie Tier- und Menschenversuche, Kriegsszenen, Pornografie oder Ähnliches. Aus diesem Grund wurden Throbbing Gristle auch als *Wreckers of Civilization* bezeichnet (so der Titel eines Buches: Ford 1999). Auch die Band Coil nutzte derartige Videos und Filme zur Steigerung der Sinnesindrücke auf ihren Konzerten. Die Industrial Music Culture affirmiert die moderne Welt in all ihren Schrecklichkeiten, wobei die Affirmation ständig in eine Überaffirmation und damit Entlarvung umschlägt, die die Perversionen der modernen Gesellschaft und ihre verdrängte Seite klanglich wie in der kulturellen Inszenierung offen zur Schau stellen möchte (Sterneck 1998, 135ff.). Keine andere Richtung der Popmusik tritt äußerlich und klanglich so radikal auf wie die frühe Industrial Music Culture, wobei sich der Mainstream immer auch einzelner Elemente bedient hat. Sie liefert die Gegenseite zum Punk, künstlerisch verpackt und vollkommen gegensätzlich zum Klang der schnell gespielten Rockmusik. Das Dunkle und Düstere liegt in ihrer Destruktivität und der lustvollen Inszenierung von Perversion und Gewalt sowie der Unerträglichkeit und Nicht-Konsumierbarkeit ihrer kakophonischen und vielstimmigen Klanguniversen in ihrer Frühphase.

Neofolk oder auch Apocalyptic Folk entsteht Mitte der 1980er Jahre in England und geht aus Teilen des Post-Punk und Industrial hervor (zur Geschichte und Entstehung: Diesel und Gerten 2007). Jedoch lässt sich diese Richtung bis in die Zeit der Gegenkulturen Ende der 1960er Jahre zurückverfolgen und findet mit der Band Changes einen ihrer wichtigen Vorläufer. Als frühe Vertreter der 1980er Jahre gelten Death in June, Current 93 oder Sol Invictus. Neofolk setzt auf akustische Instrumentierung mit Akustikgitarren, Flöten, Trommeln, Geigen oder Celli und wählt damit eine bewusste Abkehr von moderner Popmusik zugunsten alter Traditionen. Trotzdem sind die Klänge vielschichtig und stellenweise psychedelisch. In den Texten erfolgt eine Auseinandersetzung mit Spiritualität, Esoterik und Religiosität, Bezüge zum Mittelalter werden hergestellt und eine Naturmystik beschworen, die über die Kraft der Natur zur sozialdarwinistischen Vorstellung der Durchsetzung des Stärkeren tendieren kann.⁷ Neofolk weist Bezüge zu Dichtern der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf, auch und vor allem zu Autoren der sogenannten »Konservativen Revolution« wie Ernst Jünger oder Julius Evola. Wie in der Industrial Music Culture werden vermeintlich tabuisierte und verdrängte Themen aufgegriffen sowie kontroverse, von faschistoiden bis hin zu satanistischen, Symboliken verwendet (Heinze und Stiglegger 2021), die Teile des Neofolk und der »schwarzen Szene« dem Vorwurf aussetzen, rechte Ideologien

zu vertreten (Speit 2002). Die rechte Identitäre Bewegung beruft sich auf den Neofolk als Teil ihres musikalischen Selbstverständnisses.

Neofolk-Songs haben einen romantisierenden und zugleich drohend-unheimlichen Unterton. Durch ihr Bekenntnis zum Alten und zur Tradition haben sie eine konservative und rechtsoffene Flanke, und imaginieren sich in eine Naturverbundenheit hinein, die bedrohlich daherkommt. Anders als das Lärmende, Brachiale und Destruktive des Punk oder des Industrial setzt Neofolk auf ruhige Klänge, die zugleich anspielungsreich auf Geschichte und Politik verweisen. Das Düstere und Dunkle ergibt sich aus den einnehmenden Klängen und Melodien, denen allerdings nicht zu trauen ist, da sie auch als Traumbilder realer Schreckszenarien daherkommen – diese sind Bestandteil des Werks von David Tibet (Current 93). Die Rechtslastigkeit ist bei vielen Bands mittlerweile offenkundig, wenn auch nicht direkt politisch agitierend, wie im Rechts(punk)rock. Die Anfänge des Neofolk in den 1980er Jahren dagegen spielten vielfach mit Uneindeutigkeit und Ambivalenz. Der Neofolk kann als eine künstlerisch-ästhetische Reaktion auf die moderne Welt verstanden werden. So besingen beispielsweise Death in June (1984) den Tod des Westens, an dem wir alle ihrer Auffassung nach durch die Orientierung gen Westen mitarbeiten: »They're making the last film / they say it's the best / And we all helped make it / It's called the death of the West.«

Mit *A Gothic Love Song* schlägt Current 93 (1998) den Bogen in den Musikbereich der Gothics. Die Musik der Gothics kommt aus der schwarzromantischen Szene und hat die deutlichsten Bezüge zur Romantik als Kulturepoche. New Romantic und Post-Punk laufen hier zusammen (Nym und Stiglegger 2017, 92). Zugleich verweist Gothic über Literatur und Film am deutlichsten auf den größeren Hype des Düsternen und Dunklen in der Medienkultur und ist damit kein Randphänomen, sondern verweist in den Mainstream der Popkultur. Ein beständiges Thema ist der Tod und die Vergänglichkeit der Existenz, die aus Sicht von Gothic gesellschaftlich zu wenig beachtet wird. Gothics wird ein Hang zur morbiden Seite des Menschen und seinen seelischen Abgründen nachgesagt (Gothics beeinflussen auch maßgeblich die später in Erscheinung tretende Emo-Kultur). Weltschmerz, kontemplative Nachdenklichkeit und Innerlichkeit gehen einher mit Fragen nach Endlichkeit der Existenz. Frühe musikalische Vorbilder, die sich zwar nicht als Gothic verstanden und teilweise auch nicht mit diesen in Verbindung gebracht werden wollten, zugleich aber von diesen vereinnahmt wurden, sind The Cure, Siouxsie & the Banshees, Sisters of Mercy, Joy Division, Alien Sex Fiend, Christian Death oder Bauhaus (Thompson 2002). Wie erwähnt, fanden einige den Weg in den breiteren popmusikalischen Mainstream und sind deutlich massenkompatibler als der Neofolk oder Industrial. Es wird gar stellenweise von Gothic Rock gesprochen, was diesen klanglich einerseits in den Bereich der klassischen Rockmusik einordnet, der allerdings versetzt wird mit dunklen, opulenten und auch psychedelischen Klängen sowie entsprechenden Texten über innere Pein und Weltschmerz. Die Musik ist durchweg

melodiös und atmosphärisch bis schwülstig. Sie reicht von psychedelischen Varianten à la Sisters of Mercy oder Fields of the Nephilim bis zu traurigen Popsongs von The Cure. Unter dieser Zuschreibung versammeln sich sehr unterschiedliche und individuelle Bands, deren Sounds kaum auf einen Nenner zu bringen sind.

Heavy Metal geht aus dem Hardrock der frühen 1970er Jahre hervor, verändert aber dessen Sound vom harten Blues hin zu metallischen Klängen (Weinstein 2000). Mitte/Ende der 1970er Jahre entsteht in Großbritannien der New Wave of British Heavy Metal, in den 1980er differenziert sich diese Musikrichtung in kaum mehr zu überblickende Subgenres aus. Dass Heavy Metal mit dem Dunklen und Düsternen in Verbindung gebracht wird, mag wenig verwundern. Sein Hang zu den unterschiedlichsten düsteren Semantiken und Themen ist dieser Kultur von Anfang an eingeschrieben und Metal ist seit seinen frühen Ausprägungen mit der dunklen Seite der Gesellschaft befasst. Dieser erschafft ein ganzes Erlebnisuniversum verschiedenster kultureller Elemente (Nohr und Schwaab 2011). Umgedrehte Kreuze und blasphemische Provokation finden sich schon bei der Band Black Sabbath Anfang der 1970er Jahre, die als stilbildend für den Heavy Metal und zugleich der Spielart des Doom Metal gilt. Theatralische Inszenierungen, die den Metal in die Nähe der (düsteren) Oper und der klassischen Musik rücken, sowie die – mehr oder minder ernst/ironisch gemeinte – Beschwörung des Bösen (»666 – The Number of the Beast«, wie es in einem Song von Iron Maiden heißt) finden sich in Songs und Bandlogos zuhauf. Satanistische und heidnische Tendenzen werden dem Metal häufig vorgeworfen, sind aber oft nur Motiv, um möglichst »krass« aufzutreten. Darüber hinausgehend werden Krieg und Tod zum Thema gemacht (man höre beispielsweise den in englischer und deutscher Fassung vorliegenden Song *Ausgebombt* der Band Sodom), Armageddon und Apokalypse besungen (man höre *Armageddon* der frühen Black-Metal-Band Bathory). Ebenso lässt sich eine Nähe zum Horrorfilm und der Faszination des offenen, aufgeschnittenen oder zerstückelten Körpers herstellen – was Heavy Metal auch zu einem beliebten Gegenstand in diesem Filmgenre macht.

Klanglich ist der Heavy Metal überwiegend schnell, laut, dennoch aber klanglich virtuos, und bildet eine dichte »Wall of Sound«. Allerdings gibt es neben der Schnelligkeit auch das Gegenteil, den ultralangsamem Doom Metal und den Drone Metal. Während der Doom Metal schwerblütig und schleppend, eben »heavy« gespielt wird, handelt es sich beim Drone in konsequenter Weiterführung des Doom und Black Metal um stehende Töne (man höre die Band Sunn O))), deren Mitglieder als Pioniere gelten). Saint Vitus ist ebenfalls eine wichtige Doom-Band, die Außenseitertum, Krieg und Zerstörung sowie seelische Verwerfungen thematisiert.

Als besonders extreme Spielarten galten Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre der schwedische Death Metal und der Black Metal aus Norwegen (Chaker 2014). Der Death Metal ist durch seine tiefer gestimmten Gitarren gekennzeichnet, durch sei-

nen gutturalen Gesang und tiefen Growls. Death Metal wie Black Metal zählen zu den Spielarten des extremen Metal. Der Death Metal beinhaltet die typischen Heavy-Metal-Motive wie Tod, Krankheit, Krieg, Folter, Horror und gesellschaftliche Missstände, jedoch werden diese weit drastischer und expliziter dargestellt und inszeniert.⁸ Ebenso kommt dies durch einen »dreckigen«, morastigen, schnell gespielten Sound zum Ausdruck, der stellenweise absichtlich durch minderwertige Tonaufnahmen unterstrichen wird. Nick Terry (2004, 14) charakterisiert den Death Metal (und Grindcore) wie folgt:

»Es ist die musikalische Rücksichtslosigkeit, die Death Metal und Grindcore kennzeichnet, nicht die Texte, die Einstellung oder das Image. Der unmenschliche Gesang, die alles zermalmenden Gitarren und die derben Blastbeats machen das Extreme aus, nicht irgendeine politische oder religiöse Ideologie.«

Der (norwegische) Black Metal entsteht in der Mitte der 1980er Jahre und hat sich mittlerweile in sich stark ausdifferenziert (Chaker et al. 2018). Ähnlich wie im Death Metal, handelt es sich um eine schnelle und extreme Spielart des Heavy Metal, allerdings mit hohem, oftmals unverständlichem Krächz- und Klagegesang. Die Gitarren sind nicht so tief gestimmt, sondern schrammeln sich in höhere Tonlagen hinein, und einzelne Songs haben durchaus melancholische Untertöne. Anders als im Death Metal spielen antichristliche, heidnische und totalitäre Elemente eine besondere Rolle und das Bekenntnis zu einer Ideologie gilt als notwendig, um Überzeugungskraft zu entfalten (Moynihan und Söderlind 2002, 51). Die erste Welle des norwegischen Black Metal war nicht nur musikalisch radikal, sondern hat auch der norwegischen Gesellschaft den Kampf angesagt. Es kam Anfang der 1990er Jahre zu Morden und Kirchenverbrennungen. Die Bands Mayhem und Burzum bildeten wichtige musikalische Bezugspunkte, Bandmitglieder und deren Umfeld waren teilweise in kriminelle Taten verstrickt, die als terroristisch erachtet wurden. Das Morbide und Blasphemische ist Teil der düsteren Selbstinszenierung. Das »Corpse-Painting« unterstreicht die empfundene Nähe zu Tod und Verwesung, gleichzeitig steckt in den kulturellen Selbstinszenierungen eine Natursemantik. Mit einer Band wie Absurd weist der Black Metal auch rechtsextreme Bezüge auf, die als NS-Black Metal bezeichnet werden (Dornbusch und Killguss 2005).

Der Rechts(punk)rock hat seine Ursprünge im Punkrock. Musikalisch ist er diesem ähnlich, jener unterscheidet sich jedoch durch seine explizit rechtsextremen Texte, die häufig zu offiziellen Verboten von Bands führen. Die Texte handeln von Rassismus, Antisemitismus, Sexismus, Homophobie und Nationalismus, sind zumeist explizit, eindeutig und unmittelbar direkt. Der Rechts(punk)rock-Bereich bildet gleichsam ein großes »Erlebnis-Universum«, das in verschiedene andere Musikrichtungen strahlt (vgl. Dornbusch und Raabe 2002; Büchner 2006). Klanglich unterscheidet die poli-

tisch von rechts vereinnahmte Musik deshalb kaum etwas von bisher besprochenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die politische Ausrichtung erfolgt über Texte und kulturelle Inszenierung.

Abschließend lässt sich auch der Gangsta-Rap mit düsteren Klängen in einen Zusammenhang stellen. Dieser eröffnet ein breites musikalisches und kulturelles Spektrum (Dietrich und Seeliger 2012; Seeliger und Dietrich 2017; Seeliger 2021). Ebenso wie Punkrock und Rechts(punk)rock handelt es sich um eine sozialrealistische und sozialkritische, musikzentrierte Jugend(-sub-)kultur, die Gewalt, Verbrechen, Drogenkonsum, Sexismus und Homophobie zum Thema macht und drastische, übertriebene Formulierungen wählt (Westhoff 2017). Die Klänge sind im Vergleich zu Rechts(punk)rock, Punkrock oder Heavy Metal auf andere Weise »hart«, gleichwohl dumpf und beatorientiert. Der Gangsta-Rap weist neben Straßenthemen und Gewalt weitere Bezüge zu dunklen Themen wie organisierte Kriminalität auf, er wird aber auch von Rechtsextremen und der Neuen Rechten vereinnahmt, ebenso von radikalislamistischen Bewegungen wie dem IS, eine Richtung, die auch als »Jihad Rap« bezeichnet wird (Kunz 2016).

Die Band Public Enemy, als Beispiel für frühe Anfänge, legte über ihre Sounds eine Aggressivität, indem sie brutale Erfahrungen mit der Realität der Straße, Armut und Rassismus thematisierte und »paranoide Soundcollagen« schuf, die aus »Maschinengewehrsalven, Polizeisirenen, Explosionen und Radio-Samples« bestanden (Blümner 2002, 297). Die Mitglieder trugen paramilitärische Outfits, was den Modus des Straßenkampfes visualisierte. Auch N. W.A oder Ice-T, der später mit der Band Body Count in den Hardcore-/Metal-Bereich wechselte, lassen sich für diese harte Gangart des Rap nennen. Mit *Cop Killer*, einem indizierten Song dieser Band, setzte Ice-T seine Rachefantasien als Reaktion auf Polizeiwillkür gegenüber POC in den USA musikalisch um; insofern war auch der Rap in seinen Anfängen eine Widerstandskultur junger Afroamerikaner (Sterneck 1998, 224ff.).

Längst schon hat sich die Vorstellung, dass sich mit Popmusik und in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen progressive Einstellungen und Orientierungen ausdrücken, als kaum mehr zutreffend erwiesen. Bereits 1992 beklagte Diederich Diederichsen (2021) die rechte Anfälligkeit und die Vereinnahmung der Popmusik. Mit rechten und reaktionären Tendenzen in der neuen Mitte des popmusikalischen Klangs beschäftigte sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts auch Martin Büsser (2005). Mit Jenz Balzers Zusammenhangsdarstellung von Pop und Populismus kommen wir in der Gegenwart an (2019), in der die dunklen Seiten der Popkultur immer breiter auf rechts gedreht werden. Der düstere Klang erfährt seit längerer Zeit eine unangenehme Beimengung, die sich das eigentliche Potenzial der Popmusik von Unabgeschlossenheit und Deutungsoffenheit zu eigen macht, um damit dieselbe abzuschaffen. Insofern sind rechte Tendenzen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen auch nicht anders zu beurteilen als in entsprechenden politischen Parteien der Gegenwart.

Zusammenfassung und Ausblick

Lassen sich düstere Klänge über Musikgenre-Grenzen und ihre Ausdifferenzierungen hinweg beschreiben, greifbar machen und mit Blick auf eine »Psychologie des modernen Songs« und sozialer Zusammenhänge deuten? Dass das Düstere und Dunkle keine Randerscheinung in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen ist, sondern weit verbreitet und ein zentrales Element ist, sollte der Beitrag deutlich gemacht haben. Allerdings bleibt das methodologische und methodische Problem bestehen, das Affektuelle des Dunklen und Düsternen hinsichtlich seines Klangs in eine nachvollziehbare und objektivierbare Wissenschaftslogik und -sprache zu übersetzen. Zudem hat sich gezeigt, dass die klangliche und kulturelle Inszenierung ganz unterschiedlich konnotiert sein kann und Motive und Themen variieren. Dennoch lassen sich auch Verbindungen und Überschneidungen feststellen, die eine Beschreibung düsterer Songs als Kehrseite bunter Popwelten charakterisieren und gleichzeitig mit diesen verschwimmen.

Die Beschäftigung mit düsteren Klängen und ihren kulturellen Inszenierungen zeigt, dass diese Verarbeitungen von persönlichen, sozialen, kulturellen oder politischen Motiven getragen werden. Offen bleibt allerdings, wie diese genauer zu verstehen und einzuordnen sind, vor allen Dingen aber auch: wie der Klang methodologisch und methodisch greifbar zu machen ist. Je direkter und expliziter Songs komponiert werden, desto eher ist man geneigt, darin auch unmittelbar Appelle und Aufrufe zu erkennen; weniger eindeutig und schwieriger wird es bei Kompositionen, die anspielungsreich, manchmal auch (über-)affirmativ drastische Inszenierungen wählen, diese jedoch bewusst uneindeutig gestalten. Das Düstere lässt sich ästhetisch so einerseits als Realismus, andererseits als Fiktionalisierung des Realen verstehen. Der Weg des Klangs zu sozialen Wirklichkeiten ist dementsprechend auf der einen Seite konkret-realistisch oder symbolisch-ziselisiert.

Einige düstere Klänge – im Punk, Rechts(punk)rock oder Gangsta-Rap – haben einen sozialkritischen und sozialrealistischen Impetus, der sich durch Direktheit sowie Unmittelbarkeit auszeichnet und »Authentizität« als Kriterium der Performance beinhaltet. Musikalisch sind es Punk und Rechts(punk)rock, die sich klanglich nahe stehen; der Gangsta-Rap gilt zwar auch als »harte« Musikrichtung, jedoch ergibt sich die Härte aus einem anderen Klang und Gesangsstil. Die ideologischen Ausrichtungen dieser musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen sind unterschiedlich und verweisen auf entgegengesetzte Weltansichten: Während soziale Ungerechtigkeit, Frustration, eine als autoritär-faschistisch und unterdrückend wahrgenommene Gesellschaft Gegenstand in Punk-Songs ist, ist der Rechts(punk)rock gegen Minderheiten, sogenannte »Ausländer«, Frauen, Linke usw. gerichtet, die die »weiße, männliche« Hegemonie bedrohen und als Reaktion darauf mit Vernichtungsfantasien überzogen werden. Der Gangsta-

Rap wendet sich gegen staatliche, rassistisch motivierte Formen der Unterdrückung und beschreibt das »harte« Leben auf der Straße.

Demgegenüber gibt es andere musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen, die sich anspielungsreich, verblümt und allegorisch inszenieren. Dazu gehören der Gothic und der Neofolk, die musikalisch Überschneidungen aufweisen, aber nicht zwingend in der kulturellen Inszenierung. Der Gothic-Bereich umschließt zwar Teile des Neofolk, es existiert aber auch ein düsterer Rock-Bereich, der deutlich breiter rezipiert wird.

Der Heavy Metal liegt zwischen dem Punk- und Gothic-Bereich. Er ist klanglich schnell gespielt, im Gegensatz zum Punk aber an Virtuosität und Beherrschung der Instrumente orientiert, in der kulturellen Inszenierung jedoch eher an fiktiven Motiven angelehnt mit einem Hang zu Monstern, Horror, Krieg und Apokalypse.

Düstere Klänge stellen kein abgegrenztes Phänomen der dunkleren Seite der Popmusik dar, sondern lassen sich in einen größeren popkulturellen Kontext einordnen, der offenbar eine Faszination für verschiedene dunkle Themen aufweist. Dazu gehören der Film mit seinen Genres des Horror-, Fantasy-, Mystery-, Vampirfilms, des Thrillers oder Film Noir, der Literatur-Bereich mit ähnlichen Motivausprägungen wie der Film und Gothic Novels, Events und Conventions wie Mittelalterfestivals oder das Hamburg Dungeon u. v. m. Es scheint eine ausdifferenzierte kulturelle Faszination für das Dunkle und Unheimliche (und zugleich so Vertraute) zu geben, das bereits Sigmund Freud zu seinem berühmten Essay über das Unheimliche veranlasste. Die dunkle Seite der Popkultur, und insbesondere der Popmusik, führt vor Augen – oder besser: zu Gehör –, dass Popmusik nicht nur Tanzbarkeit und Sexualität bedeuten muss (Wicke 2001), wobei beides nicht nur Gegenstand düsterer Klänge sein kann, sondern ebenso existenzielle Fragen aufwirft, die – wie im Fall der rechten und rechtsextremen Aneignung – Antworten erfahren können, die Unbehagen und Abscheu hervorrufen.

Anmerkungen

- 1 Popmusik wird mit Diederichsen (2014) als eigener Gegenstand betrachtet, der sich nicht nur aus Musik, sondern aus verschiedenen kulturellen und medialen Elementen, Konstellationen und dem Zusammenspiel verschiedener Akteur*innen zusammensetzt. Als vereinfachender Oberbegriff soll er sämtliche Musik(-sub-)kulturen seit den 1950er Jahren umfassen (auch die verschiedenen Spielarten des Rock).
- 2 Unter »musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen« werden historisch gewachsene Kulturen verstanden, die zum einen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung »jugendlich« geprägt waren, zum anderen »Musik« als zentrales Element ihrer kulturellen Praxis aufweisen. Zumeist tragen diese Jugend(-sub-)kulturen die Musikrichtung in ihrer Bezeichnung: Punk, Heavy Metal, Rap, Techno, Rock'n'Roll usw. Allerdings sind die Bezeichnung einer Jugend(-sub-)kultur und die Musikrichtung nicht immer identisch: Skinheads hören Rechts(-punk-)rock, Skater Rap oder Hardcore. Ebenso gibt es Jugendkulturen und Szenen, die Musik nicht unmittelbar als Praxiselement beinhalten wie beispielsweise Gamer oder Surfer (siehe dazu auch Hitzler und Niederbacher

- 2010). Festzuhalten ist darüber hinaus, dass der Begriff »Jugend(-sub-)kultur« historisch ist und anzeigt, dass Jugendkultur (als kommerzialisierte Form) und Subkultur (als Gegen- und Protestkultur) ineinander übergehen (Baacke 2007). Schließlich muss erwähnt werden, dass »Jugend(-sub-)kultur« mittlerweile insofern ein unzutreffender Begriff ist, da alle großen Jugend(-sub-)kulturen »alt« sind (Farin 2010) und die Ideologien, Werte und Normen von Jugend(-sub-)kulturen auch von Personen im fortgeschrittenen Alter weiterhin praktiziert werden (Bennett und Hodkinson 2012). Auf die Unterschiede zwischen Jugendkultur, Jugend(-sub-)kultur, Subkultur, Szene usw. kann hier nicht weiter eingegangen werden (dazu Hügel 2012).
- 3 Dies lässt sich an zahlreichen historischen Darstellungen von Musiker*innen, Bands und Szenen belegen, die sich in Buch, Bild und Film um die eigene Geschichte quer über alle musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen hinweg um die eigene Geschichte und historische Einordnungen bemühen.
 - 4 Anzumerken ist, dass genau diese Umkehrungen Teil einer ironisierenden, in einem kulturellen Sinn postmodern anmutenden Inszenierung sein können, wie sie sich in einem Filmtitel wie *Happy Metal* oder dem Musikstück *Der Hund von Baskerville* des Schlagerduos Cindy & Bert ablesen bzw. erhören lassen, wobei Letzteres ein Cover des Songs *Paranoid* der Rockband Black Sabbath ist.
 - 5 So mag es irritieren, dass eine Noise-Band wie Einstürzende Neubauten, die in ihren Anfängen stellenweise anti-konsumierbare Musik durch Klangerkundungen von Alltagsgegenständen produzierte, in Japan größere Hallen füllte und erfolgreicher war als in einem anderen kulturellen Umfeld wie Deutschland.
 - 6 Zu sehen auf DVD oder YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr-O1Ds0Pec> (letzter Abruf: Okt. 2024).
 - 7 Siehe dazu auch die Beschreibungen zu Death in June, Current 93 und Sol Invictus im Rahmen eines Konzertfilms: <https://www.youtube.com/watch?v=uTP0AZORy-g> (letzter Abruf: Okt. 2024).
 - 8 So ist die Band Cannibal Corpse immer wieder mit Verboten von Auftritten oder ihrer Covergestaltung konfrontiert.

Literatur

- Artaud, Antonin. 1996. *Das Theater und sein Double*. München: Matthes & Seitz.
- Baacke, Dieter. 2007 (5. Aufl.). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung*. Weinheim, München: Juventa.
- Balzer, Jens. 2019. *Pop und Populismus: Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Andy und Paul Hodkinson, Hrsg. 2012. *Ageing and youth culture: music, style and identity*. London [u. a.]: Berg.
- Blümner, Heike. 2002. »Street Credibility: Hip Hop und Rap«. In *Alles so schön bunt hier: Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, hrsg. v. Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein, 292–306. Stuttgart: Reclam.
- Böder, Tim, Paul Eisewicht, Günter Mey und Nicolle Pfaff, Hrsg. 2019. *Stil und Zugehörigkeit: Materialität und Medialität in Jugendszenen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büchner, Timo. 2006. *Rechtsrock: Business, Ideologie & militante Netzwerke*. Münster: Unrast.
- Büsser, Martin. 1995. *If the kids are united: von Punk zu Hardcore und zurück*. Münster: Ventil.

- Büsser, Martin. 2005 (2. Aufl.). *Wie klingt die neue Mitte: Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz: Ventil.
- Caspers, Markus. 2011. *Pop: ein Schnellkurs*. Köln DuMont.
- Chaker, Sarah. 2014. *Schwarzmetall und Todesblei: Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Chaker, Sarah, Jakob Schermann und Nikolaus Urbanek, Hrsg. 2018. *Analyzing Black Metal: Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: Transcript.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton, Hrsg. 2012 (2. Aufl.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York, London: Routledge.
- Daniel, Anna und Frank Hillebrandt. 2019. »Die multiple Formation der Popmusik«. In *Die Praxis der Popmusik: soziologische Perspektiven*, hrsg. v. Anna Daniel und Frank Hillebrandt, 1–42. Wiesbaden: Springer VS.
- DeNora, Tia. 2008. »Kulturforschung und Musiksoziologie«. In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, hrsg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 67–87. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich. 2021 (Orig. 1992). »The Kids are not alright«. In *Rechte Angriffe – toxische Effekte: Umformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur*, hrsg. v. Elke Gaugle und Sarah Held, 201–214. Bielefeld: Transcript.
- Diesel, Andreas und Dieter Gerten. 2007. *Looking for Europe: Neofolk und Hintergründe*. Zeltingen-Rachtig: Index.
- Dietrich, Marc und Martin Seeliger, Hrsg. 2012. *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Dornbusch, Christian und Hans-Peter Killguss. *Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Münster: Unrast.
- Dornbusch, Christian und Jan Raabe, Hrsg. 2002. *RechtsRock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster: Unrast.
- Elflein, Dietmar. 2010. *Schwermetallanalysen: die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript.
- Farin, Klaus. 2010. »Jugendkulturen heute«. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 27: 3–8.
- Flender, Reinhard David und Hermann Rauhe. 1989. *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ford, Simon. 1999. *Wreckers of civilization: The story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*. London: Black Dog Publishing.
- Fuhr, Michael. 2007. *Populäre Musik und Ästhetik: Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.
- Garcia, Tristan. 2016. *Das intensive Leben: Eine moderne Obsession*. Berlin: Suhrkamp.
- Greil, Marcus. 1989. *Lipstick Traces: A secret history of the twentieth century*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *We gotta get out of this place: Rock, die Konservativen und die Postmoderne*. Wien: Löcker.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The meaning of style*. New York: Methuen.
- Hecken, Thomas. 2009. *Pop: Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: Transcript.
- Hecken, Thomas und Marcus S. Kleiner. 2017. »Einleitung«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, 1–14. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hegarty, Paul. 2007. *Noise Music: A history*. London, New York: Continuum Intern. Publishing.
- Heinze, Carsten. 2016. »Industrial Music Culture«. In *Ästhetische Praxis*, hrsg. v. Michael Kauppert und Heidrun Eberl, 175–197. Wiesbaden: Springer VS.

- Heinze, Carsten und Marcus Stiglegger. 2021. »Das Spiel mit dem Feuer: Religiosität, Okkultismus, Esoterik, Spiritualität und der Bezug zu nationalsozialistischen/faschistischen Ideologien im rechtsoffenen Musikunderground«. *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (1). <https://doi.org/10.1007/s41682-021-00092-y>.
- Hellbrück, Jürgen. 2008. »Das Hören in der Umwelt des Menschen«. In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, hrsg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 17–36. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Helms, Dietrich und Thomas Phleps, Hrsg. 2014. *Geschichte wird gemacht: zur Historiographie populärer Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Helsper, Werner, Hrsg. 1991. *Jugend zwischen Moderne und Postmoderne*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hitzler, Ronald und Arne Niederbacher. 2010 (3., vollständig überarb. Aufl.). *Leben in Szenen: Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hügel, Hans-Otto, Hrsg. 2003. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Inheteven, Katharina. 2010. »Musiksoziologie«. In *Handbuch Spezielle Soziologien*, hrsg. v. Georg Kneer und Markus Schroer, 325–340. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jones, Dylan. 2021. *Sweet Dreams: From Club Culture to Style Culture. The Story of the New Romantics*. London: Faber & Faber.
- Kleiner, Marcus S. 2013. »Die Taubheit des Diskurses. Zur Gehörlosigkeit der Soziologie im Feld der Musikanalyse«. In *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hrsg. v. Axel Volmar und Jens Schröter, 165–188. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S. und Michael Rappe, Hrsg. 2012. *Methoden der Populärkulturforschung: Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Berlin, Münster: LIT.
- Kunz, Yvonne. 2016. *Jihad Rap: An den Rändern muslimischer Subkulturen*. Mainz: Ventil.
- Matuschek, Stefan. 2024. *Der gedichtete Himmel: Eine Geschichte der Romantik*. München: C. H. Beck.
- Meinert, Philipp und Martin Seeliger, Hrsg. 2013. *Punk in Deutschland: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript.
- Moynihan, Michael und Didrik Söderlind. 2002. *Lords of Chaos – Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund*. Zeltigen-Rachtig: Index.
- Nohr, Rolf F. und Herbert Schwaab, Hrsg. 2011. *Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT.
- Nym, Alexander und Marcus Stiglegger. 2017. »Gothic«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Marcus S. Kleiner und Thomas Hecken, 91–97. Stuttgart: J. B. Metzler.
- O'Hara, Craig. 2001. *The Philosophy of Punk: Die Geschichte einer Kulturrevolte*. Münster: Ventil.
- Phleps, Thomas und Ralf Appen, Hrsg. 2003. *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*. Bielefeld: Transcript.
- Reckwitz, Andreas. 2015. »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«. In *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Andreas Reckwitz und Sophia Prinz, 13–54. Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut. 2016. *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Safranski, Rüdiger. 2007. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- Sarig, Roni. 1998. *The secret history of rock: the most influential bands you've never heard*. New York: Billboard Books.
- Schulze, Holger. 2008. *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin. 2021. *Soziologie des Gangstarap: Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.

- Seeliger, Martin und Marc Dietrich, Hrsg. 2017. *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: Transcript.
- Speit, Andreas, Hrsg. 2002. *Ästhetische Mobilmachung: Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Münster: Unrast.
- Sterneck, Wolfgang. 1998 (2., erw. Aufl.). *Der Kampf um die Träume – Musik und Gesellschaft: Von der Widerstandskultur zum Punk, von der Geräuschkultur bis hin zu Techno*. Hanau: Komista.
- Stiglegger, Marcus. 2017. »Industrial«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Marcus S. Kleiner und Thomas Hecken, 97–101. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Stiglegger, Marcus. 2021. *Schwarz: Die dunkle Seite der Popkultur*. Berlin: Martin Schmitz.
- Terry, Nick. 2004. »Vorwort«. In Albert Mudrian *Choosing Death: Die unglaubliche Geschichte von Death Metal und Grindcore*, 12–15. Berlin: I. P. Verlag Jeske/Mader GbR.
- Thompson, Dave. 1994. *The Industrial Revolution*. Berkeley: Moe's Books.
- Thompson, Dave. 2002. *The dark reign of Gothic Rock: In the reptile house with The Sisters of Mercy, Bauhaus and The Cure*. London: Helter Skelter Publishing.
- Uerlings, Herbert. 2000. »Einleitung«. In *Theorie der Romantik*, hrsg. v. Herbert Uerlings, 9–42. Stuttgart: Reclam jun.
- Volmar, Axel und Jens Schröter, Hrsg. 2013. *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: Transcript.
- Waldecker, David. 2022. *Mit Adorno im Tonstudio: Zur Soziologie der Musikproduktion*. Bielefeld: Transcript.
- Weinstein, Deena. 2000 (überarb. Aufl.). *Heavy Metal: The music and its culture*. Boston, Mass.: Da Capo Press.
- Wellmann, Henning. 2014. »Pop- und Emotionsgeschichte: Eine viel versprechende Partnerschaft«. In *Popgeschichte Band 1: Konzepte und Methoden*, hrsg. v. Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek, 201–226. Bielefeld: Transcript.
- Westhoff, Ben. 2017. *Original Gangstas: Dr. Der, Eazy E, Ice Cube, Tupac Shakur, Snoop Dogg und die Geburt des Westcoast-Rap*. Höfen: Hannibal.
- Whittaker, Jason und Elizabeth Potter, Hrsg. 2022. *Bodies, noise and power in Industrial Music*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Wicke, Peter. 2001. *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wicke, Peter. 2004. »Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs«. In *Was ist Pop?: Zehn Versuche*, hrsg. v. Walter Grasskamp, 115–140. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.
- Wicke, Peter. 2017 (2., überarb. und akt. Aufl.). *Rock und Pop: Von Elvis Presley bis Lady Gaga*. München: Verlag C. H. Beck.
- Wicke, Peter, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker. 2007. *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott Music.

Der Autor

Carsten Heinze, PD Dr. habil., Lehrkraft für besondere Aufgaben, Universität Hamburg, Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachbereich Sozialökonomie. Forschungsschwerpunkte: Medien- und Filmsoziologie, Kulturosoziologie, Jugendsoziologie; Erinnerungs- und Biografiefor- schung.

Kontakt: carsten.heinze@uni-hamburg.de