2026

“This is not heavy metal”

EN UNDERSØGELSE OM NOSTALGIENS PÅVIRKNING I DET DANSKE METALMILJØ

CHRISTIAN THORUP HOLT

AALBORG UNIVERSITET
STUDENTERRAPPORT

Titel:	**”This is not heavy metal” - en undersøgelse om nostalgiens påvirkning i det danske metalmiljø**
Semester:	**10. Semester**
Projektperiode:	**Sommereksamen 2026 - Ordinær**
ECTS:	**30**
Vejleder:	**Falk Heinrich**

Christian Thorup Holt

Normal sider: 78,5
Sidetal: 68 sider
Antal bilag: 13

Ved at underskrive dette dokument bekræfter hvert enkelt gruppemedlem, at alle har deltaget lige i projektarbejdet og at alle således hæfter kollektivt for rapportens indhold.

Abstract

This thesis investigates if there are any social and cultural trends in the Danish metal scene, that contributes to a rejection of newer popular and genre-blending metal acts, despite presenting itself as an inclusive and open scene. The band Sleep Token is the most popular metal band in decades, but they're also the most hated. Perhaps it is their genre-blending mix of metal, pop, r'n'b and trap that constitutes this duality? As a metal fans since the age of ten, I have always loved the greats, but I also have a passion for the new and innovative metal acts. Therefore, I ask the question. Are there any sociological explanations for why there might be a fondness for nostalgia in the Danish metal scene? This master thesis investigates the question:

> Does the Danish metal scene reproduce constructions of genre, musical taste and nostalgia, and does it affect the reception of newer popular styles of metal music

This thesis answers this through a constructivist and hermeneutic research approach, supported by qualitative, semi-structured interviews with key actors in the Danish metal scene. These actors are Mirza Radonjica, lead singer of the band Siamese and owner of the record label/management company Prime Collective. Anders Bøtter, radio presenter and podcast host of Sort Søndag, the biggest metal podcast in Denmark. Jürgen Timpel McDonald, the cashier of the local metal company Aalborg Rock og Metal. And lastly, Anne Olesen, lead singer of progressive rock band Danefae. The analysis is supported by a collection of theory from Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Sarah Thornton and Jennifer C. Lena. The theoretical framework is used to understand the internal dispositions and outer structure of the Danish metal scene, as a subcultural musical community, that uses taste and different resources of power to distinguish itself in the overall social space and it the field itself.

The thesis consists of four chapters. In Chapter one, the scientific approach, methodology and theoretical framework are explained. Chapter two consists of explaining the general social and cultural aspects of the global and Danish metal scene, where these aspects form the basis of the questions asked in the interviews. In chapter three I will present the conducted four interviews. Chapter four rounds off the thesis with a discussion and answer for the research question, a methodical reflection of the thesis' scientific approach, and the conclusion.

The thesis concludes that the Danish metal scene does reproduce constructions of genre, musical taste and nostalgia, and these constructions significantly influence how new, popular metal music is received. Nostalgia functions both as an emotional attachment to the past and as a regulative framework that shapes what is considered legitimate metal music. The key difference is that the older audience tends to use nostalgia as a conservative measurement scale for what can be considered metal, and the newer audience and musicians use nostalgia as a reflective creative inspiration for newer metal acts. The effects of this new

movement are trying to change the overall conventions and traditional view of the Danish metal scene and perhaps pushing the scene to new definitions of what metal music can be.

Indholdsfortegnelse

INDLEDNING **1**

KAPITEL 1: TILGANG **3**

VIRKELIGHEDSSYN 3
VIDENSSYN 4
METODE 5
Det semistrukturerede livsstilsinterview *6*
BRUG AF GENERATIV AI 8
HVAD BIDRAGER TILGANGEN MED I DETTE SPECIALE? 8
LITTERATUR 8
TEORI 10
Pierre Bourdieu: Habitus, det sociale rum, felt, kapital og distinktion *10*
Howard S. Becker: Art worlds *19*
Sarah Thornton: det mainstream, autenticitet og subkulturelt kapital *21*
Jennifer C. Lena: Genrefællesskabers udvikling *24*
Opsummering *27*

KAPITEL TO: AFGRÆNSNING AF DET DANSKE METALMILJØ **30**

METALMILJØETS SOCIALE OG KULTURELLE TENDENSER 30
DEN DANSKE METAL KULTURHISTORIE - KORT FORTALT 32
OPSUMMERING 33
REFLEKSIV NOSTALGI OG AFFEKTIV INTENSITET 33
OPSUMMERING 35

KAPITEL FIRE: INTERVIEWS **36**

PRÆSENTATION AF INTERVIEWS 36
ANALYSE AF INTERVIEWS 38
Habitus, det sociale rum, felt, kapital og distinktion *38*
Art Worlds *47*
Subkulturel kapital, autenticitet og det mainstream *50*
Genreformer og deres udvikling *53*
OPSUMMERING 55

KAPITEL FEM: REPRODUCERER DET DANSKE METALMILJØ NOSTALGI? **58**

METODISK OG TEORETISK REFLEKSION 61
Ontologisk konstruktivisme og hermeneutik som videnssyn *61*
Metode *61*
Teori *62*
Videre forskning *62*

KONKLUSION **64**

LITTERATURLISTE **65**

Indledning

Hvorfor er det største metalband i årtier, Sleep Token, også et af de mest hadede i metalmiljøet? Ifølge Soundvenues artikel (2025) om Sleep Tokens seneste album *Even In Arcadia*, beskriver de at metalmiljøet anser sig selv, som en hyggelig og inkluderende familie, men når et band prøver at lave nytænkende metalmusik, så sker der en oprustning af metalhoveder der nægter at kalde det metal. Hvorfor gør disse fans så egentlig det? I artiklen nævner de at Sleep Token er et band der blander mainstream pop, r'n'b og trap elementer i deres musik, hvor den reelle kritik retter sig ikke imod, at de har gjort popmusikken hårdere i sit udtryk, men derimod at de har de gjort metalen blødere. Hvad kan der ligge til grunde for, at alle i metalmiljøet ikke råber og skriger i glæde over, at endelig er der kommet et metalband der har gået nr. et på billboard? (Weirup, 2025). Som metalfan siden 10-års alderen, har jeg både været fascineret af klassiske metalbands som Metallica og Black Sabbath, samt den nytænkende og innoverende musik, der er blevet udgivet i min livstid som metalfan. Derfor har det skabt en undren i mig, om hvorfor metalmiljøet ikke accepterer de nye og moderne bands, som nu er begyndt at kunne måle sig med det mainstream, og hvorfor et band som Illdisposed, et dødsmetalband der udgav deres første album i 1993 (Illdisposed, u.å), har spillet på Aalborg Metal Festival hvert år siden 2021 (Aalborg Metal Festival, 2026a, 2026b, 2026c, 2026d, 2026e). Findes der nogle sociale aspekter hos det danske metalmiljø, der gør at man holder fast i fortidens værdier i metalmusikken, og derfor ikke er så modtagelig for det nye? Er de omtalte meninger og holdninger om metalmusikken i Danmark et resultat af en reproduktion af fortidens metalværdier og sociale praksisser? Derfor vil jeg undersøge denne undren vha. sociologien og i forlængelse kunst- og musiksociologien, og prøve at svare på om nostalgien har et greb om det danske metalmiljø, og om det påvirker modtagelsen af nye populære stilretninger indenfor metalmusikken. Dermed opstilles denne problemformulering for dette speciale:

> *Reproducerer det danske metalmiljø konstruktioner om musiksmag, genre og nostalgi, og hvordan påvirker disse konstruktioner modtagelsen af nytænkende stilretninger inden for metalmusikken?*

Specialets opbygning er således:

Kapitel et omhandler den videnskabelige tilgang. Her præsenteres hvordan tilgangen udspringer ud fra konstruktivismen og hermeneutikken, og hvordan tilgangen anvendes i en ontologisk og epistemologisk forstand. Tilgangen anvender en deduktiv metodisk undersøgelse, og det semistruktureret livsstilsinterview anvendes som metode for indsamlingen af den undersøgte empiri. I kapitel et redegøres også for den anvendte sociologiske teori, der danner grundlag for den deduktive undersøgelse.

Kapitel to omhandler en afgrænsning af de sociale og kulturelle tendenser i det globale og danske metalmiljø, som danner grundlag for den empiriske indsamlingsproces.

Kapitel tre omhandler en analyse af udførte interviews på baggrund af den sociologiske teori.

I kapitel fire diskuteres resultaterne af interviewanalysen, med henblik på at svare på problemformuleringen, hvor der sammenlignes med de redegjorte sociale og kulturelle tendenser i kapitel to. Kapitel fire afrundes med en metodisk refleksion af undersøgelsen. Specialet afrundes derefter med en konklusion.

Kapitel 1: Tilgang

I dette afsnit redegøres for den anvendte videnskabelige og metodiske tilgang til rapporten, samt hvordan den valgte tilgang er passende anvendt til undersøgelsen af problemformuleringen.

Den videnskabelige tilgang for dette speciale, tager udgangspunkt i en ontologisk konstruktivistisk tilgang og en epistemologisk hermeneutisk tilgang, hvor fænomener som musiksmag, genre og nostalgi forstås som værende sociale og kulturelle konstruktioner, der er historisk og lokalt betinget. Viden betragtes som værende fortolkende, der bidrager til nyere forståelse. Til at belyse den videnskabsteoretiske ramme, anvender jeg Finn Collins bog *Konstruktivisme* (2003), samt Mogens Pahuus' kapitel om Hermeneutik i *Humanistisk Videnskabsteori* (2014) af Finn Collin og Simo Køppe.

Virkelighedssyn

Konstruktivismen beskriver, at fænomener vi antager som uafhængigt eksisterende, i virkeligheden er konstrueret eller frembragt gennem menneskers tænkning, sprog og sociale principper. I mere moderate varianter af konstruktivisme, antages det, at dele af virkelighedens fænomener, ved nærmere undersøgelse, er lokalt og historisk variabelt, og dermed historisk betinget. Disse betingede fænomener er derfor et produkt af bestemte menneskelige eller sociale faktorer. Disse fænomener kan betegnes som *kontingente fænomener*. Her gælder det, at kontingente fænomener hverken er logiske eller metafysiske, men det er derimod ikke udelukket, at disse fænomener kan forklares ud fra empiriske lovmæssigheder. I mere vidtgående varianter af konstruktivisme, indgår en påstand om, at der kan gives en videnskabelig forklaring på de konstruerede fænomeners fremkomst. Det menes her, at der kan påvises en mere eller mindre identificerbar konstruktør, der oftest betegnes som enten mennesket eller samfundet. I den mest udbredte form for konstruktivisme, socialkonstruktivisme, betegnes konstruktøren som samfundet. I dette speciale betegnes tilgangen ikke som socialkonstruktivisme, da det danske metalmiljø ikke betragtes som en samfundsmæssig konstruktion, men en menneskelig kulturel konstruktion.

På baggrund af konstruktivismens historisk-filosofiske rødder, opstod der forskellige former for forståelser og positioner af konstruktivismen. Disse forståelser og positioner kan klassificeres over tre dimensioner: Første dimension afgør om virkeligheden i sig selv betragtes som en konstruktion (ontologisk konstruktivisme), eller viden om virkeligheden betragtes som en konstruktion (erkendelsesteoretisk konstruktivisme). Den anden dimension beskriver, at ved begge former for konstruktivisme skal der skelnes imellem dem, der beskæftiger sig med den fysiske virkelighed eller den samfundsmæssige og menneskelige virkelighed. Den tredje og sidste dimension omhandler, hvem der således konstruerer. Her vil nogle konstruktivister sige, at det er de videnskabelige forskere der konstruerer, mens andre vil pege på de almindelige samfundsmedlemmer som konstruerer fænomenet. Ifølge den franske idéhistoriker Michel

Foucault, som tildeler konstruktørens rolle til mere abstrakte størrelser, såsom begrebs- eller tankestrukturer, som betegnes epistemer, antages det stadig at det er menneskeskabte epistemer.

I dette speciale beskæftiger jeg mig med den samfundsmæssige og menneskelige virkelighed, da jeg undersøger sociale og kulturelle konstruktioner i det danske metalmiljø, hvor aktørerne i dette miljø anses som konstruktører af disse sociale og kulturelle tendenser.

Den ontologiske konstruktivistiske natur forklarer, at dele af virkelighedens fænomener er historisk betinget, derfor kan fænomener udvikle sig forskelligt afhængig af, hvor end i verden de eksisterer. Dette gælder også musik som kulturprodukt.

På baggrund af dette anvender jeg den ontologiske konstruktivisme i den forstand, at konstruktioner om musiksmag, genre og nostalgi i det danske metalmiljø, er kontingente fænomener, hvor en reproduktion af nostalgiske og forhenværende værdier tilhørende metalmusikken, er lokalt betinget. Til at undersøge denne reproduktion, anvender jeg Pierre Bourdieus teorier og begreber såsom habitus, det sociale rum, felt, kapitalformer og distinktion (Bourdieu, 1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), til at forklare, hvordan konstruktionen af autenticitet og musiksmag i det danske metalmiljø, forstås som et forhold mellem inkorporerede kropslige dispositioner og de ydre sociale strukturer, der eksisterer i miljøet, på baggrund af en række semistrukturerede interviews af udvalgte aktører indenfor det danske metalmiljø. Ydermere anvendes teori fra Howard S. Becker (1982), Jennifer C. Lena (2012) og Sarah Thornton (2001), disse bidrager specifikt til forskellige sociale og kulturelle praksisser indenfor kunstverdener, subkulturer og musikfællesskaber.

Videnssyn

Hermeneutik betegner den retning inden for humanvidenskaberne, der siger at kernen i humanvidenskaberne er fortolkning af det meningsdannende. Dette betyder grundlæggende, at der er afgørende forskelle mellem naturvidenskaberne og humanvidenskaberne. Naturvidenskaberne søger forståelse af naturfænomenerne, som eksisterer uafhængigt i naturen, altså fænomener uden mening eller betydning. I humanvidenskaberne søger man derimod en dybdegående forståelse af menneskelig aktivitet og produkterne af sådanne aktiviteter. Eftersom mennesker er meningsdannende væsener, må produkterne af den menneskelige aktivitet også have mening. Dermed søges der fortolkninger af meningsfulde fænomener indenfor hermeneutikken.

Jeg anvender i dette speciale hermeneutikken i en epistemologisk tilgang, hvor viden forstås som fortolkende og situeret. Det væsentlige i den hermeneutiske videnstilgang er, at fortolkninger af tekst foregår i en cirkulerende bevægelse, som man kan beskrive, går fra del til helhed. I forhold til den enkelte tekst, bevæger man sig frem og tilbage mellem en forståelse af enkelte dele af teksten og en forståelse af teksten i sin helhed, og i den store helhed af en undersøgelse, bevæger man sig mellem den enkelte tekst og en større samling af tekster. Dermed anvender jeg denne bevægelse som overordnet vidensdannende metode. Den

menneskelige fortolkning forstås altid på baggrund af en forforståelse, der også præger den samlede fortolkning og forståelse af en tekst, eller et fænomen.

I dette speciale anvendes hermeneutikken som en vidensdannende tilgang, til at opnå en forståelse for, hvordan aktører indenfor det danske metalmiljø italesætter fænomener såsom musiksmag, genre og nostalgi samt, hvordan disse fænomener er med til at skabe mening i miljøet. Fænomenerne der undersøges i dette speciale, er ikke antaget som objektive naturlige fænomener, men som meninger og holdninger, der undersøges og forstås gennem en proces af fortolkning igennem flere stadier, der indebærer forskellige teoretiske, analytiske og kildebaserede dele, der til sidst skal give en samlet forståelse om hvorvidt der sker en reproduktion af nostalgiske værdier i det danske metalmiljø, og om det påvirker modtagelsen af nye stile og retninger inden for metalmusikken.

Min forforståelse, som undersøger, kommer ud fra en egen fascination af metalmusikken, og jeg har personligt brugt store dele af mit liv som fan af denne musikstil. Derudover er jeg selv udøvende musiker, musikproducer og lydtekniker, hvilket giver mig en generel forståelse indenfor disse aspekter inden for musik. Derudover er dette speciale baseret på en personlig undren omkring, hvorvidt der er en afskrækkelse af nye stile og retninger inden for metalmusikken i det danske metalmiljø, eftersom jeg selv bevæger mig indenfor dette miljø.

Metode

Med udgangspunkt i den videnskabelige tilgang anvendes en overvejende kvalitativ og hermeneutisk metode.

Den overordnede metodiske undersøgelse kan beskrives som værende hermeneutisk deduktiv, hvor viden opnås gennem fortolkning af materiale, med eksisterende teori som analyseapparat. Den deduktive metode anvendes, da de konstruerede værdier i det danske metalmiljø, kan beskrives ved hjælp af sociologiske teorier og begreber fra Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), samt Howard S. Becker (1982), Sarah Thornton (2001) og Jennifer C. Lena (2012). Jeg søger ikke at udlede nye tendenser ud fra det danske metalmiljø, men derimod søger jeg at beskrive disse tendenser ud fra interviews, samt Tore Tvarnø Linds artikel i Populærmusikkultur i Danmark siden 2000: *"Ikke noget copy/paste lort her": Nostalgi og intensitet i metalscenen* (2016).

Der kan derudover indgå elementer af både induktiv og abduktiv metode: Analysen af de semistrukturerede interviews kan introducere nye mønstre og tendenser, som nødvendigvis ikke beskrives af den anvendte teori, da det semistrukturerede interviews natur kan åbne op for nye relevante perspektiver inden for det danske metalmiljø, der kan bruges til at besvare mit problem, da jeg ikke på forhånd kan vide hvilke svar jeg får.

Det semistrukturerede livsstilsinterview

Det empiriske grundlag, består af en række semistrukturerede interviews med aktører i det danske metalmiljø. Til at belyse hvorfor det semistrukturerede interview er væsentligt som metode til dette speciale, samt hvordan jeg anvender det semistrukturerede interview, tager jeg udgangspunkt i Steinar Kvales og Svend Brinkmanns bog, *InterView: Introduktion til et håndværk* (2009).

Eftersom specialets emne omhandler, hvordan nogle mennesker skaber værdi i musik i en social- og kulturel proces, er det væsentligt at undersøge, hvordan disse mennesker italesætter disse værdier, og dermed giver mig et indblik i deres livsverden som aktør i et musikalsk fællesskab. Her anvender jeg interviewet, til at få italesat, hvordan emner som autenticitet, genre og musikalsk smag har influeret, hvordan det danske metalmiljø formes af forholdet mellem indlejrede kropslige dispositioner og de ydre strukturer i miljøet.

Ifølge Kvale og Brinkmann (2009) kan interviewet give en sproglig indsigt til denne livsverden, hvor jeg, som den der stiller spørgsmålene, giver den interviewede lov til at kontekstualisere og forhandle svarene, i forhold til deres egne oplevelser og forståelser af de fænomener, der omtales i interviewprocessen. Ifølge Kvale og Brinkmann er interviewet ikke en neutral videnskabelig teknik, men den foregår som en aktiv meningsskabende proces mellem interviewer og den, der bliver interviewet. Som interviewer tilgår jeg interviewet med mine egen forforståelse af de fænomener, der omtales.

Jeg anvender specifikt det semistrukturerede livsstilsinterview, da denne type interview har en struktur og et formål, og er hverken en hverdagssamtale eller et lukket spørgeskema, baseret på de undersøgte fænomener i dette speciale.

Formålet med interviewene i dette speciale er at få de sociale og kulturelle aspekter ved metalmusikken, der er med til at forme det danske metalmiljø tiltalt. Disse værdier beskrives ud fra kultursociologiske teorier af Bourdieu (Bourdieu, 1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), samt bidrag fra Becker (1982), Thornton (2001) og Lena (2012). Dermed foregår interviewundersøgelsen deduktivt, da jeg baserer formålet med interviewet ud fra udformet teori.

Jeg vælger at anvende det semistrukturerede livsstilsinterview, da jeg søger at indhente beskrivelser af den interviewedes livsverden med henblik på at fortolke betydningen af fænomenerne hos det danske metalmiljø. Spørgsmålene udarbejdes i en interviewguide, hvor temaer som baggrund og position for aktørerne i det danske metalmiljø, autenticitet, nostalgi og nye populære stilretninger indenfor metalmusikken undersøges. I kapitel tre forklares det, hvorfor disse temaer er væsentlige i forhold til undersøgelsen. Interviewguiden fungerer som en mindre stram struktur af spørgsmål og underspørgsmål, hvor rækkefølge af spørgsmål og formuleringen af spørgsmål kan ændre sig i løbet af et interview. Spørgsmål kan også udeblive, hvis den interviewede selv besvarer spørgsmålet indirekte. Hver interviewguide er udarbejdet i forhold til aktøren der interviewes, derfor er der enkelte differentierende spørgsmål, der er præget af den interviewede aktørs professionelle eller personlige forhold til det danske metalmiljø. Dette uddybes i kapitel 3. Interviewguides for hvert interview kan findes i bilag B-E.

Der er udarbejdet en samtykkeerklæring (se bilag A), der var fremsendt til deltagerne på forhånd, som beskriver formålet med interviewene, samt hvilke personlige oplysninger der bearbejdes og oplyses i den endelige rapport, samt hvordan data som lydoptagelser og transskriptioner af interviews opbevares. Der beskrives også, hvad der skal gøres, hvis den interviewede vælger at trække sig senere fra undersøgelsen. Underskriftsprocessen af samtykkeerklæringen er gjort vha. et oralt samtykke for Mirza Radonjica, Anders Bøtter og Anne Olesen, der kan findes i bilag F, G og I, hvor Jürgen McDonald fremsendte en digital underskrift af samtykke på mail. Interviewene med Radonjica, Bøtter og McDonald foregik online over Microsoft Teams, hvor jeg anvendte den interne optagelsesfunktion i Teams til at lave en lydoptagelse af samtalen. Interviewet med Anne Olesen foregik fysisk, hvor min Macbook Pro 2021 blev anvendt som optageudstyr. Eftersom jeg undersøger meninger og holdninger om værdier der tilhører musikfælleskaber, valgte jeg kun at optage lyd og ikke video, da jeg undersøger italesættelsen af disse værdier og holdninger, og aspekter som mimik og gestik fandt jeg derfor ikke væsentligt for undersøgelsen.

Min rolle som interviewer er aldrig neutral, da det er implicit i udførelsen af interview, at jeg stiller spørgsmål der skal lede hen til besvarelsen af min egen undersøgelse, som de interviewede kender til, da jeg har oplyst på forhånd, hvad interviewet handler om. Min egen forforståelse af de undersøgte fænomener påvirker samtalen, da jeg f.eks. implicit i interviews ikke stiller spørgsmål, hvis aktørerne nævner nogle aspekter, der kan relateres til min musikalske baggrund. Dermed sker der ikke en misforståelse mellem interviewer og den interviewede, og jeg kan lade den interviewede snakke uden afbrydelser.

Lydfilerne er blevet transskriberet til tekst. En transskription er aldrig neutral, det er en fortolkning, der er tro mod undersøgelsens formål. Eftersom undersøgelsen omhandler italesættelser af værdier og holdninger i et musikfælleskab, på baggrund af valget at anvende lydoptagelser, er kun det lydmæssige materiale transskriberet. Dette vil sige selve samtalen, samt hvis der udtrykkes sarkasme, som er markeret med citationstegn, og ekstra udtryk som f.eks. grin, angives i parentes: (griner). Hvis der angives bevægelser, eller andet kropssprog, som er væsentligt for den interviewedes holdning eller udtryk, angives dette også i parentes, f.eks. (viser djælvehorns håndtegn). Personlige oplysninger om den interviewede, der bliver italesat i interviewprocessen, der ikke er givet samtykke til brug i rapport, er ikke inkluderet i det transskriberede materiale.

Den anvendte analysemetode af det transskriberede materiale kan beskrives som en teoretisk læsning. Jeg fortolker det transskriberede materiale med henblik på at finde eksempler på teorierne og begreberne fra Bourdieu (1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), Becker (1982), Thornton (2001) og Lena (2012). Hermed struktureres analysen af interviewene i kapitel 3, efter forfatterne i rækkefølgen: Bourdieu, Becker, Thornton og Lena.

Efter analysen i kapitel 3, diskuteres interviewundersøgelsens reliabilitet og validitet i kapitel 4.

Brug af generativ AI

I dette speciale er generativ AI brugt som værktøj til skrive- og designfasen af denne undersøgelse. Generativ AI værktøjer som Microsoft Copilot (Microsoft Copilot, u.å) og NotebookLM (Google NotebookLM, u.å), er udelukkende brugt til sproglig sparring, idéudvikling og til at opnå alternative forklaringer af allerede eksisterende kilder. AI er ikke anvendt til generering af empiri, analysere data, producere teori eller fremstille indhold, der fremstår som original forskning. Alt faglig indhold i dette speciale er udarbejdet af mig og bygger på de anvendte kilder. Alt AI-genereret tekst er altid kritisk vurderet, redigeret og omskrevet.

Hvad bidrager tilgangen med i dette speciale?

Den ontologiske konstruktivisme forklarer, hvordan aspekter som musiksmag, genre og nostalgi i det danske metalmiljø er kontingente fænomener. Dermed ser jeg disse fænomener som menneskeskabte og ikke naturlige. Derfor vil jeg undersøge hvordan aktørerne i det danske metal miljø, konstruerer musiksmag, genre og nostalgi. Eftersom disse konstruktioner er frembragt gennem sprog, tænkning og sociale principper, er det væsentligt at få indsigt i aktørernes sprog, tænkning og sociale principper. Da det semistrukturerede interview, ifølge Kvale og Brinkmann (2009), giver indblik i de interviewedes livsverden, anvendes metoden for at få indblik i aktørernes sprog, tænkning og sociale principper. For at få begrebsliggjort hvordan de sociale principper udspiller sig i det danske metalmiljø, og skaber konstruktioner om musiksmag, genre og nostalgi, anvendes sociologisk teori og begreber fra henholdsvis Pierre Bourdieu, (1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006) Howard S. Becker (1982), Sarah Thornton (2001) og Jennifer C. Lena (2012), som det overordnede teoretiske fundament for hele undersøgelsen, da disse forfattere kan oplyse de indre og ydre strukturer i et socialt fællesskab, der er centreret omkring kunst og musik. Hermeneutikken giver den epistemologiske begrundelse for, hvordan fortolkning anvendes som vidensdannende centrum for hele undersøgelsen. Ved at fortolke hele teksters mening med andre teksters mening, bidrager det til situerede og kontekstbaserede resultater, hvor min egen forståelse er en ressource.

Litteratur

I dette afsnit vil jeg redegøre for brugen af den anvendte litteratur til det samlede teoriapparat og til redegørelsen af centrale sociale kulturelle tendenser i metalmiljøet.

I forhold til den anvendte litteratur, er der centrale aspekter der har afgjort, hvorfor jeg bruger bestemte kilder fra bestemte forfattere. Jeg fik kendskab til Pierre Bourdieus teorier og begreber gennem undervisningen på bacheloren i musik, hvor Bourdieus begreber kan bruges til at forklare musik og musiksmag som socialt fænomen. Dermed valgte jeg at anvende værkerne *Outline of a Theory of Practice* (1972/1977)*, Practical Reason: On the Theory of Action* (1994/1998) og *Distinction: A Social Critique of the*

Judgement of Taste (1979/2010), da de anvendte begreber forklares tilstrækkeligt i disse værker til min undersøgelse. Jeg anvender også bogen *Pierre Bourdieu: En introduktion* af Annick Prieur og Carsten Sestoft (2006), som en samling af Bourdieus teori og begreber på dansk til yderligere forståelse af teorien og begreberne, samt kildehenvisning i specialet. Bogen var opsøgt gennem disse søgeord i Aalborg Universitets biblioteksdatabase:

Kontekst	Søgeord	Litteratur
En introduktion til Pierre Bourdieus samlede teorier og begreber	Pierre Bourdieu AND Introduktion	Prieur, A., & Sestoft, C. (2006). *Pierre Bourdieu: en introduktion*. Hans Reitzel.

I forlængelse blev vi også i undervisningen introduceret til Howard S. Beckers *Art Worlds* (1982) bog, som henviser til Bourdieu (Becker, 1982, s. 374). Selvom Bourdieus værker kan anvendes på musikken, er det ikke hans centrale omdrejningspunkt for hans teorier og begreber. Beckers omdrejningspunkt omhandler kunstfælleskaber, hvor musik indgår. Derfor bruges Beckers bog som udvidelse til Bourdieus teorier og begreber, da Beckers introducerer forskellige kunstfælleskabs begreber som konventioner, rationale, support personnel og kunstners placeringer i forhold til konventionerne osv. Sarah Thorntons bog *Club Cultures* (2001) udvider direkte på Bourdieus begreber, da jeg undersøger et subkulturelt musikfællesskab og blev anbefalet af en af underviserne til musik. Jennifer C. Lenas bog *Banding Together* (2012) stiftede jeg bekendtskab med, gennem et tidligere projekt, hvor hendes teorier og begreber var anvendt til at undersøge et online musikfællesskab og den udvikling. I referencelisten henviser Lena til både Bourdieu og Becker (Lena, 2012, 207-208)

I forhold til næste kapitel, hvor der undersøges de sociale og kulturelle tendenser i det globale og danske metalmiljø. Anvendes også en række litteratur der var anbefalet af mine undervisere. Herunder Robert Walsers bog *Running With the Devil* (2013) og Tore Tvarnø Linds artikel *"Ikke noget copy/paste-lort her": nostalgi og intensitet i metalscenen* (2016). I Linds artikel angiver han også Walsers bog som central litteratur indenfor metalstudier (Lind, 2016, s. 41). Jeg anvender bogen *Global Metal Music and Culture* (2016), da jeg mente det var nyttigt at anvende en nyere kilde som supplerende for Walsers bog. Bogen fandt jeg ved at lave en databasesøgning igennem Aalborg Universitets database med søgeordene:

Kontekst	Søgeord	Litteratur

Etnomusikologisk litteratur om heavy metal	Etnomusikologi OR Ethnomusicology AND Heavy metal	Ingen
	Ethnomusicology AND Heavy metal	Brown, A. R., Spracklen, K., Khan-Harris, K., Scott, N. W. R. (2016). *Global Metal Music and Culture*. Routledge.

Jeg anvender også kilden *Heavy metal: 40 år med hård rock*, til at forklare kulturelle og sociale tendenser i den danske rock- og metalhistorie. Denne bog ejer jeg selv en kopi af.

Teori

I dette afsnit, vil jeg redegøre for teorier og begreber fra henholdsvis Pierre Bourdieu (1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), Howard S. Becker (1982), Sarah Thornton (1995/2001) og Jennifer C. Lena (2012). Den samlede teori anvendes som analysegrundlag for undersøgelsen, som jeg anvender til at belyse hvordan konstruktioner om metalmusikken i det danske metalmiljø, og hvordan miljøet har udviklet sig som lokalt kulturprodukt.

Pierre Bourdieu: Habitus, det sociale rum, felt, kapital og distinktion

For at belyse Pierre Bourdieus teorier og begreber, anvender jeg værkerne *Outline of a Theory of Practice* (1972/1977), *Practical Reason: On the Theory of Action* (1994/1998) og *Distinction: A Social Critique of the Judgement on Taste* (1979/2010) af Pierre Bourdieu. Som yderligere sekundær litteratur anvendes *Pierre Bourdieu: En introduktion* af Annick Prieur og Carsten Sestoft (2006).

Pierre Bourdieus teorier og begreber udspringer af forståelsen for, hvordan klasseskel opretholdes og reproduceres i et samfund, på trods af forestillinger om lighed. Hans filosofi gør op med de fastlåste modsætninger inden for samfundsvidenskaben: objektivisme over for subjektivisme, og individ over for samfund. Her understreger han sin tilgang til sociologien, som værende forholdet mellem objektive strukturer og inkorporerede strukturer, og beskrives som en dispositionel handlingsfilosofi. Her betragtes aktører som værende aktive og vidende væsener, der er udstyret med en "praktisk sans", eller en "fornemmelse af spillet", frem for rationelle væsner, der bevidst følger regler og protokoller.

Habitus

Habitus kan beskrives som værende et system af varige og overførbare dispositioner, som er grundlæggende for, hvordan mennesker handler, opfatter og vurderer verden. Disse dispositioner kan beskrives, som resultatet af historiske betingelser som et individ er vokset op med, og skal forstås som "historie, gjort til

natur". Det vil sige det muliggøre individets hensigtsmæssige reaktioner i en given situation, uden at kunne beskrive hvorfor, eller nogen form for beregning af reaktionen på forhånd. Habitus beskrives af Bourdieu i *Outline of a Theory of Practice* (1972/1977) som: "The structures constitutive of a particular type of environment ... produce habitus, systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles of the generation and structuring of practices and representations." (Bourdieu, 1972/1977, s. 72). Her beskriver han habitus, som formet både af vores omgivelser, samt noget der selv former handlinger. I Practical Reason (1994/1998) anvender Bourdieu sportsmetaforer til at beskrive habitus som den "praktiske sans": "The habitus is this kind of practical sense for what is to be done in a given situation – what is called in sport a 'feel' for the game, that is, the art of anticipating the future of the game, which is inscribed in the present state of play." (Bourdieu, 1994/1998, s. 25). Bourdieu forklarer også, habitus ikke kun er en mental proces, men dispositionerne også er kropsligt indlejret:

> The habitus fulfills a function which another philosophy consigns to a transcendental conscience: it is a socialized body, a structured body, a body which has incorporated the immanent structures of a world or of a particular sector of that world. (Bourdieu, 1994/1998, s. 81)

Bourdieu indskrænker ikke habitus som værende ren mekanisk genproduktion, men at man stadig kan improvisere og være kreativ, dog inden for ens sociale baggrundsrammer og betingelser. Her er habitus en kilde til betinget frihed: "Because the habitus is an endless capacity to engender products – thoughts, perceptions, expressions, actions... the conditioned and conditional freedom it secures is as remote from a creation of unpredictable novelty as it is from a simple mechanical reproduction of the initial conditionings." (Bourdieu, 1972/1977, s. 95). Dermed forstås begrebet habitus således, at vores indlejrede kropslige dispositioner er med til at forme vores hensigtsmæssige handlinger, som en form for praktisk sans, der fungerer uden bevidst aktivering og handling, der er formet af vores sociale betingelser og baggrund, men som også former vores sociale handlinger og reaktioner, på kreativ vis i visse situationer.

I Practical Reason (1994/1998) forklarer Bourdieu, at habitus er det sammenhængende princip for menneskers valg og præferencer, og i forlængelse ens smag og hvordan den smag hænger sammen med, og afspejler, ens sociale position: "The habitus is this generative and unifying principle which retranslates the intrinsic and relational characteristics of a position into a unitary lifestyle, that is, a unitary set of choices of persons, goods, practices" (Bourdieu, 1994/1998, s. 25). Her forklarer Bourdieu, også i Practical Reason (1994/1998), at habitus fungerer som et klassifikationsskema, altså et filter, der afgør om hvorvidt man f.eks. opfatter noget musik som værende "autentisk" eller "ægte", i forhold til ens sociale position.

Det sociale rum, felt og kapital.

Det sociale rum, *felt* og *kapital* omhandler, hvordan samfundets sociale strukturer fungerer. Det sociale rum skal forstås som det overordnede usynlige samfundsrelationelle system. Det sociale rum beskrives også som ens realissimum, eller den "mest virkelige virkelighed":

> Apparent, directly visible beings, whether individuals or groups, exist and subsist in and through difference; that is, they occupy relative positions in a space of relations which, although invisible and always difficult to show empirically, is the most real reality (the ens realissimum, as scholasticism would say) and the real principle of the behavior of individuals and groups. (Bourdieu, 1994/1998, s. 31)

Her beskrives en relationel virkelighed, hvor agenter og grupper defineres ved den indbyrdes afstand og positionering i bestemte rum af relationer.

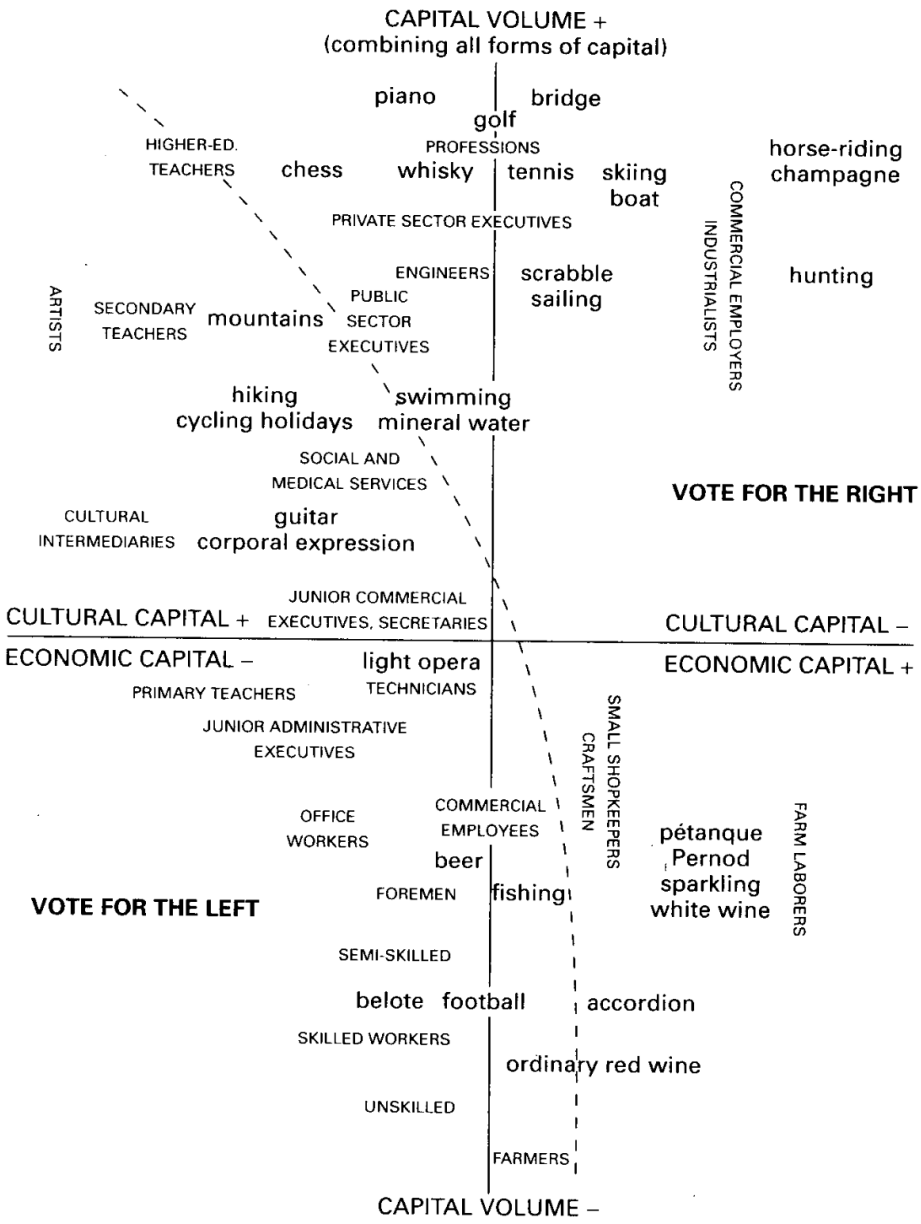
Det sociale rums organisation og magtstrukturer omhandler det Bourdieu beskriver som kapital. Kapital forklares som værende de ressourcer der styrer din position i det sociale rum og i et givent felt. Her beskriver Bourdieu primært to former som har relevans for den overordnede position og strukturering af det sociale rum: *kulturel kapital* og *økonomisk kapital*.

Kulturel kapital opfattes som intellektuelle kvalifikationer, dannelse og kendskab, som Bourdieu kalder for "legitime kulturelle koder", der f.eks. kan omhandle kendskab til kunst, litteratur og musik. Kulturel kapital kan findes i tre former: ens inkorporerede kropslige dispositioner (habitus), den objektiveret form, som er genstande man ejer der har kulturel relevans, såsom bøger, malerier eller instrumenter, og til sidst den institutionaliseret form, som primært beskriver akademiske titler eller eksamensbeviser.

Økonomisk kapital omfatter penge og ejendomsmæssige midler, og beskrives som værende den mest synlige form for kapital. I Practical Reason (1994/1998) forklarer Bourdieu, hvordan forholdet mellem økonomisk og kulturelt kapital placerer en i det sociale rum:

> Social space is constructed in such a way that agents or groups are distributed in it according to their position in statistical distributions based on the two principles of differentiation which, in the most advanced societies... are undoubtedly the most efficient: economic capital and cultural capital. (Bourdieu, 1998, s. 6)

Bourdieu beskriver to dimensioner som organiserer ens position i det sociale rum: kapitalens samlede volumen, altså hvor meget økonomisk og/eller kulturel kapital man besidder, og kapitalens struktur, som er det relative forhold mellem de to kapitalformer. Disse dimensioner visualiseres i denne figur:



Figur 1 "The space of social positions and the space of lifestyles" (Bourdieu, 1998, s. 5)

Her illustrerer Bourdieu, hvordan ens position i det sociale rum hænger sammen med vores livsstil og smag. Den vertikale akse repræsenterer ens mængde af samlet kapital, hvor den horisontale akse repræsenterer forholdet mellem kulturel og økonomisk kapital. Placerer man sig længere mod venstre, har man relativt større kulturel kapital end økonomisk kapital, hvis man dog placerer sig længere mod højre, har man relativt større økonomisk kapital end kulturel kapital. Bourdieu har to pointer med denne figur. Den vigtigste pointe er at påpege, at der er en overensstemmelse mellem sociale positioner (illustreres på figuren ved ord med kun store bogstaver), og livsstilsaktiviteter samt produkter (illustreres på figuren ved ord men kun små bogstaver). Ifølge Bourdieu, er smag ikke tilfældig, hvis du f.eks. har samlet høj kapital volumen, foretrækker du oftest aktiviteter som piano og golf, og kan lide at drikke whisky, hvor folk med mindre

samlet kapital volumen, oftest foretrækker aktiviteter som fodbold og harmonika, og kan lide at f.eks. drikke øl og almindelig rødvin. Den anden pointe Bourdieu viser ved denne figur er, at den rumlige afstand på figuren, svarer til social afstand i virkeligheden. Derved har aktører der placerer sig tættere på hinanden i figuren, oftest har lignende dispositioner (habitus), livsbetingelser og smag, som gør det lettere for disse personer at omgås og forstå hinanden. Bourdieu nævner dog også en tredje dimension, der kan forklare ens placering i det sociale rum. Han forklarer, at ens udviklingsforløb i samfundet, om man er på vej op eller ned i samfundet, også er en gældende faktor for placering i det sociale rum. I *Distinction* (1979/2010) understreger Bourdieu, at to personer med identisk kapital, kan have vidt forskellig habitus, hvis deres social bane er forskellig:

> The statistical analysis which compares the practices of agents possessing the same properties and occupying the same social position at a given time but separated by their origin performs an operation analogous to ordinary perception which, within a group, identifies the parvenus and the déclassés by picking up the subtle indices of manner or bearing which betray the effect of conditions of existence different from the present ones or, which amounts to the same thing, a social trajectory different from the modal trajectory for the group in question. (Bourdieu, 1979/2010, s. 133)

Dette forklarer, hvordan fortiden (internaliseret historie) altid er til stede i ens nuværende handlinger.

Selvom Bourdieu kun opstiller økonomisk og kulturel kapital som fundament for position i det sociale rum, opstiller han en tredje og lige så væsentlig kapitalform: *social kapital*: "The primary differences... derive from the overall volume of capital, understood as the set of actually usable resources and powers—economic capital, cultural capital and also social capital" (Bourdieu, 2010, s. 137). Social kapital fungerer ofte som en ressource, der understøtter eller aktiverer de andre kapitalformer, dvs. som en sekundær differentiering af kapital. Derfor anvendes social kapital som en funktion for at afkaste andet kapital, og dermed fungere som en multiplikator. Dvs. man kan f.eks. opnå et nyt job ved at kende de rigtige personer.

Ifølge Bourdieu spiller habitus en rolle i forhold til det sociale rum. Habitus fungerer som en mediering mellem de objektive positioner i de sociale rum og livsstilsvalg. Habitus reoversætter disse objektive positioner (mængde og sammensætning af kapital) til konkrete livsstilspræferencer og valg. Habitus forener praksis, hvor smag i forhold til f.eks. mad, sport, kunst sammensættes til bestemte livsstile. Som tidligere nævnt fungerer habitus også som en kropslig internalisering af ens sociale betingelser. Dermed kan forholdet mellem de objektive strukturer og de inkorporerede strukturer, beskrives som en cirkulær bevægelse, eller dialektik, mellem habitus og det sociale rum. Bourdieu forklarer, at denne bevægelse besidder en tendens til at skabe en reproduktion af de selvsamme sociale strukturer, der har formet habitus, og dermed får den sociale orden til at følge naturlig: “The near-perfect match that is then set up between the subjective and objective categories provides the foundation for an experience of the world as self-evident, taken for granted”. (Bourdieu, 1994/1998, s. 67).

Denne tilstand kan beskrives som *doxa*. I Outline of a Theory of Practice (1972/1977) beskrives doxa således: ”...when there is a quasi-perfect correspondence between the objective order and the subjective principles of organization... the natural and social world appears as self-evident. This experience we shall call doxa..." (Bourdieu, 1972/1977, s. 164).

Ifølge Bourdieu findes der specifikke mikrokosmosser inden for det sociale rum, hvor der indbyrdes kæmpes om status og magt. I *Pierre Bourdieu: En introduktion* (2006) beskriver Lennart Rosenlund og Annick Prieur, hvordan disse mikrokosmosser, eksisterer og fungerer: “Et moderne samfund er differentieret i en række forholdsvis uafhængige felter… med hver deres delvis selvstændige principper for fordeling af specifikke kapitalformer (eller social anerkendelse). De agerende inden for et felt kæmper mod hinanden om denne kapitalfordeling” (Sestoft & Prieur, 2006, s. 125). Her betegnes disse mikrokosmosser som felter. I *Practical Reason* (1994/1998) beskriver Bourdieu felter således: "The evolution of societies tends to make universes (which I call fields) emerge which are autonomous and have their own laws... social universes which have a fundamental law, a nomos which is independent from the laws of other universes" (Bourdieu, 1994/1998, s. 83). Feltet har sine egne spilleregler, som er differentieret fra andre mikrokosmosser. Disse spilleregler betegner Bourdieu som *nomos*. Bourdieu beskriver også i *Practical Reason* (1994/1998), hvordan kunstfeltet differentierer sig fra andre felter:

> In dissociating temporal success and specific consecration and in assuring the specific profits of disinterestedness to those who submit to its rules, the artistic (or scientific) field creates the conditions for the constitution (or emergence) of a veritable interest in disinterestedness (equivalent to the interest in generosity of societies of honor). In the artistic world as an economic world reversed, the most anti-economic "follies" are in certain respects "reasonable" since in them disinterestedness is recognized and rewarded. (Bourdieu, 1994/1998, s. 112)

Her beskriver Bourdieu, at lige præcis kunstverdenen afviser den økonomiske logik, dvs. at tjene penge. Her kan afvisningen af penge give stor anerkendelse i det kunstneriske felt, fordi feltet værdsætter uegennyttighed (disinterestedness). Kunstfeltet beskrives som et felt, der fungerer som en “omvendt økonomi", hvor f.eks. kommerciel succes kan ses som en manglende kunstnerisk udfoldelse. Feltet defineres også som et kraftfelt og kampplads, hvor feltet pålægger aktørerne en bestemt nødvendighed og logik, og hvor agenterne kæmper om status, magt og ressourcer og om feltets regler i sig selv:

> That is what I mean when I describe the global social space as a field, that is, both as a field of forces, whose necessity is imposed on agents who are engaged in it, and as a field of struggles within which agents confront each other, with differentiated means and ends according to their position in the structure of the field of forces, thus contributing to conserving or transforming its structure. (Bourdieu, 1994/1998, s. 32)

Bourdieu beskriver, at deltagelsen i feltet bygger på en grundlæggende tro, at “spillereglerne” i feltet er værd at kæmpe for. Dette kalder han for *Illusio*:

> Having defended my usage of the notion of interest, I will now attempt to show how it can be replaced by more rigorous notions such as illusio, investment, or even libido… lllusio is the fact of being caught up in and by the game, of believing the game is "worth the candle," or, more simply, that playing is worth the effort. (Bourdieu, 1994/1998, s. 77)

Modsat begrebet doxa i kontekst af det sociale rum, kan der ske det Bourdieu kalder for *hysteresis-effekten* indenfor et felt. Her forstås hysteresis som en uoverensstemmelse mellem habitus og feltets spilleregler (nomos), hvor der kan ske en manglende omstilligseffekt for aktørerne i feltet, så de agerer efter de forhenværende spilleregler. Hysteresis er en måde at forklare, hvorfor man handler ud fra en logik, der hører fortiden til. I *Distinction* (1979/2010), forklares hysteresis således:

> On the one hand, agents are not completely defined by the properties they possess at a given time, whose conditions of acquisition persist in the habitus (the hysteresis effect); and on the other hand, the relationship between initial capital and present capital, or, to put it another way, between the initial and present positions in social space, is a statistical relationship of very variable intensity. Although they are always perpetuated in the dispositions constituting the habitus, the conditions of acquisition of the properties synchronically observed only make themselves visible in cases of discordance between the conditions of acquisition and the conditions of use. (Bourdieu, 1979/2010, s. 133)

Det sociale rum reoversættes til felt via habitus. Dette betyder at ens overordnede sociale position påvirker, hvordan man agerer i et specifikt felt:

> In a more general sense, the space of social positions is retranslated into a space of position-takings through the mediation of the space of dispositions (or habitus). In other words, the system of differential deviations which defines the different positions in the two major dimensions of social space corresponds to the system of differential deviations in agents' properties (or in the properties of constructed classes of agents), that is, in their practices and in the goods they possess. (Bourdieu, 1994/1998, s. 7)

I forlængelse af begrebet felt og det sociale rum, introduceres et andet kapitalbegreb: *symbolsk kapital*. Symbolsk kapital er ifølge Bourdieu ikke den fjerde kapitalform, men snarere den form enhver kapital opnår, når den anses og opfattes som legitimt for andre aktører. I et felt-sammenhæng fungerer symbolsk kapital som kilden til autoritet og magt. Når aktører besidder kognitive skemaer, der gør at aktører kan værdsætte og anerkende bestemte egenskaber:

> Everything points to the concentration of a symbolic capital of recognized authority which, though it has been ignored by all the existing theories of the genesis of the state, appears as the condition or, at minimum, the correlate of all the other forms of concentration, insofar as they endure at all. Symbolic capital is any property (any form of capital whether physical, economic, cultural or social)

> when it is perceived by social agents endowed with categories of perception which cause them to know it and to recognize it, to give it value. (Bourdieu, 1994/1998, s. 47)

Her kan symbolsk kapital sammenlignes med illusio, da bestemte felt-specifikke-værdier opnår symbolsk kapital kun hos dem, der tror på feltets illusio.

I forhold til det sociale rum fungerer symbolsk værdi som det, der gør den usynlige struktur i det sociale rum synlig. Her beskriver Bourdieu i Distinction (1979/2010) *det symbolske rum*, eller livsstilsrummet, som værende den omformede version af det sociale rum, hvor de objektive forskelle i økonomisk- og kulturel kapital, omformes til distinkte livsstilstegn (jf. tidligere i afsnittet hvor habitus nævnes som bindeled i denne omformningsproces).

Distinktion

Bourdieus begreb *distinktion* omhandler, hvordan der skabes forskel i det sociale rum, og hvordan denne forskel er med til at social afstand og status. Distinktion er ikke et medfødt egenskab, men en relationel egenskab, derfor bliver en genstand eller en handling først et tegn på distinktion, når den opfattes af nogen som er i stand til at genkende dets forskel, og dermed pålægge det værdi. Derfor fungerer distinktion som et sprog af symbolske tegn, der markerer rang og status. Bourdieu forklarer princippet bag distinktion således i Practical Reason (1994/1998):

> In fact, the main idea is that to exist within a social space, to occupy a point or to be an individual within a social space, is to differ, to be different. According to Benveniste's formula regarding language, "to be distinctive, to be significant, is the same thing," significant being opposed to insignificant, or to different meanings… Difference becomes a sign and a sign of distinction. (Bourdieu, 1994/1998, s. 9)

Bourdieu forklarer, at habitus er den fungerende indikator for distinktion, eller "distinktions-operatører":

> Habitus are generative principles of distinct and distinctive practices - what the worker eats, and especially the way he eats it, the sport he practices and the way he practices it, his political opinions and the way he expresses them are systematically different from the industrial owner's corresponding activities. But habitus are also classificatory schemes, principles of classification, principles of vision and division, different tastes. They make distinctions between what is good and what is bad, between what is right and what is wrong, between what is distinguished and what is vulgar, and so forth, but the distinctions are not identical. Thus, for instance, the same behavior or even the same good can appear distinguished to one person, pretentious to someone else, and cheap or showy to yet another. (Bourdieu, 1994/1998, s. 8)

Her nævner Bourdieu tre forskellige ord, som beskriver forskellige syn på distinktion, der opstiller et hierarki i det sociale rum baseret på distinktion: det distinkte, det vulgære og det prætentiøse. I *Distinction* (1979/2010) kendetegnes det distinkte, som værende afstanden til det nødvendige og almindelige, og ofte kendetegnes som smagen for luksus. Det vulgære kendetegner de dominerende klasses syn på de lavere

klasses valg, som ses som værende for tæt på det "almindelige", altså de basale behov. Det prætentiøse kendetegner middelklassen, som forsøger at efterligne de dominerende klasses livsstil, men overgører det, så deres manglende naturlige lethed afsløres. Bourdieu beskriver distinktion, som en konstant kamp, fordi tegnene for status løbende mister deres distinkte værdi. Dette sker, når en genstand eller handling bliver for almindelig og populariseret. Derfor må de dominerende grupper søge mod nye praksisser for at opretholde den sociale afstand. Bourdieu forklarer det således i *Distinction* 1979/2010):

> The dialectic of downclassing and upclassing which underlies a whole set of social processes presupposes and entails that all the groups concerned run in the same direction, toward the same objectives, the same properties, those which are designated by the leading group and which, by definition, are unavailable to the groups following, since, whatever these properties may be intrinsically, they are modified and qualified by their distinctive rarity and will no longer be what they are once they are multiplied and made available to groups lower down. Thus, by an apparent paradox, the maintenance of order; that is, of the whole set of gaps, differences, 'differentials', ranks, precedences, priorities, exclusions, distinctions, ordinal properties, and thus of the relations of order which give a social formation its structure, is provided by an unceasing change in substantial (i.e., nonrelational) properties. This implies that the social order established at any given moment is also necessarily a temporal order, an 'order of successions', as Leibniz put it, each group having as its past the group immediately below and for its future the group immediately above (one sees the attraction of evolutionist models). (Bourdieu, 1979/2010, s. 182)

En af de mest magtfulde aspekter ved distinktion er dens evne til at fremstå som naturlig (distinction naturelle). Ved at maskere de sociale betingelser, dvs. kapital, der har skabt ens smag, fremstår de dominerende klassers livsstil som en naturlig overlegenhed, dette fungerer også som en form for symbolsk vold, da den dominerede klasse oftest ser deres egen livsstil som mindreværdig:

> These common dispositions, and the shared doxa they establish, are the product of an identical or similar socialization leading to the generalized incorporation of the structures of the market of symbolic goods in the form of cognitive structures in agreement with the objective structures of that market. Symbolic violence rests on the adjustment between the structures constitutive of the habitus of the dominated and the structure of the relation of domination to which they apply: the dominated perceive the dominant through the categories that the relation of domination has produced and which are thus identical to the interests of the dominant. (Bourdieu, 1994/1998, s. 121)

Her understreges den relationelle forståelse, der indgår i, hvordan livsstile er med til at adskille og separere grupper og klasser, og hvorfor man derfor ikke, hos en forskers perspektiv, skal anvende Bourdieus begreber mekanisk. Hvis man kigger på figur 1, er det ikke ensbetydende, at i alle samfund kan dem med mest kapitalvolumen lide golf og whisky. Eftersom nogle ting og aktiviteter kan enten blive mere tilgængeligt, eller mindre tilgængeligt for den brede befolkning, ændrer sådan nogle ting sin distinkte værdi.

Howard S. Becker: Art worlds

Til at redegøre for Howard S. Beckers *art worlds* begreb og teori anvendes Howard S. Beckers bog *Art Worlds* (1982), som primær litteratur.

Begrebet art worlds grundlæggende princip er, at kunst er et kollektiv produkt, og ikke resultatet af individuelle genier. Her er kunst et socialt produkt, hvor netværk af forskellige menneskers samarbejde og organisation er med til at forme kunst som forbrugervenlig produkt. Således forklarer Becker begrebet art world:

> 'Art world' is commonly used by writers on the arts in a loose and metaphoric way… I have used the term in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for. (Becker, 1982, s. x)

Her forklarer Becker, at kunstverdenerne (art world) fungerer på basis af de fælles ofte uformelle konventioner, der eksisterer i en bestemt kunstverden. Disse konventioner beskrives således:

> People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead, they rely on earlier agreements now become customary, agreements that have become part of the conventional way of doing things in that art. Artistic conventions cover all the decisions that must be made with respect to works produced, even though a particular convention may be revised for a given work. (Becker, 1982, s. 29)

Disse konventioner gør det lettere for aktører i kunstverdenen at handle sammen harmonisk. Konventioner kan f.eks. være: tekniske standarder, æstetiske forestillinger, formater for distribution, arbejdsfordelinger, publikumsforventninger. Disse konventioner kan også være begrænsende for nytænkende kunst, da nytænkende kunst oftest bryder med de konventionelle samarbejdsformer i den specifikke kunstverden.

Den individuelle kunstner er i Beckers tilfælde en af mange forskellige roller, der udgør det samlede kunstprodukt. Derfor beskriver han kunstværker som *joint products*. Selv når en kunstner arbejder alene, er kunstneren stadig afhængig af f.eks. distributionsformer, teknologi og infrastruktur. Her påpeger Becker, at æstetik og organisation ikke kan adskilles, hvor de tilgængelige ressourcer er med til at udgøre de muligheder og begrænsninger, der hører til den enkelte kunstverden og former kunstproduktet: "Available resources make some things possible, some easy, and others harder; every pattern of availability reflects the workings of some kind of social organization and becomes part of the pattern of constraints and possibilities that shapes the art produced" (Becker, 1982, s. 92). Han beskriver to kategorier af personel, som er med til at bidrage til kunstproduktet: dem der beskæftiger sig med selve kunsten, dem der udtænker og udfører kunst osv., og dem han betegner som support personnel, som er dem der udfører de ikke-kunstneriske opgaver, dvs. dem som henter kaffe, fejer scenen, sætter en ramme om maleriet, fremstiller udstyr, distribuerer, kritikere osv.

Enhver kunstverden har sin *rationale*, eller æstetiske teori, der er med til at retfærdiggøre om kunstproduktet kan klassificeres som "rigtig" eller "god" kunst:

> Another activity consists of creating and maintaining the rationale according to which all these other activities make sense and are worth doing. Rationales typically take the form, however naive, of a kind of aesthetic argument, a philosophical justification which identifies what is being made as art, as good art (Becker, 1982, s. 4).

Der findes aktører i kunstverdener, der er med til at formidle og lave æstetiske domme over kunstprodukterne, her kunst- og æstetikkritikere. De er med til at formulere, hvad kunst er, og hvad "god" kunst er, samt legitimere visse former og medier inden for kunstverdenen. Becker beskriver derfor æstetik, som endnu en social praksis, der hjælper med at organisere kunstverdenen, og bruges til at kæmpe om ressourcer og anerkendelse:

> To talk this way describes aesthetics as an activity rather than a body of doctrine… Aesthetic principles, arguments, and judgments make up an important part of the body of conventions by means of which members of art worlds act together. (Becker, 1982, s. 131)

Og "It ties participants' activities to the tradition of the art, justifying their demands for the resources and advantages ordinarily available to people who produce that kind of art" (Becker, 1982, s. 132). "God" kunst afhænger derfor også af de fortolkningsrammer, som kunstverdenen stiller til rådighed. Fortolkningsrammerne kan ekskludere visse kunstprodukter, for at bevare værdien og eksklusiviteten ved andre bestemte kunstprodukter: "...distributors, audiences, and all the other participants in an art world look to aestheticians for a way of making hard decisions about resources in a clearcut and defensible, rather than fuzzy and arguable, way" (Becker, 1982, s. 137).

Becker beskriver fire typer af placeringer en kunstner kan have, i forhold til konventionerne i en kunstverden. Her præciserer han disse placeringer som relationelle i forhold til det overordnede netværk af organisationer. Disse placeringer kalder han for: den integrerede professionelle (*integrated professional*), enspændere (*mavericks*), folkekunstnere (*folk artists*) og naive kunstnere (*naive artists*). Således beskriver Becker den integrerede professionelle:

> Imagine, for any particular organized art world, a canonical art work, a work done exactly as the conventions current in that world dictate… Imagine, too, a canonical artist, fully prepared to produce, and fully capable of producing, the canonical art work. Such an artist would be fully integrated into the existing art world. Call such artists integrated professionals. (Becker, 1982, s. 228-229)

Denne placering dikterer en kunstner, som besidder alle de tekniske og sociale færdigheder, samt konventioner indenfor en specifik kunstverden. Dette gør det let for kunstneren at producere "god" kunst, fordi de besidder alle de konventioner, som den enkelte kunstverden kender og forventer.

Enspændere beskrives således: "Every organized art world produces mavericks, artists who have been part of the conventional art world of their time, place, and medium but found it unacceptably constraining" (Becker, 1982, s. 233). Her beskrives enspændere, som værende velvidende om kunstverdenens konventioner, men bevidst prøver at nytænke konventionerne, der resulterer i en sværere accept i den pågældende kunstverden. Dette gør deres produkter sværere at distribuere, medmindre de skaber deres egne alternative netværk.

Folkekunstnere beskrives som kunstnere, der skaber kunst som reflekterer deres dagligdag i et lokalsamfund, snarere end som et professionelt erhverv: "Folk art, in this sense, is art done by people who do what they do because it is one of the things members of their community... ordinarily do" (Becker, 1982, s. 247). Her repræsenterer fællesskabets normer og værdier mere, frem for den professionelle kunstverdens standarder.

Naive kunstnere er kunstnere, der intet kendskab har til konventioner i eksisterende kunstverdener, og typisk arbejder i isolation:

> A final kind of artist is alternately called primitive, naive, or grass-roots. Grandma Moses is the prototype, although she eventually was discovered by and incorporated into the art world... These artists have usually had no connection with any art world at all. They do not know the members of the ordinary art world in which works like theirs (if such exist) are produced. (Becker, 1982, s. 258)

Naive kunstners værker, er ofte idiosynkratiske og svære at klassificere, og kunstnerne har ofte ingen intention om at indgå i en professionel sammenhæng.

Becker påpeger, at grænserne mellem disse placeringer er flydende, hvor f.eks. en naiv kunstner, eller en enspænder, kan blive opdaget og integreret i en professionel kunstverden, og dermed blive en integreret professionel, selvom intentionen ikke var der fra start, eller skabt uden for systemet.

Sarah Thornton: det mainstream, autenticitet og subkulturelt kapital

Til at redegøre for Sarah Thorntons begreber og teorier, anvendes værket *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (1995/2001), som primær kilde.

Thorntons bog Club Cultures omhandler 1990'ernes rave- og klubkultur i Storbritannien som smagskultur. Her anvender Thornton Bourdieus teorier som fundament, men udvider dem for at belyse de specifikke hierarkier og værdier, der hører til subkulturer. Thornton definerer subkulturer, som *taste cultures*, dvs. fællesskaber der formes omkring fælles smag og værdier indenfor musik.

Bogens væsentligste begreb kalder Thornton for *subkulturel kapital*, og er en udvidelse af Bourdieus begreb kulturel kapital. Hos subkulturer, som den britiske rave- og klubkultur, anerkendes kendskab som viden og specifikke genstande indenfor det specifikke musikfælleskab. Det som gør dig "hip" inden for en subkultur. Således forklarer Thornton subkulturel kapital, og hvordan det sammenlignes med Bourdieus kapitalbegreber:

> In addition to these three major types of capital – cultural, economic and social – Bourdieu elaborates many subcategories of capital which operate within particular fields such as 'linguistic', 'academic', 'intellectual', 'information' and 'artistic' capital. One characteristic that unifies these capitals is that they are all at play within Bourdieu's own field, within his social world of players with high volumes of institutionalized cultural capital. However, it is possible to observe subspecies of capital operating within other less privileged domains. In thinking through Bourdieu's theories in relation to the terrain of youth culture, I've come to conceive of 'hipness' as a form of subcultural capital. (Thornton, 1995/2001, s. 11)

Bourdieus kulturel kapital omhandler primært kulturel viden om f.eks. kunst, litteratur og musik, der er opstået gennem samfundets legitime strukturer, såsom ens akademiske dannelse. Thornton fokuserer primært på kulturelt kendskab i mindre små klasser, hvor samfundets generelle anerkendelses principper ikke har betydning. Ligesom kulturel kapital findes i tre former: den inkorporerede (habitus), den objektiverede (bøger, malerier osv.) og den institutionaliserede (akademiske titler og eksamensbeviser), findes subkulturel kapital også i forskellige former: den inkorporerede og den objektiverede.

Den inkorporerede form viser sig gennem personlige træk, som at have kendskab til den rigtige "jargon" og at have en generel sans for f.eks. attitude, stil, viden og smag indenfor subkulturen. Den objektiverede form, ligesom Bourdieus definition, er fysiske markører for status, hvor i stedet for bøger og malerier, kan det i en musikalsk subkulturel kontekst være sjældne vinylplader, tøjstil eller den rigtige frisure. Således forklarer Thornton om de forskellige former for subkulturel kapital:

> Subcultural capital confers status on its owner in the eyes of the relevant beholder. In many ways it affects the standing of the young like its adult equivalent. Subcultural capital can be objectified or embodied. Just as books and paintings display cultural capital in the family home, so subcultural capital is objectified in the form of fashionable haircuts and well-assembled record collections... Just as cultural capital is personified in 'good' manners and urbane conversation, so subcultural capital is embodied in the form of being 'in the know', using (but not over-using) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles. (Thornton, 1995/2001, s. 11-12)

Subkulturel kapital anvendes også, som en form for "fantasi om klasseløshed", hvor unge bevidst rebeller mod deres forældres klassebaggrund, ved f.eks. at adoptere arbejderklassens talemåder, for at virke mere "hip" i den subkultur de ønsker at tilhøre. Således forklarer Thornton denne klasseforskel. Thornton påpeger, at subkulturel kapital ofte er kønsmæssigt skævvredet, og at kvinder oftest devalueres som mainstream.

Thornton redefinerer autenticitet, hvor hun siger at hos klub- og ravekulturen, sker der et skift i autenticitet fra liveoptrædenen til pladen. Her omtaler hun specifikt rockkulturens ideologi, der omhandler den optrædende eller spillende musik, hvor f.eks. den tekniske kunnen på et instrument angiver autenticitet. Således forklarer Thornton, hvad hun mener med dette skift:

> Although the authenticities of 'live' performance have been comprehensively researched, little has been written about the new authenticities attributed to records and recorded events. Even though they enjoy many affinities, club cultures espouse dynamics of distinction sufficiently different from those of live music cultures to justify coining a new term and discussing them as disc cultures. For example, within disc cultures, recording and performance have swapped statuses: records are the original, whereas live music has become an exercise in reproduction. Club cultures celebrate technologies that have rendered some traditional kinds of musicianship obsolete and have led to the formation of new aesthetics and judgements of value. Producers, sound engineers, remixers and DJs – not songwriting guitarists – are the creative heroes of dance genres. (Thornton, 1995/2001, s. 4)

Hun uddyber således:

> What authenticates contemporary dance cultures is the buzz or energy which results from the interaction of records, DJ and crowd. 'Liveness' is displaced from the stage to the dancefloor, from the worship of the performer to a veneration of 'atmosphere' or 'vibe'. The DJ and dancers share the spotlight as de facto per- formers; the crowd becomes a self-conscious cultural phenomenon – one which generates moods immune to reproduction, for which you have to be there. (Thornton, 1995/2001, s. 29-30)

Her betegner hun disse kulturer, hvor autenticitetsmarkører er skiftet fra liveoptrædener til pladen, som *disk-kulturer*, hvor de nye musikalske kreative helte er producere, lydteknikere, remixere og DJ's, og ikke den traditionelle forståelse af musikere, som f.eks. sangskrivere på guitar.

Thornton beskriver det mainstream, som en "denigreret anden" (denigrated other), i forhold til det "hippe". Det mainstream beskrives som et negativt spejlbillede, en ideologisk konstruktion, som subkulturen definerer sig i opposition med. Thornton beskriver denne opposition således:

> This contrast between 'us' and the 'mainstream' is more directly related to the process of envisioning social worlds and discriminating between social groups. Its veiled elitism and separatism enlist and reaffirm binary oppositions such as the alternative and the straight, the diverse and the homogeneous, the radical and the conformist, the distinguished and the common. The mainstream is a trope which, once prised open, reveals the complex and cryptic relations between age and the social structure. (Thornton, 1995/2001, s. 5)

Her sammenligner hun det mainstream med de komplekse forskelle og relationer i den sociale struktur i samfundet, og eksemplificerer det med Sharon og Stacey, der danser om deres håndtaske på et diskotek, hvor håndtasken repræsenterer en tæt binding til voksenlivets og husholdningens forpligtelser, og dermed en mangel på subkulturel kapital. Her udgør subkulturerne symbolsk vold mod det mainstream, da de definerer det mainstream som illegitimt og mindreværdigt.

Jennifer C. Lena: Genrefællesskabers udvikling

Til at redegøre for Jennifer C. Lenas begreber om genrefællesskaber og deres udvikling, anvendes bogen *Banding Together* (2012), som primær litteratur.

I Banding Together (2012) beskriver Lena at musikgenrer ikke blot er musikalske stilarter, men sociale systemer, der defineres af sammenspillet mellem musikerne, fans, kritikere og industrien. Her deler hun Beckers anskuelse, at musik er et kollektivt produkt af fællesskaber. Lena har undersøgt 60 musikgenre gennem det 20. århundrede for at identificere mønstre i deres sociale organisering, og deres udvikling. Her beskriver Lena, at en genre eksisterer, når der er en konsensus om, at der udøves en distinkt form for musik. Lena skelner skarpt mellem stil (musikalske idiomer) og genre (de sociale systemer omkring musikken). Lena har opstillet en model, der beskriver fire genreformer: *avant-garde*, *scene-based*, *industry-based* og *traditionalist*, som defineres ud fra 12 forskellige dimensioner (figur 2):

	Genre Forms			
Dimension	Avant-garde	Scene-based	Industry-based	Traditionalist
Organizational form	Creative circle	Local scene	Established field	Clubs, associations
Organizational scale	Local, some Internet	Local, Internet linked	National, worldwide	Local to international
Organization locus	Homes, coffee shops, bars, empty spaces	Local, translo-cal, and virtual scenes	Industrial firms	Festivals, tours, academic settings
Sources of in-come for artists	Self-contributed, partners, unknowing employers	Scene activities, self-contributed	Sales, licensing, merchandise, endorsements	Self-contributed, heritage grants, festivals
Press coverage	Virtually none	Community press	National press	Genre-based advocacy and critique
Genre ideal or member goals	Create new music	Create community	Produce revenue, intellectual property	Preserve heritage and pass it on
Codification of performance conventions	Low: highly experimental	Medium: much attention to codifying style	High: shaped by industry categories	Hyper: great concern about deviation
Technology	Experimentation	Codifying techni-cal innovations	Production tools that standardize sound	Idealized orthodoxy
Boundary work	Against estab-lished music	Against rival musics	Market driven	Against deviants within
Dress, adorn-ment, drugs	Eccentric	Emblematic of genre	Mass-marketed "style"	Stereotypic and muted
Argot	Sporadic	Signals membership	Used to sell products	Stylized
Source of music name	Site or group specific	Scene members, genre-based media	Mass media or industry	Academics, critics

Figur 2. "Genreforms and dimensions" (Lena, 2012, s. 9)

Organizational form beskriver genrens organisering som social struktur, hvor kreative cirkler kan udvikles til en lokal scene til et stort etableret felt, og kan ende til sidst som en blanding af alle tre. *Organizational scale* beskriver størrelsen og omfanget af genren, hvor den helt lokale størrelse kan blive landsdækkende og internationalt, og til sidst kan være en blanding af alle tre. *Organizational locus*, beskriver genrens fysiske samlingspunkter, som f.eks. kaffebarer, kommercielle firmaer, og akademiske institutioner. *Sources of income for artist*, forklare den primære indkomst for artisterne, hvor spændet er fra egne andre jobs til kommercielle aspekter som salg af merchandise og musik. *Press coverage* beskriver pressedækningen, hvor en genre starter med ingen pressedækning, helt til national og international pressedækning. *Genre ideals or member goals* omhandler de væsentligste værdier i genren, hvor det starter med at skabe nytænkende musik og hvor det kan ende som en præservering af arven i genren. *Codification of performance conventions* omhandler hvor fastlagte genrens musikalske konventioner er, hvor det kan gå fra en lav-kodificering til en hyper-kodificering. *Technology* omhandler de teknologiske konventioner der er i genren, hvor det kan være helt eksperimenterende til en idealiseret ortodoksi af brugen af teknologi. *Boundary work* omhandler meningen med genrens arbejde, hvor det startede som en modstand til den etablerede musik, til en modstand for andre musikalske rivaler, til at tjene penge og til sidst som en modstand til genrens afvigere. *Dress, adornment, drugs* omhandler det visuelle udtryk sammenlignet med forholdet mellem genrens rusmiddelbrug og dens udtryk, hvor spændet ligger mellem et excentrisk udtryk og anvendelse, til et stereotypt udtryk og anvendelse. *Argot* kan forklares som brugen af jargon, hvor brugen karakteriseres som sporadisk til et stiliseret brug. *Source of music name*, som omhandler karakteriseringen og navnet for genren, hvor det kan starte som en specifikt gruppe betegnelse, til mediernes betegnelser og til sidst kritikers og akademikers betegnelse af musikken.

I figur 2 opstiller Lena 12 dimensioner, som bruges til at analysere musikmiljøer, hvor hun ud fra disse dimensioner identificerer de fire forskellige genreformer.

Avant-garde genreformen er karakteriseret ved små "kreative cirkler", der mødes uformelt i steder som kaffebarer eller kældre, hvor næsten ingen konventioner er fastlagt, og målet er at skabe noget nytænkende og eksperimenterende musik, der udfordre det etablerede. Ved denne genreform, er der næsten ingen pressedækning, og infrastrukturen omkring denne slags musik er nærmest ingen, så disse musikere har ofte et almindeligt arbejde, og bidrager selv økonomisk. Lena beskriver et eksempel på en avant-garde genreform således:

> In the 1930s, a number of country string bands experimented with perfecting a style in which instruments playing interweaving melodic lines played fast… At the time these "hot" hillbilly bands of the Great Depression period were not distinguished from other hillbilly bands and gospel groups... What did distinguish these hot string bands is that they focused on sonic and rhythmic complexity rather than highlight the lyrics. (Lena, 2012, s. 31)

Hvis en avant-garde genre vokser, kan den udvikle sig til en scene-based genreform, hvor der opstår en mere fokuseret gruppeidentitet og et lokalt netværk. Organiseringen er stadig løs, men med en kerne af fans, hvor der kan opstå "turister", som Lena kalder dem, der er involveret med miljøet, men ikke identificerer sig med den. Konventionerne er begyndt at blive kodificeret, hvor aspekter som egen tøjstil og jargon, er med til at differentiere fra andre rivaliserende genrer. Den lokale eller specialiserede presse begynder også at dække miljøet positivt. Her skifter målet fra at skabe nytænkende, anderledes musik, til at skabe et socialt fællesskab. Lena beskriver betingelserne bag bebop-genrens bevægelse fra avant-garde til scene-based fællesskab, som værende betinget af en den innovative musiker, plus en karismatisk leder til at promovere den:

> The two artists recognized at the time as the prime exemplars of the newly emerging bebop style were Charlie Parker and Dizzy Gillespie. Parker was the brooding genius of harmonic innovation who used reeds harder than anyone else to create sounds never before heard on a saxophone, and Gillespie was the well-schooled theorist, showman, and promoter for the emerging music. (Lena, 2012, s. 34)

Når en scene-based genre opnår stor kommerciel interesse og kan anvendes som potentiale til profit, udvikles genreformen til industry-based. Organiseringen skifter til store bureaukratiske virksomheder og multinationale selskaber, som har kontrollen over genren. Her er det primære mål at generere indtægt gennem salg af musik, merchandise og licensering. Musikkens konventioner skifter her til at være mere standardiseret, og forenkles for at nå ud til et bredt massepublikum. Pressedækningen bliver national, og bliver ofte enten sensationel eller overfladisk. Der sker også et skift i fanskaren, hvor der opstår splittelse mellem de oprindelige og de nye "turist" fans, omkring genrens autenticitet. Lena forklarer således, hvad der kan ske med den oprindelige fanskare af en genre, efter den er blevet kommerciel:

> Despite the level of conflict that often accompanies the Industry-based genre, hard-core scene members often spend this period complaining that the sense of being oppositional and hip has been lost. In bebop and blue-grass, hard-core scenesters accused artists of "selling out" by mixing in pop music elements so that the resulting product would have greater popular appeal. (Lena, 2012, s. 45)

Den sidste genreform Lena beskriver i hendes model, er traditionalist. Den opstår oftest som en modreaktion til den kommercielle påvirkning i en genre, der sker under den industry-based genreform. Hvor oprindelige *hardcore* fans vil præservere genrens konventioner. Her bliver målet at bevare de oprindelige konventioner, der blev udviklet i den scene-based genreform. Her sker der en hyper-kodificering af konventionerne, hvor enhver form for afvigelse anses som uautentisk. Ved denne genreform, kan en genre få akademisk opmærksomhed. Dette beskriver Lena, igen med bebop-genren:

> Hard-core bebop fans who had been dismayed by the adulterations made in the Industry-based genre, and by the hordes of touristic fans, set about trying to recreate bebop as it had been in the glory days as a Scene-based genre. And, increasingly, bebop was being interpreted as a modern art form worthy

> of scholarly attention and preservation in the major conservatories of classical music. (Lena, 2012, s. 47)

Lena beskriver også medlemmer af en traditionalist genreform, som værende ret stereotypiske i deres udtryk, og dermed beskrives som "out-of date":

> Members of Traditionalist genres tend to resemble one another in dress, adornment, and argot. They wear muted, somewhat stereotypic styles of the aging artist or academic and may often use verbal expressions seen by others as out- of- date. They may also resemble stereotypes of a Scene-based performer… Committed Traditionalists expend a great deal of energy fighting with each other about the models they construct to represent their music and the canon of its iconic performers. They argue over which instruments and vocal stylings are appropriate, and they may even battle over the place and time when the music originated. (Lena, 2012, 50-51)

Lena beskriver også i hendes bog de typiske udviklinger mellem disse genreformer. Her beskriver Lena to hovedformer for udvikling i hendes undersøgelser, som hun kalder for en musikalsk "bane" (trajectory): AgSIT (avant-garde → scene-based → industry-based → traditionalist), og IST (industry-based → scene-based → traditionalist). Den mest udbredte bane er AgSIT, hvor genren følger den generelle lineære udvikling gennem hver enkelt genreform. Her beskriver hun f.eks. bebop, bluegrass, gospel og heavy metal, som har haft en AgSIT udvikling. En variation af AgSIT udviklingsbanen kalder Lena for SIT, hvor en genre springer over avant-garde genreformen og starter som scene-based og slutter lineært som traditionalist. Her beskriver hun f.eks. swing. Dette sker ofte, fordi de arver færdigheder og konventioner fra andre genrer, eller er importeret fra udlandet som færdigudviklede fællesskaber.

IST udviklingsbanen beskrives som værende opstået inden i musikindustrien, og har dermed startet som industry-based genreform, gennem samarbejde mellem kreative musikere og musikindustriprofessionelle, f.eks. funk, soul og cool jazz. Dette har været muligt grundet industriens "åbne system", hvor kreative afdelinger får autonomi til at eksperimentere, dog så længe budgettet er til det.

Opsummering

Bourdieus begreber og teori kan beskrives som en relationel handlingsfilosofi, hvor forholdet og sammenspillet mellem samfundets objektive strukturer og individets subjektive praksis undersøges. Her fungerer habitus (et system af varige historisk betinget kropsligt indlejrede dispositioner) som bindeled mellem samfundet, som kan organiseres som et socialt rum, hvor aktører indtager positioner baseret på deres samlede relationelle mængde og sammensætning af kulturel, økonomisk og social kapital, og struktureres omkring tre dimensioner: kapitalvolumen, kapitalstruktur og aktørens sociale bane over tid. Indenfor det sociale rum eksisterer specifikke felter med deres egne spilleregler og logik (nomos). Her kæmper aktører, baseret på deres illusio, om at definere feltets regler og opnå symbolsk kapital (anerkendelse og legitimitet), hvor hysteresis kan forklare en uoverensstemmelse mellem nomos og habitus, og doxa beskriver tilstanden

for reproduktion af nomos. Gennem udøvelse af smag markerer aktørerne distinction, dvs. sociale afstande, som kan beskrives som enten "det distinkte", "det prætentiøse" eller "det vulgære".

Jeg udvider mit analyseapparat med begreber og teorier fra Howard S. Becker, Sarah Thornton og Jennifer C. Lena, som afgrænser min analyse til et mere kunst- og musikrelateret fokus.

Howard S. Becker art worlds begreb omhandler, at kunst skabes kollektivt og ikke af individuelle genier, hvor kunst fungerer som joint products, der er resultatet af flere forskellige aktørers arbejde og påvirkninger. Her arbejder de forskellige aktører om at forme kunsten efter de uformelle konventioner, der hører til det pågældende kunstfælleskab. Aktører som f.eks. kritikere, distributører og producenter af udstyr kaldes for support personnel og er med til at præge kunstproduktet, udover de aktører som udformer og udfører selve kunstproduktet. Rationalet afgør den æstetiske begrundelse om den legitime kunst, og bruges til at legitimere aktørers praksis. Den integrerede professionelle, enspændere, folkekunstnere og naive kunstnere er placeringer en kunstner kan have i kunstfælleskabet i forhold til konventionerne.

Sarah Thornton undersøgte den britiske rave- og klubkultur i 1990'erne, hvor hun undersøgte hvilke magtstrukturer og værdier, der hører til subkulturer. Her udvider hun Bourdieus begreb om kulturel kapital, hvor legitimt samfundskulturelt kendskab om kunst og kultur ikke vægtes i subkulturelle musikalske fællesskaber, og derfor kalder Thornton kulturelle værdier der vægtes legitimt i subkulturelle musikfællesskaber for subkulturel kapital. Subkulturel kapital findes, ligesom kulturel kapital, i en inkorporeret form og i en objektiveret form. Den inkorporerede form er kendskabet til subkulturens værdier og spilleregler som f.eks. jargon, hvor den objektiverede form er fysiske markører som f.eks. sjældne vinyler eller en den rigtige frisure. Thornton redefinerer autenticitet fra den traditionelle forestilling om autenticitet i form af "live" opfattelsen i musikken, som f.eks. hører til rockkulturen, til autenticitet i disk-kulturer, hvor produceren og Dj'en er blevet de nye musikalske helte, og autenticitets forestillingen er flyttet til fra "live" optrædenen til selve pladen. Thornton beskriver det mainstream, som den ideologiske opposition til subkulturer, hvor det mainstream anvendes til at definere, hvad der enten hører til eller ikke hører til i subkulturen.

Jennifer C. Lena beskriver genrefælleskaber som et netværk af sociale praksisser. Efter undersøgelsen af 60 musikgenrer gennem det 20. århundrede, opstillede hun en udviklings- og organiseringsmodel der beskriver ud fra 12 dimensioner, en udvikling og organisering af genrefælleskaber ud fra fire genreformer: avant-garde, scene-based, industry-based og traditionalist. Ud fra disse genreformer opstiller Lena de typiske udviklingsbaner. AgSIT udviklingsbanen beskriver en lineær udvikling fra avant-garde genreform til traditionalist genreform. SIT udviklingsbanen beskriver en lineær udvikling, der starter i den scene-based genreform, fordi de arver færdigheder og konventioner fra andre genrer. IST udviklingsbanen beskriver en udvikling der starter i industry-based genreformen, bliver til en scene-based genreform og derefter slutter i en traditionalist genre-form. Lena beskriver, at 58% af de undersøgte genrer, ikke når traditionalist genreformen. Denne inerti opstår ud fra tre grundlag: opsugning, hvor musikere eller

fans trækkes ind i andre stilarter eller større streams. Niche-modstand, hvor en genre bevidst kæmper mod udvidelse, for at bevare autenticitet. Den tredje grund omhandler systematiske barrierer i industrien, der forhindrer bestemte genrer i at blive industry-based.

Teorierne og begreberne fra Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Sarah Thornton og Jennifer C. Lena anvendes som det teoretiske grundlag for min undersøgelse af empirien. Bourdieus begreber anvendes som det primære analysegrundlag. Jeg anser det danske metalmiljø som et felt, der har sin egen nomos og illusio, og er struktureret i forhold til kapitalressourcer. Her bidrager Beckers joint products begreb med at belyse hvordan aktører som support personnel roller er med til at forme musikken i miljøet. Den væsentligste kapitalform i kunstfelter er den kulturelle kapital. Jeg udvider Bourdieus kulturel kapital begreb, med Thorntons subkulturel kapitalbegreb, da subkulturel kapital omhandler ressourcer for status i miljøer der formes omkring musik. Jeg vil undersøge om nostalgiske værdier indenfor metalmusikken reproduceres og har skabt en tilstand af doxa, som påvirker modtagelsen af nytænkende og populært metalmusik. Hysteresis kan forklare hvad der sker, hvis der er aspekter der bryder med det danske metalfelts doxa. Distinktion oplyser, hvilke livsstilsmarkører der kan anses som enten distinkte, vulgære eller prætentiøse. Her uddybes distinktionbegrebet med Beckers rationale begreb og Thorntons begreb om det mainstream som den "denigreret anden", til at undersøge de autentiske principper, der kendetegner det danske metalmiljø. Disse begreber beskriver, hvordan et miljø som det danske metalmiljø, defineres som distinkte subkulturer, der har sin egen nomos og sin egne konventioner. Her inddrager jeg Thorntons beskrivelser af autenticitet i musikken, og om det danske metalmiljø følger rockmusikkens autenticitetsgrundlag, eller om miljøet er blevet til en disk-kultur. Lenas teori om genreformer og deres udvikling, anvendes som indikator for genrens udvikling og placering i en genreform. Dette kan oplyse, om aspekter ved miljøet f.eks. kan placeres som en traditionalistisk genreform og hvordan genren kan udvikle sig i fremtiden. Dermed bidrager disse begreber til at forklare hvordan konstruktioner om musiksmag, genre og nostalgi opstår i det danske metalmiljø, hvor konstruerede aspekter som det mainstream, autenticitet og magtstrukturer i det danske metalfelt, bidrager til en reproduktion af nostalgi.

I næste kapitel vil jeg redegøre for en afgrænsning af det danske metalfelt, hvor denne afgrænsning danner grundlag for emnerne der undersøges i interviewene.

Kapitel to: Afgrænsning af det danske metalmiljø

Metalmiljøets sociale og kulturelle tendenser

I dette afsnit vil jeg redegøre for de sociale og kulturelle tendenser inden for det globale metalmiljø, som anvendes til at afgrænse de sociale og kulturelle aspekter, der hører til det globale metalmiljø. Denne redegørelse gør det muligt at lave en afgrænsning af det danske metalmiljø, da metalmusikken udspringer af en global musikkultur. Litteratur anvendt til denne redegørelse er *Running with the Devil* (2013) af Robert Walser, og *Global Metal Music and Culture* (2016) redigeret af Andy R. Brown m. fl. Derudover anvendes Jens Rasmussen bog *Heavy Metal: 40 år med hård rock* (2010), til at redegøre for væsentlige sociale og kulturelle aspekter i den danske metalhistorie.

Heavy-metal udspringer musikalsk i de sene 1960'er, hvor det ifølge Robert Walser (2013) beskrives som en form for "hårdere" *hardrock*, og ud fra denne musikstil dannede sig en relativ lille, men loyal, subkultur i løbet af 1970'erne. Der blev eksperimenteret med forvrængning og overstyring, og prioritering af støj og volumen blev en del af lyden, for at skille sig ud musikalsk. Fordi heavy-metal ikke var målrettet til den generelle befolkning, fik det nærmest ingen radioopmærksomhed, og bandsene skulle tjene deres penge ved konstant at være på turne, hvor publikummet oftest var unge hvide arbejderklasse mænd. I 1970'erne blev genren, heavy-metal, kodificeret med albums som *Led Zeppelin II*, Black Sabbaths *Paranoid* og *Deep Purple in Rock*. I 1980'erne blev heavy-metal en populær musikalsk stil, da den både indeholdt stilistisk varietet og fik kommerciel succes. Her skete der også et skift i heavy-metals publikum, hvor kønsforskellen blev mere lige, samt at det nu var et bredere middelklasse publikum, der lyttede til heavy metal. I 1989 var 40% af alt solgt musik, der solgte i USA heavy-metal, og Rolling Stone magasinet erklærede heavy-metal "the mainstream of rock and roll". På det tidspunkt i slut 1980'erne havde heavy-metal differentieret sig i flere forskellige musikalske stile og influerede andre musikalske diskurser, hvor selv termet "heavy-metal" blev et diskuterbar emne, da fans, musikere og historikere havde svært at anvende termen på noget musik, der havde udviklet sig i forskellige former. Dermed er heavy-metal ikke en monolitisk størrelse, og jeg betegner derfor genren som metal. Genren omfavner forskellige musikalske og visuelle stile, men eftersom termet er konstant debatteret og bestridt, primært af fans, men også andre aktører som musikere og kritikere i deres forskellige roller, er der stor debat om hvad der kan beskrives som metal. "That's not heavy-metal" er den mest nedladende kritik en fan kan stemple musikken, da termet besidder stor social prestige hos miljøet: "Fans care, often passionately, about difference; they find certain bands and songs meaningful and relevant to their lives, while others leave them indifferent or repulsed" (Walser, 2013, s. 26).

Walser anvender et citat fra forsangeren af Judas Priest, Rob Halford, til at beskrive hvordan magt er et centralt omdrejningspunkt for metal: "I have been invited to try my hand at explaining heavy-metal music. First, heavy metal is power…" (Walser, 2013, s. 25). Magt skal ikke forstås som bogstavelig magt, men mere

som en æstetisk magt, hvor genrens sociale praksisser og musikalske diskurser kredser om oplevelser af magt. F.eks. vælges bestemte bandnavne for at signalere intensitet og autoritet (f.eks. Slayer, Megadeth, AC/DC, Scorpions osv.). Den intensitet afspejler sig også i selve musikken. Her forklarer Walser, at *powerakkorden* repræsenterer den æstetiske magt i selve musikken. Powerakkorden er en akkord bestående af grundtonen og kvinten, hvor gennem en lydkilde med meget forvrængning. F.eks. en elektrisk guitar gennem en forstærker med meget volumen, signalere den intensitet og "heaviness" fans beskriver som en form for fysisk overvældethed.

Metallens tekstunivers har oftest udelukket det feminine, for at skabe et homogent mandligt rum, dette kalder Walser for *exscription*. Eftersom metalmiljøet værdsætter aspekter, som teknisk kunnen på instrument (*virtuosity*) og den forvrængede guitarlyd, skaber metallen oftest mandlige konnotationer, her nævner Walser specifikt at der er konnotationer til mandlig "potens" (*potency*), som kan tæt knyttes til begrebet *virtü* (individuel dygtighed og vilje).

Metalmusikere som Randy Rhoads og Yngwie Malmsteen har lånt fra barokkens og klassicismens komponister, for at udvide deres harmoniske og melodiske apparat på guitaren. Dette har været med til at skabe værdsættelsen af virtuositet i metalmiljøet, og dermed separerede metalkunstnerne fra poppens musikere. Dermed opnåede disse musikere en form for kulturel autoritet, over den almindelige popmusiker. Mens punkmusikken hyldede amatørisme, satte metallen en ære i musikalsk dygtighed og kontrol, hvilket ofte blev brugt til at legitimere rock og metal som en "seriøs" kunstform relativt til pop- og punkmusikken.

Lyriske temaer, som rædsel, galskab og det okkulte, anvendes af som selvrefleksive aspekter, der konfronterer og dermed kontrollerer de trusler lytterne oplever i virkeligheden (f.eks. social fremmedgørelse). Brugen af denne provokerende symbolik, er blevet anvendt som opgør mod samfundets normer og det, miljøet anser som den overfladiske og uautentiske mainstream.

Nyere forskning har udbredt visse aspekter af metallens sociale og kulturelle virke. Her beskriver Christophe Guibert and Gérôme Guibert I *Global Metal Music and Culture* (2016), at via en undersøgelse af gæsterne på festivalen Hellfest, at metalfans i dag er oftest veluddannede med høje kvalifikationer og kommer fra middelklassen.

Køn forhandles i større grad i metalmiljøet i dag. Her beskriver Jamie E. Patterson i *Global Metal Music and Culture* (2016), at kvinder i metalmiljøet i dag, anvender den æstetiske magt, som Walser beskriver som primært har mandlige konnotationer, som *empowerment* og personlig frigørelse, samt at *moshpitten* anvendes som frirum for *genderlessness*, hvor de kan undslippe de feminine samfundsforventninger.

Metalmiljøet fungerer i dag som en global translokal stamme, hvor der findes forskellige lokale scener, der er i tæt kontakt med hinanden via uformel kommunikation, såsom internettet. Her opstår der forskellige former for miljøer, hvor de overordnede aspekter indenfor metalkulturen, blandes med lokale

principper. Hermed sker der et såkaldt *contraflow*, hvor kulturen bliver genforhandlet i lokale kontekster, og kan vende tilbage fra periferien, og tilhøre det globale metalmiljøs fælles værdier på ny.

Simon Poole, i *Global Metal Music and Culture* (2016), beskriver heavy-metal som præget af en dyb respekt for fortiden. Her beskriver han miljøet som en *palimpsest*: En proces, hvor fortiden konstant genanvendes for at skabe nye betydninger i musikken. Her beskriver han en form for retro-progressivitet, hvor nostalgi ikke blot bruges til at kigge bagud, men som en drivkraft for fornyelse og autenticitet.

Tom O'Boyle og Niall W.R. Scott forklarer i *Global Metal Music and Culture* (2016), at der er to diskurser omkring fremtiden for metalmusikken: *Dissipation* og *ossification*. *Dissipation* forklarer, at der er en frygt for at metalmusikken bevæger sig i for mange retninger på samme tid, så den mister sin kulturelle identitet og bliver usammenhængende. *Ossification* forklarer, at modsat *dissipation*, findes der en frygt for at genren bliver for statisk, fordi man holder fast i de gamle mønstre og værdier.

Autenticitet og det anti-mainstreame er en del af metalverdenens definition ifølge Erik Smialek i *Global Metal Music and Culture* (2016). Hvis et band opnår kommerciel succes inden for metalmusikken, fordømmes dette band, og brandes som værende "posere", her bruger Erik Smialek Metallica som eksempel, da de udgav "Metallica", deres selvbetitlede album, som opnåede stor kommerciel succes. Her bruges termet, at de "solgte ud". Dette vil sige, at de henvender sig mere til den almindelige befolkning, og afviser de oprindelige fans.

Den danske metal kulturhistorie - kort fortalt

For at redegøre for den danske metalhistorie anvendes bogen *Heavy Metal: 40 år med hård rock* (2010) af Jens "Jam" Rasmussen.

Igennem 1970'erne kom der første gang en dansk betegnelse for lyden af bands som Black Sabbath, Led Zeppelin og Deep Purple, og den betegnelse blev opfundet af Lasse Ellegaard på Information og kaldt for beton-rock. Men på det tidspunkt var der ikke en generel scene i Danmark for "beton-rock". Det var først bandet Brats, som senere hen blev til Mercyful Fate i 1981, der spillede musik der kunne minde om heavy-metal. Som Mercyful Fate, fik bandet international succes med albummene *Melissa* i 1983 og *Don't Break the Oath* i 1984.

Ligesom hos den globale metalscene, skete der en "os mod dem" kultur, da beton-rocken først kom frem, var den ikke anerkendt af anmeldere, der anså musikken som værende fattig, monoton og blottet for æstetisk værdi. Mercyful Fate følte sig overset i Danmark, og måtte derfor søge mod udlandet for at finde anerkendelse, før de blev accepteret hjemme i Danmark.

Ildsjæle og små specifikke fysiske steder i Danmark har haft stor betydning på metalmusikken som kulturformidlingscentraler. Pladeforretninger som Bristol Music Center, samt Rockuglen i København var afgørende i at formidle metalmusikken til nye fans, og dermed skabe et lokalt netværk, der var centreret om musikken. "Gør-det-selv" kulturen (DIY), har været grundstenen på hvordan fansene har skabt deres egen

infrastruktur i Danmark gennem fanzines (*Metalized* og *NRG*) og uafhængige pladeselskaber (*Progress*/*Diehard* og *Target*). Dette har gjort miljøet selvbevidst og i stand til at overleve uafhængigt, uden de store mediers bevågenhed.

Ligesom Mercyful Fate, har det været en gennemgående kulturel tendens at søge mod udlandet for succes. Det har lykkedes specifikt for bandet Volbeat, som i dag er cementeret som et internationalt metalband i bl.a. USA. Statussen hjemme i Danmark for både Volbeat og Mercyful Fate kom først efter gennembruddet i udlandet, og netop den validering udefra har været grunden til at bandsene har fået status i Danmark.

Opsummering

Running with the Devil (2013) og *Global Metal Music and Culture* (2016) beskriver de overordnede sociale og kulturelle tendenser i den globale metalkultur. Hvor heavy-metal i 1960'erne var for de ufaglærte hvide unge mænd, som fik stor kommerciel succes i 1980'erne og musik for den brede middelklasse, til en bredt globalt translokalt miljø, hvor musikken har bredt sig ud i mange forskellige stilarter. Fansene består i større grad af veluddannede akademikere, og kvinder anvender musikken som en form for *empowerment* for personlig styrke. Værdier som autenticitet og nostalgi, er vigtige markører for, hvad der kan stemples som værende heavy-metal, og diskurserne om fremtiden i metalmusikken afhænger af den nostalgiske påvirkning. Genrens contraflow beskriver den translokale påvirkning, der er sket i det globale metalmiljø. Derfor *Heavy Metal*: *40 år med hård rock* (2010) beskriver, de danske metalmusikere måtte søge mod udlandet for succes, da de danske medier ikke anerkendte heavy-metal som reel musikalsk stil. Danske metalfans og musikere måtte skabe deres egen infrastruktur af f.eks. fanzines og egne pladeselskaber, som har sikret den uafhængige overlevelse i den danske musikbranche.

Disse sociale og kulturelle aspekter anses som værende væsentlige værdier i det globale metalmiljø og det danske. Derfor er konstruktioner som nostalgi, autenticitet og intensitet vigtige musikalske og sociale aspekter i metalmiljøet. Dermed afgrænser jeg disse aspekter som væsentlige sociale og kulturelle aspekter af det danske metalfelt. For at afgrænse det danske metalfelt yderligere, vil jeg i næste afsnit anvende Tore Tvarnø Linds artikel: *"Ikke noget copy/paste lort her": Nostalgi og intensitet i metalscenen* (2016), for at forklare hvordan disse konstruktioner kommer til udtryk i det danske metalmiljø, hvor han anvender bandet The Kandidate som omdrejningspunkt for artiklen.

Refleksiv nostalgi og affektiv intensitet

I dette afsnit vil jeg redegøre for Tore Tvarnø Linds artikel: *"Ikke noget copy/paste lort her": Nostalgi og intensitet i metalscenen* (2016) i bogen *Populærmusikkultur i Danmark siden 2000*. Jeg vil anvende denne

artikel, som en yderligere afgrænsning af det danske metalfelt, da det oplyser hvilke specifikke kulturelle og aspekter inden for metalgenren, der har væsentlighed i det danske metalmiljø.

Tore Tvarnø Linds artikel *"Ikke noget copy/paste lort her": Nostalgi og intensitet i metalscenen* (2016), understreger Lind, at metal er intens musik, og den intensitet afspejles i den måde metalalbums bliver produceret. Her er omdrejningspunktet for artiklen albummet: *Facing the Imminent Prospect of Death* af hardcorebandet The Kandidate. Her beskriver han The Kandidates produktionsmæssige tilgang, som værende inkorporeret af denne intensitet, som er væsentligt for udtrykket der skal være i metalmusik. Her trækker han på forskning fra Rosemary Overell og det hun kalder *affektiv intensitet* i metalscenen, som beskrives som et udtryk for indre brutalhed eller *brutal-belonging*, som en kropslig affekt der skabes socialt mellem musikere og fans til koncerter, f.eks. ved moshpits (en mosen eller masning blandt koncertpublikum, der virker aggressivt, men er en venskabelig vildskab i en ophedet stemning), samt i lyrikken i musikken. Affektiv intensitet beskrives som en kropslig erfaret processuel erfaring. Den intensitet kan beskrives, som det Walser forklarer om metallens mandlige konnotationer om magt og intensitet. Denne affektive intensitet trækker på nostalgiske værdier, hvor han anvender Svetlana Boyms idé om refleksiv nostalgi, der beskriver nostalgi som en god ting, da musikere forholder sig kritisk og kreativt på én og samme tid til digital musikteknologi, i forhold til produktion af metalmusik.

Den refleksive nostalgi beskriver Lind, som værende indbygget på den måde The Kandidate har produceret deres album Facing the Imminent Prospect of Death. Facing the Imminent Prospect of Death blev optaget i et digitalt lydstudie, men med fortidens analog lydproduktion som forbillede. Computeren blev altså anvendt som båndoptager, hvor bandet optog musikken, som det var en "live" optræden. Hvor Jacob Bredahl (forsanger i The Kandidate og producer på albummet), ikke anvendte digitale produktionsværktøjer, da han mener at musik skal lyde som mennesker der spiller, og ikke en computer der spiller "spade". Bredahl er stor modstander af den moderne digitale musikteknologi, hvor værktøjer som auto-tune og beat-detective beskrives som "vamle", og bestemt ikke hører til i en metalproduktion. Metal beskrives også af KB fra The Kandidate således: "Hvis metal bliver for mainstream, mister vi noget mangfoldighed – det skal være udenfor, sådan har jeg det". Besiddelsen af fysiske udfasede medier, som vinylpladen og kassettebånd, anses som værende anti-mainstream, og deres umiddelbare endelighed i form af at mediet kan gå i stykker, eller har en udløbsdato, kan sammenlignes med båndet i lydstudiets udløbsdato og slitage, som kendetegner en skrøbelighed der anses som autentisk, ligesom der påskønnes lyden og genbrugen af f.eks. gamle synthesizers. Lind beskriver, at The Kandidate anvendte flyers til at promovere udgivelsen af deres album, med deres håndtegnede albumcover på, samt at Devilution (fanzine), lavede en anmeldelse af albummet. The Kandidates håndtegnede albumcover, understøtter det danske metalmiljøs DIY-kultur (gør-det-selv). Lind beskriver hvordan det globale metalmiljø er et miljø, der eksisterer både lokalt, translokalt og virtuelt. Her nævner han også, at medlemmerne i miljøet definerer miljøet de er i. Dermed kan miljøet være anderledes i Danmark, i forhold til andre lokale scener. Metalmiljøet i Danmark er repræsenteret gennem livemusikken.

Undergrundsbands som Halshug spiller 40 koncerter om året, og flere festivaler består kun af metalmusik. Dette beskriver Lind, som at være grundet en større udbredelse af genren i landet og det dedikerede og relative trofaste kernepublikum. Det største event i Danmark er Copenhell, der arrangeres af Live Nation, hvor flere af de globale populære metalkunstnere spiller. Markedet i Danmark har fået øjnene op for metalmusikken, og derfor bygger Live Nation Copenhell op med kulisser, der omfavner den dominerende metalæstetik. F.eks. "smadreland", bænke der ligner kister og gravsten, og vikingelejr.

Opsummering

Tore Tvarnø Lind beskriver det danske metalmiljø med to begreber der opsummerer, hvad der tilhører det danske metalmiljø. Affektiv intensitet og refleksiv nostalgi beskriver værdsættelsen af den intensitet, der hører til i metalmusikken, men også i de sociale og kulturelle værdier og omstændigheder i miljøet. Der værnes om anti-mainstream værdier hvor refleksiv nostalgi anvendes i form af analog optagelsesæstetik, der repræsenterer den affektive intensitet der hører til i metalmusikken og dens sociale praksisser. DIY-kultur og den translokale spredning af den dominerende metalæstetik er med til at fremhæve autenticitets faktoren, og fastgør metalmusikken og metalmiljøet som en modspiller til det mainstream.

Ifølge Walser, Andy R. Brown m. fl., Jens "Jam" Rasmussen og Tore Tvarnø Lind, kan de sociale og kulturelle tendenser der tilhører det danske metalmiljø, afgrænses ned til en anti-mainstream og autenticitet tro mod den affektive intensitet der udspilles i musikken, og i de sociale principper ved f.eks. moshpits til koncerter. Denne intensitet kan spores tilbage til Rob Halfords udtalelse om magtæstetikken, der er i metalmusikken. Contraflowet i det globale metalmiljø påviser, at der sker lokale udviklinger af metalmiljøer, der eksisterer parallelt med strømningerne på globalplan.

I næste kapitel vil jeg foretage en analyse af en række semistrukturerede interviews med aktører indenfor det danske metal miljø, vha. teorier og begreber fra Pierre Bourdieu, Howard S. Becker, Sarah Thornton og Jennifer C. Lena. Resultaterne af interviewanalysen, og afgrænsningen af de sociale og kulturelle værdier i det danske rock- og metalmiljø, diskuteres med henblik på at afrunde specialet og svare på problemformuleringen i kapitel 4.

Kapitel fire: Interviews

I dette afsnit vil jeg præsentere og analysere interviewene. Interviewguides til hver aktør, kan findes i bilag B-E, lydoptagelserne af interviewene kan findes i bilag F-I og transskriptionerne kan findes i Bilag J-M.

Jeg vil præsentere hver enkelt aktørs rolle i det danske metalmiljø, og hvorfor netop disse aktører er væsentlige for min undersøgelse af det danske metalmiljø.

Til min analyse af interviewene, anvender jeg en teoretisk læsning af det transskriberede materiale, hvor jeg anvender teorien fra primært Bourdieu, samt Becker, Thornton og Lena, til at finde meningen i udsagnene fra de interviewede aktører. Jeg strukturerer analysen i henhold til de forskellige forfattere, og deres teorier og begreber. Først med Bourdieus teorier og begreber, og derefter Beckers, Thorntons og Lenas, hvor jeg anvender deres teorier og begreber som overbygning og sammenligning til Bourdieu.

Efter analysen, i kapitel fire, vil jeg diskutere analysens resultater i forhold til de sociale og kulturelle tendenser i det danske- og det globale metalmiljø, samt diskutere analysens validitet og reliabilitet.

Præsentation af interviews

Jeg har foretaget fire interviews med aktører, der besidder forskellige professionelle og personlige roller i det danske metalmiljø.

Det første interview var med Mirza Radonjica. Radonjica er ejer af pladeselskabet og managementfirmaet Prime Collective, samt kunstner i bandet Siamese og Afterlove. Jeg har foretaget et interview med Radonjica, da hans virke som kunstner og pladeselskabs-/managementbureau ejer giver et indsigt i verdenen, som professionel musiker og musikbranche aktør, der primært omhandler metalmusik. Siamese er ifølge heavymetal.dk et metalcoreband (heavymetal.dk, u.å.b). Metalcore beskrives, ifølge Toni-Matti Karjalainen, som at være en genre der startede som en fusion af heavy-metal og hardcore, hvor genren i begyndelsen af 2000'erne blev kritiseret for at appellere mere til det mainstream publikum: "their increasingly considered images, polished production, and what was seen as appeal to progressively more mainstream audiences" (Karjalainen, 2018, s. 141-142). Derfor mente jeg det var interessant at tale med en metalcore kunstner, der begår sig i det danske metalmiljø i flere forskellige roller, og om hvordan han ser visse sociale og kulturelle tendenser i det danske metalmiljø.

Den anden jeg talte med, var Anders Bøtter, som er radio- og podcastvært, samt musikformidler, han har derudover vundet priser for sin virke i radioen i både 2022 og 2023 (andersbøtter.dk, u.å.). Bøtter, sammen med Jakob Trolle, har sammen podcasten "Sort Søndag" på DR LYD, og "Sort Søndag", der beskrives som Danmarks vigtigste metalpodcast (DR.dk, u.å). Derfor fandt jeg det væsentligt at interviewe Bøtter, da hans repertoire inden for musikformidling, og som radio- og podcastvært inden for metalmusikken, bidrager med at give mig nuancerede svar om det danske metalmiljø.

Jürgen Timpel McDonald er kasserer hos Aalborg Rock og Metal, samt bestyrelsesmedlem. Aalborg Rock og Metal er en forening der fokuserer på undergrunds metalmusik, som primært arrangerer koncert, samt andre sociale arrangementer i Aalborg og omegn (Aalborg Rock og Metal, u.å). Jeg fandt det væsentligt at tale med en inden for Aalborg Rock og Metal, da det kan give mig et lokalt indblik i hvilke tendenser, der ligger til grunde for en lille lokal forenings virke i det danske metalmiljø.

Fjerde og sidste interview var med Anne Olesen, der er forsanger i Danefae, som ifølge heavymetal.dk er et progressivt rock band. Selv om Danefae er defineret som rockband, har de spillet koncerter på flere af Danmarks metalfestivaler, som Copenhell, Copenhell Freezes Over, Næstved Metal Festival og Copenhagen Metal Festival, og har lavet koncerter med flere bands der anses som metalbands: Illdisposed, Defecto, The Haunted osv. (heavymetal.dk, u.å.a). Derfor anser jeg Danefae som et band, der hører til i metalmiljøet, selvom musikken kaldes for progressiv rock. Jeg ville tale med bandet Danefae, da de er et relativt nyt band. Deres første udgivelse var Ep'en, Alene, der udkom i 2022. Danefae bidrager et nyt perspektiv på at være kunstner i det danske metalmiljø i forhold til Radonjica og Siamese, da deres første udgivelse kom i 2011 (Spotify, (u.å). Ydermere fandt jeg det også væsentligt at spørge ind til synet på køn i det danske metalmiljø, eftersom Anne Olsen er en kvindelig forsanger, da kønsforhandlingerne i miljøet ifølge Pattersen i *Global Metal Music and Culture* (2016) er mere åbne.

Målet med interviewene var at få et overblik over de væsentligste værdier, der tilhører det danske metalmiljø, hvor jeg vha. specialets teoriapparat, og med indflydelse af de sociale og kulturelle tendenser, som beskrevet i Linds artikel om det danske metalmiljø, og tendenserne fra Walser, Andy R. Brown m.fl. og Jens "Jam" Rasmussen. Derfor har jeg designet spørgsmål der omhandler emnerne: Aktørens baggrund og beskæftigelse, det danske rock- og metalmiljø, autenticitet og nostalgi og nye populære retninger i rock- og metalmusikken. Selvom jeg undersøger henholdsvis det danske metalmiljø, har jeg dog stadig spurgt ind til det danske rock- og metalmiljø. Ifølge Walser, udspringer heavy-metal fra rockmusikken, og deler tendenser med blues og hardrock (Walser, 2013, s. 27). Genren indebærer derfor mange forskellige udtryk og stile: "Heavy metal is not monolithic; it embraces many different musical and visual styles… the term is constantly debated and contested" (Walser, 2013, s. 28). Derfor anvender jeg udtrykket rock- og metalmiljø og rock- og metalmusikken, da det kan indebære nuancerede svar om rockens påvirkning i metamiljøet, og dens indsmeltning i metalmiljøet. Dette kan også forklare Danefaes tilhørsforhold til metalmiljøet. Der stilles også spørgsmål om bandet Sleep Token, da det ifølge artiklen på Soundvenue er et godt eksempel på diskursen om den nye og populære metalmusik, der har fået kommerciel succes, men på den anden side også er hadet i metalmiljøet. Specifikationer af strukturen af de stillede spørgsmål, kan ses i interviewguides for hver aktør (se bilag B-E).

Analyse af interviews

Habitus, det sociale rum, felt, kapital og distinktion

Anders Bøtter beskriver at rockmusikken er en del af hans DNA, da han er vokset op med den: "Ja det har det, i den grad. Jeg er vokset op med rockmusik. Det er ligesom næsten blevet indkodet i min DNA altså mine første musikoplevelser er at gå gennem min fars kassettebåndssamling" (Bilag K, 02:02 - 02:15). Her beskriver Bøtter yderligere, at albumcovers var fascinerende for ham som barn, specielt de covers der så fede, mystiske og mærkelige ud (Bilag K, 02:28). Som barn var den hårdeste rock i samlingen Queen og AC/DC, og derudover var Bob Dylan et stort navn i hans familie (Bilag K, 02:40 - 02:52). Hans fascination af den hårde musik, kom fra hans tre år ældre fætter, som han så op til, der lyttede til Iron Maiden, King Diamond og Metallica (Bilag K, 02:52 - 03:28). Her anvendes Bøtters opvækst til at forme hans habitus, og hans tilhørsforhold til rock og metalmusikken.

Radonjica forklarer, at hans forkærlighed for metalmusik, er formet af hans opvækst og baggrund fra Balkan, samt at leve i kaos og fattigdom:

> Men jeg er ligesom, jeg har siddet fast i den her emotionelle tyngde. Jeg tror, det har meget at gøre med min baggrund og hvad jeg kommer fra. Jeg er født og opvokset i Balkan. Jeg har altid været fattig. Jeg har altid været i kaos med mit eget liv. Jeg har altid været i familieforhold, som har været lidt kaotiske. Så noget med, at jeg har altid skulle kæmpe for noget. Og der passer rockmusikken og metalmusikken enormt godt ind med sit lyriske univers. Og så til sidst tror jeg også, at det at jeg er fra Balkan, hvor der er meget melankolskkulturelle tendenser i musikken, så tror jeg simpelthen bare, at det har tiltalt. (Bilag J, 05:00 - 05:55).

Radonjica nævner også, at bands som Limp Bizkit og Linkin Park tiltalte ham tilbage i 2001-2002, hvor den slags musik blev spillet på MTV (Bilag J, 04:44).

Jürgen McDonald beskriver også hans tilhørsforhold til rock- og metalmusikken kan spores tilbage til hans opvækst i Caribien, da han som 12-årig hørte rock- og metalmusikken første gang:

> 'Hold da kæft, hvad er det her for noget lyd?' Fordi i Mellemamerika, jeg kom ud fra Caribien, det er sådan noget reggae og sådan noget slags musik, ikke? Og jeg hørte her helt anderledes, og det var Black Sabbath. Og så var jeg solgt, kan man sige. (Bilag L, 03:44 - 04:00)

Bøtter nævner, at han som introvert var draget af den vilde energi og storhed, der er i metalmusikken:

> Når man for eksempel så Queens koncerter live, og så sådan Metallica koncerter. Der var også en ret vild energi. Og jeg tror måske, at jeg var et introvert barn, men blev draget af noget, der var så ekstrovert og ekspressivt som rock og metal var. (Bilag K, 04:51 - 05:09)

Han nævner også den fascination af den "hårde" musik, og hvordan opdagelsen af ny musik, der var vildere og hårde, men stadig musikalsk var spændende (Bilag, 06:26 - 06:56).

Her beskriver Bøtter et eksempel på det jeg ser som en habitus, der er formet af at være f.eks. introvert, søger mod rock- og metalmusikkens ekstroverte og ekspressive natur.

Olesen beskriver "vildskaben" som faktor for hendes fascination af rock- og metalmusikken:

> Jeg synes, rock og metal kan noget, som mange andre genre ikke kan i forhold til sådan vildskab. Altså, at man kan give sig selv hen på en lidt anden måde, og måske tillade sig nogle flere ting. Altså, at slippe hæmningerne lidt mere… det er jo lidt en urlyd, fordi det er noget, vi har med os altid, så jeg synes, at det er en genre, der giver virkelig god anledning til at få brugt nogle af de der lyde, som vi ellers ikke bruger længere… Altså, det er jo nærmest terapeutisk (Bilag M, 01:04 - 01:51).

Her beskriver Olesen, at vildskaben i musikken anvendes terapeutisk. Dette er et eksempel på habitus som kropslig indlejret disposition, da musikkens vildskab giver anledning til at komme ud med vores "urlyde", som Olesen beskriver at vi ikke bruger længere.

Radonjica beskriver metalmusikken som en fællesnævner for, hvorfor metalmusikken er relaterbar for nogle mennesker:

> Men hvis man går ned i kernen af, hvad metal er, og hvad metal gør ved folk, og hvad det er for en type mennesker, der er, så er der helt klart et fællesskab af dem, som deler meget de samme historier. Og det starter rigtig meget og rigtig ofte i folkeskolen. Så det er tit noget med, på et eller andet tidspunkt i folkeskolen, at føle sig på en bestemt måde, som har trukket folk i den retning. Der er nogle nedslag af nogle bands, som for eksempel for mit vedkommende, hvor det er sådan noget som Linkin Park og My Chemical Romance. Og de her kulturbærer, som man havde i både 90'erne og 0'erne og så videre. Så der synes jeg godt, at man kan se, at der er en fælles baggrund af noget, som bunder ud i noget mobning nogle gange, som bunder ud i at føle sig anderledes, føle sig udenfor, ikke føle sig inviteret i det normale fællesskab… Men man følte sig bare ikke på samme måde, så man lavede noget, der var sit eget og havde de her sorte undertoner. Sort, altså farven sort, det havde også en kæmpestor rolle. (Bilag J, 07:19 - 08:03).

Her beskriver Radonjica, at søgen mod metalmusikken oftest bunder ud i, at man har følt sig anderledes i sin opvækst, f.eks. pga. mobning, og har brugt metallens "sorte" undertoner, som en søgen mod et nyt fællesskab, hvor man kunne høre til. Her bliver musikken brugt som selvrefleksive værktøjer til at konfrontere virkeligheden, f.eks. hvis man i sin opvækst er blevet mobbet og har følt sig udenfor fællesskabet. Dette kan relatere til Bøtters opvækst som introvert, og Olesens og Bøtters søgen mod vildskaben i musikken for følelsesmæssig frigørelse, hvor disse historiske og sociale aspekter i deres tilværelse former habitus. Dermed anvender Radonjica, McDonald, Bøtter og Olesen rock- og metalmusikken som frigørelse og fællesnævner for et fællesskab, der deler de samme sociale og historiske principper.

Alle aktørerne beskriver, at man hører til det danske metalmiljø, med det samme man interagerer med miljøet, f.eks. til koncerter. Olesen forklarer, at:

> Det gør man virkelig hurtigt. Jeg var meget overrasket over, fordi jeg har jo faktisk ikke gået særlig meget til koncerter som teenager. Jeg har bare siddet og puttet lidt med det selv. Det var først, da jeg flyttede til Aalborg, da jeg var sådan, "okay, let's do it"... Jeg synes, det virker som om, man bare får et klistermærke og en high five, bare man træder ind ad døren (Bilag M, 07:04 - 07:31)

Olesen forklarer, at hun nødvendigvis ikke ser ud som den typiske metalfan, med piercinger og tatoveringer, eller er en mand, så derfor føler hun at hun hører til (Bilag M, 07:37). McDonald beskriver, at: "At du kan lide musikken, stemning eller miljøet? Så hører du til. Simpelt" (Bilag L, 12:44). Radonjica forklarer også, at hvis du investerer i miljøet, så hører du til (Bilag J, 22:45 - 23:01). Her har vi et eksempel på feltets illusio. Man tilhører det danske metalfelt, hvis man engagerer sig og f.eks. tager til koncerter. McDonald forklarer også, at folk med ekstreme ideologier, og musikere der spiller metal som bunder i ekstreme ideologier, såsom fascister, er de eneste grupper mennesker, som miljøet aktivt afviser (09:21 - 10:23). McDonald forklarer yderligere, at det ikke afgør hvilken stil indenfor metalmusikken du kan lide, for at høre til i miljøet. Dette gælder også den visuelle stil (Bilag L, 14:15). McDonald påpeger også den fællesskabsfølelse, der ses i metalmiljøet:

> En ting jeg måske nævnte at sige, at også en af de anden ting med metalmiljøet er den her fællesskab man har. Man passer på hinanden, så hvis du siger på en moshpit, det ser voldsomt ud, så selvfølgelig kan man komme til skade, men man hjælper hinanden, og man har en god fællesskab. Og hvis du vidste, hvor mange jeg kender, jeg ved ikke, hvad de hedder, men vi har tit til koncerter sammen i København, eller i Aarhus, eller i Odense. Det er det her fællesskab. (Bilag L, 06:40 – 06:59)

McDonald nævner også de uskrevne regler omkring moshing, hvis man falder i moshpitten, så hjælper man og sørger for der ikke sker nogen skade. McDonald nævner også, at han ofte møder de samme mennesker til koncerter, som han ikke ved hvad hedder, men altid møder, hvor end det er i landet. Han uddyber også dette med, at han inden for de sidste 3-4 år ser mange nye unge mennesker dukke op i miljøet (Bilag L, 06:59 - 07:13), dette gælder også musikerne, her nævner han netop Nakkeknækker (Neckbreaker) som eksempel (07:27 - 07:56). Ydermere forklarer Olesen, at der findes flere forskellige grupper af mennesker, der dukker op til forskellige koncerter i miljøet:

> Hvis du tager til en Myrkur-koncert, som jo i princippet også er metal, så får du nok rigtig mange kvinder i cosplay, nærmest vikingeagtige dragter og sådan noget. Altså på den måde, så føler jeg virkelig, at inden for subgenrerne, der kan du komme ret bredt omkring i persontyper. Hvilket vil sige, at hvis du så kommer på en metalfestival for eksempel, så har du dem alle sammen samlet på ét sted. Ja. Så på den måde, ja. (Bilag M, 10:01 - 10:16)

Radonjica forklarer dog, at alle er velkommen i miljøet, uanset udtryk og hvilken stil inden for metalmusikken du foretrækker (Bilag J, 26:30). Bøtter forklarer, ud fra hans egne oplevelser, at det er nemt at komme ind i miljøet, selvom du får nogle blikke hvis du møder op på Copenhell i jakkesæt:

> Jeg bilder mig jo selv ind, at det er et miljø, der generelt er forholdsvis nemt at komme ind i. Så frem, der er en masse. Forstået på den måde, at hvis du kommer på Copenhell, så tror jeg langt de fleste egentlige vil føle sig velkommen. Det kan godt være, hvis du kommer og ligner en, der lige er gået fra kontorjobbet på Danske Bank, at folk vil kigge lidt på de slips, og det jakkesæt. Men jeg tror i hvert fald, at man har en fornemmelse af, at man bliver budt velkommen. Det er i hvert fald min oplevelse af det (Bilag K, 20:19 - 20:48)

Han uddyber dog, at det måske kan være anderledes i de mindre byer i Danmark, da miljøet i andre byer end København, ikke er så stort. Han forklarer også, at det kan være svært for en ung pige at føle sig inkluderet i et mandsdomineret miljø. Dog mener han også at miljøet generelt er blevet mere åbent og at der eksisterer bands, som kvinder og den unge generation kan relatere til. Yderligere bliver der ikke mere set så meget ned på, hvis man i dag kan lide forskellige stile og retninger inden for metalmusikken (Bilag K, 21:01 - 22:37), dog eksisterer der en vis påpasselighed mod det nye generelt i Danmark, der manifesterer i metalmiljøet:

> Men der er i hvert fald et eller andet med, at vi er alle påpasselige i Danmark, med at tage nyt til os alt for hurtigt, medmindre at vi med det samme kan sætte det her godkendelsestempel på, der hedder, at det er i hvert fald heavy metal. Det er i hvert fald metal… hvor metal har klart bevæget sig, men det er satme sådan et godslokomotiv, der bare starter at tuf, tuf, tuf, og det er jo med til, at hvis man skulle sige, at det var en konkurrence inden for de seneste 30 år mellem hiphop og heavy metal, om hvem der kan udvikle sig mest og nå bredest ud, så har hiphop jo givet metalen tæsk for 1000 år siden (Bilag K, 18:31 - 19:27).

På baggrund af ovenstående fra Radonjica, Bøtter, McDonald og Olesen, ses eksempler på resultatet af den habitus, som er grundet af en opvækst med svære forhold, som fattigdom, familiekaos og generel følelse af, at man ikke hørte til. Her har man skabt et fællesskab, der samles om metalmusikken og dens vilde ekspressivitet, hvor alle, der interagerer med feltet, kan føle sig velkommen.

Jeg stillede spørgsmål om de sociale og kulturelle tendenser i det danske metalmiljø, med formålet om at afgrænse det danske metalmiljø som felt. Her var det væsentligt at få indsigt i feltets nomos, da det afgrænser hvilke tendenser aktørerne mener der vægter i det danske metalmiljø, samt aspekter for illusio.

Bøtter og Radonjica beskriver, at det danske metalmiljø, er præget af nostalgiske aspekter. Bøtter forklare, at: “Ja! (griner). Som i kæmpe meget. Altså, man skal lede længe efter en så nostalgisk genre” (Bilag K, 37:19 - 37:19). Bøtter udvider med at forklare, at hos andre genrer, såsom hip-hop og pop, anerkender man ikke forgængerne så meget, som man gør i metalverdenen. Her beskriver han også, at selv folk der ikke var født i disse bands storhedstid, stadig elsker bands som Metallica og Judas Priest. Bøtter forklarer nostalgien, som et tveægget sværd, hvor det er godt at hylde sine forgængere, men hvordan skal der

gøres plads til de nye? Her nævner han at bands, såsom Twisted Sister og Saxon, ikke burde have sin plads på Copenhells plakat (Bilag K, 37:19 - 39:48). Bøtter nævner også et eksempel på, hvordan nostalgien er med til at reproducere nostalgiske værdier. Jeg valgte at anvende bandet Neckbreaker som et eksempel, som er et ungt dansk dødsmetalband, der beskrives som at være "Young guns med ol' skööle vibes" på deres debut album Within The Viscera, hvor musikken er præget af fortidens metal stile (Boch-Madsen, 28. November 2024), som eksempel:

> Det her er der i hvert fald en fare for, kan man sige. Det kan godt være, at Nakkeknækker er et ungt band i forhold til hvor gammelt jeg er. Jeg er [slettet], de er i starten af 20'erne eller sådan noget. Hvis de ikke er yngre endda. Men der er jo også kids, der ser op til Nakkeknækker. Så hvis 14-årige sidder og ser op til nogen, der lyder som noget, der var fedt i 80'erne og 90'erne, så begynder vi jo at komme i sådan en ring der, hvis man sidder som 14-årig for idéen om, at jeg skal lyde som det der, hvis jeg vil have succes. (Bilag K, 45:55 - 46:21).

McDonald beskriver også, at han stadig tager til Slayer og Metallica koncerter, da han gerne vil høre den samme gruppe sange igen:

> Jeg tog til Slayer-koncert for at høre otte numre, og jeg har været til 16 af dem… Jeg har været til 14 Metallica-koncerter. Jo, nogle af deres nye numre er fedt, men det er jo nogle bestemte numre, man vil gerne høre. (Bilag L, 31:22 - 31:42)

Dette var i forhold til et spørgsmål om nostalgiens påvirkning i det danske metalmiljø. Her beskriver han også, at hvis han hører et band, der lyder som de gamle, så synes han det er fedt (Bilag L, 31:42 - 32:05). Bøtter nævner også, hvordan et band som Neckbreaker har den intensitet og tekniske kunnen som et metalband skal have, men fordi de lyder som musik der kom ud da Bøtter var teenager, så mener han ikke de skaber fremgang i udviklingen af miljøet (Bilag K, 40:44 - 42:04). Bøtter anerkender dog, at der nok skal være nogle bands, der kigger rundt i verden og ser bands som Turnstile og Sleep Token som inspiration, da vi lever i en verden, hvor musik er mere tilgængeligt end nogensinde. Hvis de dog kun kan samle 100 mennesker, hvor Neckbreaker kan samle 1000 mennesker, så kan en letpåvirkelig 14-15 årig tro, at hvis du skal have succes, så skal du lyde som Neckbreaker. Ligesom Neckbreaker, nævner Bøtter Ashes of Billy, som han beskriver spiller grunge a la Psyched Up Janice og Dizzy Mizz Lizzy, som er endnu et ungt band der har succes, som lyder som fortiden (Bilag K, 46:39 - 48:50). Radonjica forklarer også, at han ser et problem, at de nye unge musikere skal spejle i de ældre musikere (Bilag J, 51:40 - 52:12), samt at det kan påvirke på lokalplan, når de unge lokale metalbands er ældre herrer, der spiller cover bands (Bilag J, 53:13 - 54:05). Radonjica beskriver, at nostalgien har et kvælertag på miljøet, men at den også er en god ting:

> Nostalgi har desværre et kæmpe kvælertag på scenen. I hvert fald på sociale medier. Det er jo det, man ser, så man må reagere på det. Jeg synes, at nostalgi, fra mit vedkommende, og hvor jeg kommer fra, og hvad jeg vil med det, så har nostalgi et enormt kvælertag på scenen. Men det har samtidig også den rolle at spille, at det minder os om, hvad vi kommer fra og kan være med til at

> definere os som mennesker. Fordi det, der ikke må ske med metalmiljøet, det er, at det mister sin fællesskabsfølelse, og det mister sin ånd. Den ånd, den kommer fra 80'erne. Og hvis man glemmer den ånd og den nostalgi, der er knyttet til det, så kan man jo risikere at miste identiteten (Bilag J, 35:24 - 36:15)

Radonjica uddyber, at dette er grunden til, hvordan de ældre i miljøet afviser nye bands som Sleep Token, fordi som det nye populære band der anses for at spille metal, ikke kan genkende den ånd eller identitet, som opstod dengang i 80'erne (Bilag J, 35:24 - 37:04). Dette er et eksempel på hysteresis, hvor der sker en uoverensstemmelse mellem habitus og nomos, hvor en aktør i metalmiljøet ikke kan relatere til musikken fra et nytænkende band, og dermed kan det skabe en følelse af irrelevans og distancering, da det nye band ikke passer ind i deres forståelse af musikken i miljøet. Radonjica forklarer, ligesom Bøtter, at grunden til at de ældre bands bliver ved med at blive hovednavne på festivaler er, at de bare bliver ved med at være aktive (Bilag J, 40:57 - 41:13). Her forklarer Radonjica ydermere, at Copenhells hovedbooker, Jeppe, som arbejder for Live Nation, ikke tør at satse på nye bands som hovednavn, selvom de får hovednavne pladserne uden for Danmark, og selvom han har snakket om et såkaldt generationsskifte (Bilag J, 41:37 - 42:36). Her forklarer Radonjica, at der også er økonomiske grunde til det. Ældre fans har flere penge, altså mere økonomisk kapital, derfor er det mere lukrativt for festivalerne at booke bands (Bilag J, 42:54 - 43:90). Radonjica siger, at generationsskiftet har været der, og hvis de nye populære bands ikke får pladsen som hovednavn, når de kan udsælge arenakoncerter flere gange, så vil de slet ikke på festivalerne (Bilag J, 44:08 - 44:24). Dermed beskriver Radonjica og Bøtter, at der i det danske metalfelt kæmpes om nostalgiens påvirkning. Derfor kan det argumenteres for, at doxa i det danske metalmiljø, omhandler nostalgien, hvor for nogle fans i miljøet er fortidens værdier og bands en del af den naturlige orden i miljøet. McDonald tager f.eks. stadig til Metallica og Slayer koncerter, for at høre de samme sange, selvom han har hørt dem flere gange før. Derfor kan det blive svært for nytænkende bands at få succes på f.eks. festivalerne. Radonjica og Bøtter er begge enige om, og frygter, at nostalgien hører til i det danske metalmiljø, selvom de også mener at det skal høre til, så identiteten ikke forsvinder i miljøet. Derfor vil jeg argumentere for, at nostalgien hører til det danske metalfelt, og er en del af feltets kampe og nomos. En vigtig kamp, der foregår i det danske metalfelt, og noget der hører til feltets nomos, er den tekniske kunnen i musikken der spilles, og hvordan det skal være en del af det musikalske udtryk. McDonald forklarer, at:

> Det jeg kan mest lide med metalmusik udover beats, er at det er nogle exceptionelt gode musikere… En ting kan de blive enige om, altså at stå og spille trommer med sådan en dobbelttromme i den tempo, eller stå og growl i så lang tid uden at ødelægge stemmen. Eller de der guitarriffs. Det er imponerende musik. Jeg har en kammerat, der gik på konservatoriet i København for mange år siden. Han sagde, at han kan sammenligne heavy metal med Mozart eller Beethoven (Bilag K, 01:51 - 02:25).

Her sammenligner han metalmusikken med Mozart og Beethoven, og sammenligner det med ekstraordinær teknisk kunnen, hvor man her kan drage paralleller til Walsers forklaring om virtuositet, og hvordan metalguitarister søgte mod barokken og klassicismens komponister. Bøtter nævner også, at den tekniske kunnen er værdsat i miljøet:

> Personligt vil jeg karakterisere det som nogen, der er dygtige håndværkere. Nogen, der virkelig har lært at spille på deres instrument. Der er en grund til, at autotune er udskældt. Der er en grund til, at autotune er endnu mere udskældt i metal. Fordi vi i det her miljø sætter enormt stor pris på teknisk kunnen. Og det er oftest teknisk svære ting, der skal spilles. Så der er meget, meget stor respekt for den der musiker, der har siddet i et øvelokale, siden vedkommende var 14 år og bare har shreaded løs. Så meget af autenticiteten, synes jeg, handler om, at man kan sit håndværk (Bilag K, 34:38 - 35:04)

Her nævner han bl.a., hvordan digitale musikværktøjer som autotune, er udskældt i miljøet, pga. den værdsættelse af den tekniske kunnen på sit instrument. Her nævner Olesen, at debatten om tracks til koncerter og triggers på trommer er snyd, hvor hun primært nævner det ældre publikum, som kalder disse værktøjer snyd, og hvordan hendes eget band spiller "snydemusik":

> Der er jo måske nogle musikalske tendenser. Vi producerer jo metal i meget højere grad, og det der med at spille med tracks og sådan noget, er jo også noget, der virkelig deler vandene, og hvor mekanisk må det blive. Der er jo en hel religion i forhold til, at man må spille med triggers på trommer eller ej. Og det er jo noget, der, ja igen, der deler vi os virkelig op i sådan det nye metalpublikum, og de der har hørt Metallica da de var unge, og som synes, det er noget humbug og noget snyd at have tænkt på tracks og sådan noget. Der ligger vi jo i den nye kategori, og der er også nogle, der synes, det er noget være snyd, det vi laver. Jeg tror måske også, at alt "snydemusikken" bliver pushet mere. Det kommer så til vores fordele. Fordi det andet, det har vi hørt. Altså ja, "tillykke, at du kan spille et godt riff på en fed gammel skodforstærker", men der er ikke noget nyt i det. Jeg tror, at det bliver pushet mere, hvis man bryder nogle grænser lidt mere (Bilag M, 12:40 - 13:23).

Triggers på trommer refererer til sensorer som du sætter på dit trommesæt, hvor deres primære funktion er at opfange, hvornår man slår an på trommerne og sende signalet til et elektronisk modul, der afspiller andre lyde i takt med, at du slår an på den enkelte del af trommesættet (66Samus, 2026). Tracks til koncerter refererer til "backing tracks", som er lydspor der afspilles mens bandet spiller live. Det vil sige der afspilles lyd, der ikke gengives live på scenen (URM Academy, 2025).

En anden debat, som både Radonjica og Olesen beskriver, er debatten om "growl" mod ren sang. Olesen nævner, at nogen ikke mener Danefae er "rigtigt metal", da hun ikke "growler" på Danefaes sange, selvom forgængerne som Led Zeppelin, Deep Purple og Ozzy Osbourne heller ikke growlede (Bilag M, 16:50 - 17:19). Radonjica bekræfter også, at nogen ikke finder det autentisk i musikken, hvis der bliver

sunget rent. Olesen forklarer også, at der findes en debat om, hvorvidt der anvendes seksstrengede guitarer i musikken eller ej (Bilag M, 19:26). En central kamp i det danske metalfelt er dermed også de tekniske færdigheder og værktøjer der anvendes i musikken, og debatten om, hvilke tekniske færdigheder og værktøjer hører til feltets nomos. Et aspekt aktørerne er enige om, hører til i miljøet, er guitaren. Radonjica, Bøtter, McDonald og Olesen beskriver guitaren som et musikalsk omdrejningspunkt for hele miljøet. Bøtter forklarer, at: "som jo igen vender altid tilbage til guitaren. Altid guitaren, der står for det, ikke?" (Bilag K, 06:56), Radonjica eksemplificerer med præcist den distorted (forvrænget) guitar: "Jamen i hvert fald først og fremmest en distorted guitar. Det må være udgangspunktet" (Bilag J, 03:33), McDonald forklarer også guitarriffet, som et eksempel på den teknisk kunnen, der er værdsat i miljøet (Bilag L, 02:07). Olesen beskriver de samme aspekter om guitaren, som fundament for den autenticitet, der hører til metalmusikken: "Det kan være, at der er distortion på guitaren, der er måske et par dybere strenge på både bass og guitar, at det er mere riffbaseret" (Bilag M, 18:27). Alle informanterne beskriver guitaren, og mere specifikt den forvrængede guitar, som central for musikkens udtryk. Dermed må den forvrængede guitar i musikken opfattes som en form for doxa i miljøet, hvis alt musikken indenfor metal skal indeholde en forvrænget guitar.

En trend McDonald ser som gennemgående, er battlevesten, og diskussionen om hvilke patches du kan putte på din vest:

> Ja, den hænger ved, ja. Og så selvfølgelig, jeg ved ikke, om du kender til diskussionen, hvilke patches skal man have på, at nogle mener, det er kun bands du har set, og andre mener, det er kun bands, du kan lide, så der. Det er altid den der diskussion, men for at sige din ting, din Battlevest er din egen, du bestemmer jo selv, hvad du har på. Så det vil jeg sige, det er den eneste trend, der er vedvarende. Jeg kan huske, at jeg fik min første tilbage i 1986 (Bilag L, 08:31 - 08:47).

Han forklarer ydermere, at andre metalfestivaler bliver nødt til at appellere til dette udtryk, da det er en stor del af miljøet: "Jeg var ikke økonomisk afhængig af noget. Hvor andre metalfestivaler og arrangører er enormt afhængige af, at de her mennesker kommer til deres koncerter. Der er rigtig mange battle-vests, der er rigtig langt hår, der er mange sorte t-shirts" (Bilag J, 25:04). Olesen forklarer også, at der er mange af den stereotyp:

> Ja, rigtig meget. Men der er jo en større procentdel folk, der går i sort tøj og har langt fedtet hår, end der er mange andre steder. Så på den måde er der jo stadigvæk en stereotyp, men jeg synes godt nok, det kan stikke ret bredt. Især hvis, der er jo subgenre og sådan noget, fordi hvis du tager til en Baest-koncert, så får du nok mange mænd, der er enten helt skaldet eller meget langhåret, der står i deres vest deroppe foran og laver horn (Bilag M, 09:28 - 09:48).

Radonjica og McDonald eksemplificerer bestemte aspekter af kapital, der vægter i det danske metalmiljø. Radonjica forklarer, at hvis man som artist møder op til networking arrangementer, gør man sig synlig og mere anset som kunstner:

> Jeg ser det mere over på artisterne. Hvordan bliver man en del af et miljø? Hvordan kommer man ind? Og der må man sige, som artist, der bliver du en del af miljøet, hvis du er i miljøet, hvis du deltager. Det vil sige, du show'er op til koncerterne, også de små, og du er til de lokale shows. Du gør ligesom et nummer ud af og fortæller os, at du også har et band og du også gerne vil nogle ting og sådan noget. Du dukker op til de rigtige networking ting og sådan noget. Copenhell Freezes Over for eksempel. Så bliver man en del af miljøet. Det handler meget om at blive set et par gange. (Bilag J, 23:31 - 24:02)

Her har vi et eksempel på, hvordan denne form for social kapital er væsentligt for musikerne, samt det at blive set og anerkendt som musiker i miljøet. Derfor kan denne form for social kapital anses som symbolsk kapital i det danske metalmiljø.

I forhold til Bourdieus kulturel kapital begreb, er der sket en udvikling i de klasser af mennesker, der lytter til metal. McDonald er uddannet bygningskonstruktør (Bilag H, 00:15) og Olesen læser en uddannelse på konservatoriet (Bilag M, 00:20). Her ser vi eksempler på aktører, der besidder en større institutionaliseret kulturel kapital, i forhold til metalfansene i 1960'erne, der primært var en del af arbejderklassen. Denne udvikling beskriver Christophe Guibert and Gérôme Guibert i *Global Metal Music and Culture* (2016) med Hellfest undersøgelsen. Dermed kan det antages, at folk der lytter til metalmusik, har opnået større kulturel kapital gennem uddannelse, og dermed også større økonomisk kapital, da de tjener relativt flere penge, end de hvide arbejderklassemænd, der i 60'erne lyttede til den tidlige metalmusik. Dermed kan det også siges, at det danske metalfelt indeholder aktører med meget forskellig kapitalvolumen. Her ser vi også, hvordan aktører i metalfeltet har vokset på den sociale bane, ifølge Bourdieu, gennem tiden, som Bourdieu beskriver som den tredje dimension om placering i det sociale rum. I forhold til inkorporeret og objektiveret kulturel kapital i det danske metalfelt beskrives det mere tydeligt i det senere afsnit, om subkulturelt kapital.

Eftersom jeg har stillet spørgsmål om autenticitet og de generelle aspekter der indikerer former for smag i det danske metalmiljø, vil jeg undersøge distinktionsmarkørerne i miljøet, samt hvordan aktørerne anser den sociale afstand i miljøet. Eksemplerne fra både Bøtter og Olesen, omkring den tekniske kunnen og at bruge værktøjer som auto-tune, tracks og triggers i musikken, kan beskrives som "vulgære" distinktionsmarkøre. Her repræsenterer disse markører debatterne, der centreres om feltets nomos. Der er aktører i miljøet der anser specielt triggers og tracks som "distinkte", specielt det unge publikum, da musikerne anvender disse værktøjer til at bryde grænser i musikken (Bilag M, 13:08 - 13:23).

Der findes også visuelle distinktionsmarkører i det danske metalmiljø. Battlevesten beskrives af McDonald, som den eneste vedvarende trend i miljøet (Bilag L, 08:10). Derfor kan battlevesten beskrives som "distinkt". Radonjica er bevidst imod den trend:

> Jeg tror, du tænker på, at man skal gå med vest og man skal have langt hår og man skal se ud på en bestemt måde for at være en del af det her miljø. Det er et rigtig svært spørgsmål at stille mig, fordi jeg netop opposer hele det her. Jeg har jo netop gjort et stort provokerende nummer ud af at sætte

> mig imod de her ting, startende med Distortion, altså den elektroniske festival Distortion, hvor vi fik en scene, hvor det netop var "Lad din battle vest blive hjemme". Det var jo nemt for mig. Det var jo nemt nok at sige, for jeg havde ikke rigtig noget writing på det (Bilag J, 24:25 - 25:04).

Samlet beskriver Radonjica, hvordan denne stereotyp med langt hår og battlevesten, er ved at blive en karikatur af metalmiljøet:

> Og det er meget sjovt, at det mest autentiske ved metal, er også det, der er mest til grin ved metal… Det her, det er rimelig fortærsket (viser djævlehornstegn på begge hænder). Men det er det mest metal… Så satan, det er sådan cirka det mest forstærkede, der er, og mest jokeagtigt, der er… når jeg siger, at jeg laver metal, så siger folk, Øøøø, så laver de djævlehornstegn, så er det satan ikke (griner). Så det er det folk, gør allermest grin med fordi det er så gammelt. Det andet er det lange hår, og battle-vesten. Så det der er institutionen i metal, er også det mest karikerede (Bilag J, 28:47 - 29:24).

Her kan udtrykket der hører til battlevesten, beskrives som en "vulgær" distinktionsmarkør for nogle i miljøet. En generel ting i det danske metalmiljø, der ifølge Radonjica kan beskrives som "vulgært", er afvisningen af det mainstream:

> En automatisk go-to vil være en afvisning af det mainstream. Om hvad der nu kunne lugte af mainstream, hvad der har elementer af mainstream. Og det er ikke kun i musikken. Det vil også være i udtrykket visuelt. Så det er klart, det er der. Det er blødt enormt op i forhold til, at man selvfølgelig ikke behøver at se ud på, altså det går jo imod hele tesen om, hvad metal vil. Det der med, at du kan gøre lige, hvad der passer dig. Lige på nær, det der passer dig (griner) (Bilag J, 54:35 - 55:08).

Art Worlds

I interviewene ses der eksempler på, hvordan musik som produkt i det danske metalmiljø, er påvirket af det overordnede organisatoriske netværk, der ses i kunstfælleskaber. Radonjica, Bøtter og McDonald er eksempler på aktører, der fungerer som support personnel i miljøet.

McDonald er kasserer i Aalborg Rock og Metal, som forening er de med til at fremhæve metalundergrunden i Aalborg, hvor det primære arbejde for dem er at opstille og afvikle koncerter. McDonald beskriver, at hvert medlem af bookinggruppen hos Aalborg Rock og Metal har deres forskellige smag af stilgrene indenfor metalmusikken, som de gerne vil opstille koncerter med:

> Så er det lidt forskelligt, fordi det er ingen tvivl om, at dem i booking-gruppen har hver deres musiksmag. Det har været deres smag jo. Så det er jo en proces, hvor de sidder og snakker sammen, 'hvad kunne være fedt?'. (Bilag L, 23:13)

Dermed er de med til at bestemme metalkoncertlivet i Aalborg. McDonald beskriver, at de udgiver et legat til et band i den Aalborgensiske undergrund:

> …vi har da lavet en legat, hvor vi giver dem, der vinder legatet, at de får det her band. Det er jo selvfølgelig nogle kriterier, noget med hvor gammel du må være, og så videre. Så giver vores forening dem 30.000 kroner, de må bruge til plade, eller lydstudie, eller et eller andet, de selv bestemmer. Og så noget coaching fra professionelle coaches inden for metalmusik (Bilag L, 19:52 - 20:04)

Her ser vi, at som support personnel er Aalborg Rock og Metal ikke involveret i selve musikken, men foreningen har stadig indflydelse på, hvilke bands der bliver promoveret og fremhævet i miljøet, i forhold til de konventioner der hører til i miljøet.

Radonjica kan også beskrives som support personnel, da hans arbejde i Prime Collective som manager og pladeselskabsejer (Bilag J, 01:14), og hans samlede netværk, er med til at sætte et præg på de bands han vælger at arbejde med.

Radonjica forklarer også, i forlængelse af hovedbookeren på Copenhells syn på generationsskiftet, at hans smag påvirker, hvem der bliver booket til festivalen:

> Det kan også godt være, at det har noget at gøre med, hvem der sidder på bordenden af dem, der booker showsene. For jeg kan love dig for, hvis det var mig, der bookede Copenhell, så var Sleep Token og Bad Omens allerede kommet forbi et par gange. Men vi skal ikke afvise, at dem der sidder og booker showsene, selvom det hele drejer sig om kroner og ører. Jeg tror personligt, at Live Nations booker. Det er bare min egen personlige tro. Jeg tror, at hvis han kunne vælge mellem at booke Slipknot, Sleep Token, så ville han hellere booke Slipknot. Fordi han bedre kan lide det (Bilag J, 48:53 - 49:13)

Radonjica bruger bandet Falling In Reverse som eksempel, da de ikke gad at spille på Copenhell, fordi de ikke blev tilbudt en plads som hovednavn, som de fik i resten af Europa (Bilag J, 50:09 - 50:37).

Bøtter kan også beskrives som support personnel, da han i Sort Søndag selv udvælger, hvilke bands der bliver spillet i Sort Søndag. Han er selv klar over, at han er med til påvirke hvilken musik der formidles gennem Sort Søndag:

> Jeg har aldrig nogensinde tænkt over, jamen du spiller en eller anden rolle i for eksempel det danske metalmiljø, men det er jo klart, at når man laver noget som Sort Søndag, og som årene er gået, at jeg jo godt ved, at lad os sige 80% af det, vi får tilsendt af unge, håbefulde bands, eller bare bands i det hele taget, der udgiver nyt, kommer jo ikke til at være med i Sort Søndag. Så de 20% vi udvælger, fordi vi synes, det er det fedeste, og vi bare ikke kan lade det være og sådan noget. Der har vi jo selvfølgelig en eller anden form for magt, kan man kalde det, og er med til at ligesom forme en del af den offentlige mening, i hvert fald imellem dem, der hører Sort Søndag. Og det er jeg blevet meget bevidst om. Ikke at det ændrer min valg (Bilag K, 08:07 - 08:54).

Der findes en række forskellige placeringer af kunstnere i det danske metalmiljø. Olesen nævner bandet Baest, som er et band hvor en del af stereotypen af metalfans dukker op til deres koncerter. McDonald

nævner også Baest som et band, der er populært lige nu, og anerkender dem som musikere grundet deres tilknytning til Aalborg Rock og Metal (Bilag L, 27:28 - 27:44). Dermed kan man argumentere for, at Baest kunne fungere i miljøet som integrerede professionelle, da aspekter gør at de er et band, der følger konventionerne i miljøet. Bøtter nævner bands som Turnstile og Sleep Token, som er bands der blander pop-elementer med metal, og som har stor popularitet i udlandet, men som ikke er særlig anerkendt herhjemme og afvises grundet deres udtryk (Bilag K, 13:02). Bøtter nævner i forlængelse af dette også et dansk band, Vola. Vola kan derfor argumenteres for at være enspændere i det danske metalmiljø, da de også blander poppen ind i deres musik, og er langt større i udlandet end de er i Danmark (Bilag K, 16:17).

I forhold til konventioner i det danske metalmiljø, minder betegnelserne for konventioner ifølge Becker, om aspekterne der betegnes som nomos, dog er konventionerne ifølge Becker mere samarbejdsaspekter, som hele netværket af kunstfælleskabet arbejder omkring. Lydkonventioner, som growls og den forvrængede guitar, koncertkonventioner som de uskrevne moshpit regler og andre genremæssige konventioner som battlevesten, det lange hår, vildskabens og de okkulte konnotationer og den tekniske kunnen, er en del af de aspekter aktørerne opstiller. Disse konventioner gør det lettere for Copenhell at opstille deres festivaloplevelse, f.eks. omkring det okkulte og vildskabens konnotationer, og hvis der er aktører i miljøet der vil andet end de konventioner, kan det være udfordrende. Radonjicas opsætning af en scene på Distortion, som er en elektronisk festival (Visit Copenhagen, u.å), kan argumenteres for at være en mulighed for at komme ud over miljøets konventioner, da han som enspænder prøver bevidst at bryde med konventionerne.

Der er også aspekter af Beckers rationale begreb. Der er to syn på det danske metalmiljøs rationale. Der er en traditionel rationale, hvor growls, teknisk kunnen i musikken uden "snydeelementer" og ingen blanding med popmusiktendenser. Denne forståelse kan argumenteres som traditionsbundet, da det typisk er de ældre fans der tilbeder disse aspekter. Radonjica forklarer, at de ældre fans er bange for at miste den fællesskabsfølelse, der bunder i 80'ernes "ånd":

> Fordi det, der ikke må ske med metalmiljøet, det er, at det mister sin fællesskabsfølelse, og det mister sin ånd. Den ånd, den kommer fra 80'erne. Og hvis man glemmer den ånd og den nostalgi, der er knyttet til det, så kan man jo risikere at miste identiteten. Og det er jo også det, jeg tror, at de ældre er bange for (Bilag J, 35:59 - 36:15).

Dermed kan der argumenteres for, at den traditionsbundne rationale udspiller fra en dybere fællesskabsfølelse, samt at være et produkt af den samlede habitus, som nævnt tidligere, der har skubbet folk mod metalmusikken. Det andet rationalesyn kan forstås som en nyere form for rationale. Her gælder aspekter som genrefusion, løsere syn på anvendelse af "snydeelementer" såsom triggers og tracks, anvendelsen af ren sang og et løsere syn på genrebetegnelsers væsentlighed. Bøtter forklarer, at fans "genreshopper" mere, og eftersom de unge fans har vokset op med en større tilgængelighed for musik, hvor de f.eks. kan opdage musik på YouTube (Bilag K, 27:06 - 27:48). Han forklarer også, at grundet den barske opstandelse metal

havde med arbejderklassen, har det skabt en hårdere holdning i tilhørsforholdene til musikken (Bilag K, 26:15 - 26:39). Derfor kan nogle fans anse "genreshopperne", som metalturister (Bilag K, 27:06 - 27:48). Bøtter forklarer yderligere og anvender Sleep Token, som et eksempel, at metalfans ikke kan lide, når de ikke kan definere hvad musikken er:

> Og der spiller de jo på noget af det, der altid tier metal-fans. "Jeg ved ikke, hvor jeg har dem! Nakkeknækker lyder som noget, jeg kender. Sleep Token lyder ikke som noget, jeg kender, men de bruger elementer af noget, jeg kender". Og "hvad fanden! Hvad er det for noget, det her, ikke?" Så jeg tror, det er noget, der kan bringe folks pis i kog (Bilag K, 54:29 - 54:54)

Radonjica forklare, som forlængelse af Bøtter, at det kun er de ældre fans der kan betegne hvilken musik der er metal:

> Ja, ældre ville. Der er ikke nogen mennesker under 30, der vil forklare dig hvad metal er, for det er ikke sådan, de ser det mere. I kan godt tage til en metalkoncert, og til en rockkoncert, og alt det der. De kalder det en metalkoncert. Men at sidde og putte en genre på, eller putte et band på, og sige det her, det vil være meget forskelligt for folk. Fordi det har også noget at gøre med vores lyttevaner, som har ændret sig meget (Bilag J, 33:51 - 34:06).

Dermed kan det antages, at de ældre fans oftest har en traditionalistisk rationale, hvor nyere fans, og dermed også yngre fans, har en anden form for rationale.

Subkulturel kapital, autenticitet og det mainstream

Bøtter, McDonald og Olesen beskriver eksempler på, hvad der kan betegnes som inkorporeret subkulturel kapital. Bøtter beskriver, at hvis du kan "namedroppe" obskure artister eller kender til klassiske dødsmetalbands, er det nemmere at interagere med miljøet:

> Det bliver heldigvis en mere og mere ligegyldig faktor. Men der er ingen tvivl om, at du er 13 år gammel og kommer og kan namedroppe de første klassiske dødsmetaldudgivelser og namedroppe en eller anden obskur black metal musiker, så har du allerede fået en forlomme i vores lille miljø. Fordi så elitære er vi stadigvæk. (Bilag K, 23:25 - 23:41)

At besidde *know-how*, gør dig mere anerkendt i miljøet, og gør dig mere "hip". McDonalds beskrivelse af de uskrevne regler i moshpitten, er også et eksempel på inkorporeret subkulturel kapital, da viden om disse uskrevne regler gør dig mere anerkendt og accepteret i miljøet.

Olesens eksempler på henholdsvis triggers og tracks, seksstrengede guitar eller ej og growls mod ren sang, er væsentlige debatter i miljøet. Derfor kan man argumentere for, at viden om disse aspekter kan betragtes som subkulturel kapital.

Radonjica, McDonald, Bøtter og Olesen kommer også med eksempler på, hvad der kan betragtes som objektiveret subkulturel kapital. At have langt hår, gå i sort tøj og at have en battlevest, kan være eksempler på objektiveret subkulturel kapital. Her kan det debatteres, at visse personer inden for miljøet,

såsom Radonjica, der er modstander af hele det udtryk, ikke ser det som legitimt i miljøet, og dermed er denne form for subkulturel kapital ikke en form for symbolsk kapital hos Radonjica. Bøtter understreger, at man skal gøre sig umage med sit visuelle udtryk, her eksemplificerer han med coverfotos:

> …og så handler det jo også om, hvordan man ser ud. Altså Heavy metal er en visuel genre. Det har det altid været. Så ser man sej ud på sit coverfoto, så er der en chance for, at man også er sej. (Bilag K, 35:45)

Dermed kan det visuelle udtryk betragtes som en vigtig form for subkulturel kapital i metalfeltet. Anerkendelsen af disse former for subkulturel kapital gør dem mere legitime i det danske metalmiljø, hvis du besidder kendskab til obskure eller klassiske bands, kender reglerne for moshpits, går i sort tøj, har langt hår og har en battlevest, besidder man symbolsk kapital, ifølge Bourdieu. Radonjica er derimod modstander af f.eks. battlevesten og det udtryk der følger med, derfor er det ifølge det han siger ikke symbolsk kapital, da han ikke anerkender udtrykket for legitimt subkulturel kapital.

Radonjica, Bøtter, McDonald og Olesen beskriver faktorer, der kan definere mainstream, som den "denigreret anden". Afvisningen af det mainstream har Radonjica forklaret, som nævnt tidligere, er en automatisk "go-to" i miljøet. Som nævnt tidligere forklarer Bøtter også, at der er stadig nogle i miljøet, der ser ned på folk, han kalder metal-turister.

McDonald beskriver også disse "turister", som folk der ikke kender de uskrevne regler, når man f.eks. går til koncert:

> Det er ligesom Rammstein, som blev mainstream, eller Metallica. De trækker i en publikum, vi kan føle, de ikke hører med, fordi de ikke kender de her uskrevne regler i metalmiljøet. Med moshing og alle de her ting, fordi de kommer her og får hjælp til en koncert. De kan ikke forholde sig til det? Jeg var ved at blive smidt ud fra en Rammstein-koncert, fordi jeg står og headbanger og laver en lille moshpit med en par kammerater oppe foran i Horsens. (Bilag L, 42:47 - 42:59)

Han beskriver yderligere:

> …man føler sig mere, at man ikke hører til mere, fordi den her og grunden til, at man ikke hører til, det er jo fordi de mennesker, der kommer nu, ikke accepterer, at man er der, som man er. Selvom de ikke kender din baggrund. Jeg kan godt møde op til en battlevest til en af de her store koncerter, og hr.-og-fru Jensen kan kigge mærkeligt på en, fordi de tror, at der er en rocker. Men de kender ikke mig. De ved ikke, at jeg er langt fra kriminel. Jeg er kraftedeme funktionær, har et lederstilling, ikke (griner) Og underviser ligefrem også. Ikke fordi at man skal accepteres. De skal bare lade en være. (Bilag L, 44:49 - 45:31)

Han beskriver mennesker og turister som hr.-og-fru Jensen. Dette udtryk betyder den almindelige dansker, som McDonald i dette tilfælde har sat sig i opposition mod. De er en trussel mod McDonalds forståelse af at være til en koncert. Dette kan relateres til forståelsen om Sharon og Staceys håndtaske, da disse mennesker,

der er til koncerten sammen med McDonald, anses som den almindelige borger, der stadig kredser om hverdagslivets aspekter, og ikke ved noget om metalmiljøets gængse koncertpraksis. Derfor anses de som en del af den "denigreret anden".

Olesen beskriver, hvordan et band som Sleep Token, som værende et band der har "solgt ud", fordi de har lavet musik med henblik på en nyfunden kommerciel succes:

> Jo, men det er jo, når man gør noget nyt og leger lidt med grænser, så pisser du jo altid nogen af. Sådan er det bare. Og så ved jeg, deres sidste album var meget udskilt, fordi der er mange, der føler, at det er lidt et "sell-out". Så tog man det, der fungerede på første plade, og så puttede man bare det på speed på nummer to plade i stedet for. Det virkede meget som et pladeselskabsalbum, mere end det var et Sleep Token album… Så måske i virkeligheden det der med, at de ikke føler... Ej, wow, min egen pointe. At måske mange fans ikke føler, at bandet har tro mod sig selv, er i virkeligheden det der får mest hate (Bilag M, 27:18 - 27:45).

McDonald beskriver også, at det danske band Volbeat har haft samme historie, hvor deres kommercielle succes har fremmedgjort originale fans, og er derfor blevet kaldt mainstream (Bilag L, 42:00 - 42:59). Bøtter forklarer også Volbeats situation, og beskriver, at metal altid har været en mod-kultur, og hvis det bliver for mainstream, så er man ikke længere modstander af noget (Bilag K, 49:44 - 49:57). Dette kan forklare hvorfor et dansk metalband som Vola, har større succes i udlandet end de har i Danmark, fordi de blander poppen ind i deres musik: "Men det er jo bemærkelsesværdigt, at et dansk band som Vola, der er manglet på bedre ord, er meget mere poppet end mange andre bands. De er langt større i udlandet, end de er i Danmark" (Bilag K, 16:17). Bøtter nævner også omfavnelsen af hr.-og-fru Danmark (hr.-og-fru Jensen), er dødskysset for originale fans af en kunstner (Bilag K, 50:20 - 50:33). Bøtter nævner dog, at han synes det er fedt at bands for kommerciel succes, og han forklarer også at selv i undergrundsmiljøet hos musikere, fungerer det meget som i mainstreammiljøerne, f.eks. at bands har PR-agenter (Bilag K, 49:17 - 51:36). Radonjica forklarer også, at bands bare skal "sælge ud" hvis de vil det:

> Selvfølgelig kan det ikke det. Og hvis der er nogen, der sælger ud i forhold til dine egne definitioner, så lad dem sælge ud og glide deres egen tort. Og hvad fanden man siger. Lyt til det du kan lide, du ved, ikke. Nej, det kan ikke blive for populært. Det er en ånd i det, der er så stærk (Bilag J, 56:36 - 56:52).

Dermed kan det argumenteres for, at der er en dualitet i miljøet, når det kommer til det mainstream som en aktiv modstander i miljøet. Bøtter forklarer, at:

> (Griner) Nej. Fordi pointen er jo, synes jeg, til alle dem, der synes, at ja, det kan godt blive for populært. Det tager jo ikke noget fra dig og din favoritgenre, at et band bliver populært. Der kommer jo ikke færre undergrundsbands, fordi Volbeat sælger mange plader. Tværtimod, faktisk. Fordi der vil starte flere bands, fordi de ser Volbeats succes og bliver inspireret. Der vil to, være en

> modreaktion, der siger, at "vi skal kraftedeme ikke spille sådan noget poppet metal, som de gør". Så folk begynder at lave eksperimenterende drone-kælder-dungeonsynth-black et eller andet. ”All hail” til kæmpestort succes til alle metalbands. Det gør kun scenen stærkere (Bilag K, 58:43 - 59:31).

Her ser Bøtter at kommerciel succes er en faktor for udbredelse af metalmusikken, og at det er med til at forstærke undergrunden også, da de anser bands som Volbeat som inspiration, eller det modsatte, hvor de derfor vil lave noget andet musik.

Det danske metalmiljø kan ikke defineres som en disk-kultur, hvor autenticiteten findes i lydkilden eller pladen. Der værdsættes stadig den “live” æstetisk, som Thornton beskriver tilhører rockmusikkens kultur. Både Bøtter og McDonald påpeger dette aspekt som centralt i metalmusikken. Der kan dog argumenteres for, at anvendelsen af værktøjer som auto-tune, triggers og tracks, kan skubbe musikken mere hen på et pladeautentisk fokus, da disse redskaber manipulerer på selve lyden i musikken, og skaber en afstand mellem det performative og den producerede lyd.

Genreformer og deres udvikling

Informanterne beskriver en række eksempler, der kan placere det danske metalmiljø i forskellige genreformer. Eksemplerne på Volbeats og Metallicas situation, og efterkommet af det, beskriver en udvikling til en generel traditionalistisk genreform. Volbeat, Rammstein og Metallicas kommercielle succes har fremmedgjort en række fans, der ikke bryder sig om de “turister” der ikke føler spillereglerne i miljøet, såsom McDonald, der kan føle sig udenfor til en Rammstein koncert, fordi han går i battlevest og starter en moshpit. Her ser vi et eksempel på genrens *boundary work*, hvor McDonald er modstander af den effekt den kommercielle succes har bidraget til miljøet, og derfor er imod de “turister”, som bevæger sig i miljøet. Bøtter, Olesen og Radonjica nævner også specifikt vendingen “at sælge ud” eller “sell out”, som en afvisning af de bands, der enten ikke er tro mod miljøet, eller dem selv, i søgen efter kommerciel succes. Dette beskriver en generel bekymring for aspekter, der ikke hører til genrens konventioner, da metalmiljøet er en subkultur, der definerer sig som modstander af det mainstream. Dette er derfor også et eksempel på genrens *boundary work*. Denne utilfredshed, der sker, når en genre får kommerciel succes, er f.eks. det der kan udløse en udvikling til en traditionalistisk genreform. Dette kan man argumentere for også kan være grunden (illusio) til McDonalds frivillige arbejde i Aalborg Rock og Metal, som er at understøtte de undergrundsbands der følger feltets nomos og konventioner.

Det kan argumenteres for, at visse performancekonventioner i miljøet kan hyper-kodificeres. Som nævnt tidligere, beskriver Olesen, Bøtter og Radonjica, at der er et publikum, som aktivt stempler, hvilket musik der hører til i miljøet, f.eks. at Danefae ikke er et metalband, da Olesen ikke growler, og at der er stor debat over moderne værktøjer som auto-tune, triggers, tracks og at bruge andet end seksstrengede guitarer. Dog er det oftest de ældre fans, der har hyper-kodificeret konventionerne.

Alle informanterne enige om, at guitaren, og specifikt den forvrængede guitar, er central i metalmusikken, samt at McDonald nævner dobbeltstortrommen som et centralt teknisk kunnen, der er værdsat i miljøet (Bilag L, 02:17). Disse musikalske aspekter kan argumenteres for at høre til en idealiseret ortodoksi af den musikalske teknologi (*technology* dimension), der anvendes i metalmusikken. Det kan også argumenteres for, at der er sket en hyper-kodificering i musikken, da den forvrængede guitar er det centrale musikalske element, der angiver at noget er metal.

Battlevesten, det lange hår og det sorte tøj, er eksempler på at dette visuelle udtryk er blevet en stereotyp, især ifølge Radonjica.

De organisatoriske dimensioner i det danske metalmiljø, angiver en relativ lokal størrelse, hvor koncerterne i Danmark f.eks. ikke foregår i arenaerne, men derimod på en masse små og store festivaler i landet, som f.eks. Næstved Metal Festival og Copenhell. Dette vil sige, at der er et marked for metallen i Danmark, der gør det muligt at skabe store festivaler som Copenhell, hvor Live Nation f.eks. anvender traditionsbundne elementer til udtrykket på Copenhell, og dermed appellerer til traditionerne i metalmiljøet. I forlængelse har danske artister som Vola og Møl, ifølge Bøtter (Bilag K, 16:29), langt større succes i udlandet end i Danmark, og er på relativt store turnere i udlandet. Derfor fungerer disse festivaler som samlingspunkter for hele miljøet i Danmark, hvor de traditionsbundne elementer er omdrejningspunktet for musikken og udtrykket.

De forhenværende eksempler angiver at det danske metalmiljø, har udviklet sig til en traditionalistisk genreform, hvor der er et stort hensyn til de traditionsbundet aspekter af miljøet, samt den musikalske praksis. Det største argument mod at genren ikke befinder sig i denne genreform er, ifølge alle informanterne, at der ikke nævnes nogen for akademisk tilknytning til metalmusikken. Informanterne beskriver også, at genren er ved at bevæge sig videre mod nye konventioner, og nyt rationale, hvor de yngre fans og yngre musikere skaber denne udvikling.

Radonjica, Bøtter og Olesen beskriver, at der findes modstand til de traditionsbundne regler og konventioner, og at der er en større grad af udforskning og grænsebrydning i den nye musik. Der begynder at komme flere yngre fans i miljøet, som i større grad søger noget andet i musikken, og i større grad accepterer mainstream bevægelser og elementer i både undergrundsmiljøet, som Bøtter beskriver, og som generelt musikalsk udforskning ifølge Olesen. Radonjica gør også et stor nummer ud af at skubbe genren væk fra de karikaturer og stereotyper, som han mener tilhører metalmiljøet. Hans arbejde og kunstneriske profil med Siamese gør ham også til en enspænder i miljøet, da han spiller en stil som anses for at appellere til mainstream værdier, og hans etablering af scenen på Distortion: “lad din battlevest blive hjemme”.

Kønsforhandlingerne i metalmiljøet er blevet mere åbne, og kan argumenteres for at være hvorfor Olesen ikke anser sig selv, som værende behandlet anderledes af miljøet, fordi hun er en kvinde:

> Det kan godt være, at der er andre, der ser anderledes på det. Men jeg oplever ikke, at jeg bliver behandlet specielt meget anderledes. Det er jo dejligt… Altså igen, ikke mere end jeg synes, man

> oplever i alle mulige andre steder. Man kan jo altid få en eller anden dum bemærkning et eller andet sted fra, men jeg synes ikke, det er mere udtageligt i metalmiljøet (Bilag M, 25:11 - 25:52).

Bøtter, Radonjica og Olesen beskriver, at metalmusikken ikke skal forblive i undergrunden, og skal blive så populært som muligt. Olesen forklarer, at: "Hvis man har et stærkt fællesskab, så bliver det aldrig svækket af at invitere flere med" (Bilag M, 30:25), Bøtter forklarer, at: "Nej, det synes jeg ikke, den skal. Hvis jeg har en mission her i livet, så er det simpelthen at løfte den ud af undergrunden, om de fucking død og pine vil det eller ej!" (Bilag K, 1:01:09) og Radonjica forklarer også, at: "Det er en illusion at tro, at metal hører til i kældre og små spillesteder. Det har været en illusion i mange, mange år" (Bilag J, 57:47). Derfor kan det antages, at genren er ved at udvikle sig videre væk fra en traditionalistisk genreform, hvor der er ved at blive etableret nogle andre værdier for autenticitet og musikalske konventioner. Dermed kan det argumenters for, at indenfor dimensionerne *genre ideals and member goals*, *codification of performance conventions* og *boundary work*, høre denne udvikling sig til i avant-garde genreformen.

Selvom Lena argumenterer for at traditionalist genreformen ofte er et endepunkt for en genre, kan der i tilfælde ske en ny udvikling, hvor en reaktion på traditionalist genreformen, skaber nye genrer. Her nævner Lena f.eks. at nye avant-garde genreformer godt kan opstå ud fra andre traditionalistiske genrer (Lena, 2016, s. 52-53). De yngre fans og musikere i det danske metalmiljø er ved at skabe sig en ny genre, der indeholder andre konventioner og kodificeringer. Derfor har det potentiale til at starte en ny genre, der kan følge en ny AgSIT udvikling.

Opsummering

Jeg har foretaget fire interviews med aktører inden for det danske metalmiljø: Mirza Radonjica (Siamese, Prime Collective), Anders Bøtter (Musikformidler, Sort Søndag), Jürgen Timpel McDonald (Aalborg Rock og Metal) og Anne Olesen (Danefae). Jeg har analyseret disse interviews på baggrund af Pierre Bourdieus 1972/1977, 1994/1998, 1979/2010) (Prieur & Sestoft, 2006), Howard S. Beckers (1982), Sarah Thorntons (1995/2001) og Jennifer C. Lenas (2012) begreber og teorier, for at oplyse forholdet mellem de inkorporerede og objektive sociale strukturer i det danske metalmiljø som subkultur, samt den organisatoriske påvirkning i kunstfælleskabet og den genremæssige udvikling. Fælles sociale betingelser i opvæksten, såsom mobning, at føle sig anderledes og ude af fællesskabet og indadvendthed, har skabt en fælles habitus, der har skubbet aktørerne mod rock- og metalmusikkens vildskab, udadvendthed og ekspressivitet. Tilhørsforholdene er derfor nemme i miljøet, så længe man engagerer sig i miljøet, f.eks. ved at møde op til koncerter (illusio). Det danske metalfelts nomos er påvirket af nostalgiske traditioner, hvor der dog er to sider af synet på nostalgien. Ældre fans foretrækker de traditionelle værdier og idealer, hvor yngre fans bryder med nomos og værdsætter f.eks. genrefusion, værktøjer som triggers og tracks og en mere alsidighed i det samlede udtryk i genren. Netværksarrangementer er vigtige aspekter for social kapital for musikerne, og genrens aktører kan anses som havende større kulturel kapital i det sociale rum, og i

forlængelse større kapitalvolumen, da f.eks. McDonald og Olesen er enten akademisk uddannede, eller er i gang med en akademisk uddannelse. Battlevesten og værktøjer som triggers og tracks, anses både som distinkte og vulgære distinktionsmarkører, da der er den dualitet i miljøet, der adskiller de ældre fans syn og yngres syn på metalmusikken og værdierne i det danske metalmiljø. Support personnel som Live Nations booker, McDonald, Bøtter og Radonjica påvirker musikproduktet med deres egen smag på f.eks. Copenhell, Aalborg Rock og Metals koncerter, de bands Radonjica arbejder med under Prime Collective og de bands Bøtter formidler i Sort Søndag. Bands som Baest kan argumenteres for at være integrerede professionelle i miljøet, og bands som Siamese kan argumenteres for at være enspændere i miljøet. Lydkonventioner, som growls og den forvrængede guitar, koncertkonventioner som de uskrevne moshpit regler og andre genremæssige konventioner som battlevesten, det lange hår, vildskabens og de okkulte konnotationer og den tekniske kunnen, gør det nemmere for markedet at skabe samlede oplevelser, som f.eks. "smadreland" og kistebænke på Copenhell. Dermed må aktører som Radonjica opstille en scene på en elektronisk musikfestival (Distortion), med henblik på at bryde med de traditionelle konventioner i miljøet. Der findes to former for rationale. Den traditionsbundet rationale, hvor der er en tydelig kodificering på hvad der anses som metalmusik, og en nyere rationale, hvor der er større accept af genrefusion og tekniske virkemidler, grundet en større tilgængelighed af musik vha. af tjenester som f.eks. YouTube. Kendskab til f.eks. obskure eller klassiske bands og de uskrevne regler for moshpits ses som inkorporeret subkulturel kapital, og besiddelsen af en battlevest, samt at gå i sort tøj og have langt hår, er eksempler på objektiveret subkulturel kapital. Disse former for kapital anses som symbolsk kapital i miljøet, hvis de anses som værende legitime for kapital i miljøet. Her er Radonjica et eksempel på en aktør, der ikke anser battlevesten og udtrykket der følger med, som legitimt. Derfor er det ikke symbolsk kapital for Radonjica. Aspekter som metalturister og omfavnelsen af hr.-og-fru Jensen, eller hr.-og-fru Danmark, tydeliggør hvordan det mainstream kan karakteriseres som den "denigreret anden", hvor omfavnelsen af det almindelige for nogen betyder en afvigelse fra fællesskabet, der bærer den traditionsbundne identitet i miljøet. Dog ses der en større accept af det mainstream, da bands som f.eks. Volbeat grundet deres kommercielle succes, som danner inspiration i undergrunden, både til at vil lyde som dem, samt skabe noget helt nyt. Det danske metalmiljø har aspekter, der kan placere dem i forskellige genreformer. Betegnelsen af "turisterne" antyder, at der er en strid mellem de oprindelige fans og de fans der ikke kender til konventionerne, som de oprindelige fans følger. Derfor er der aspekter af genrens *boundary work*, der kan placeres i traditionalistgenreformen. Kommerciel succes hører i princippet heller ikke sammen med konventionerne for miljøet. Når bands får kommerciel succes og bliver mainstream, så vender de oprindelige fans derfor ryggen til dem. Dette er også et eksempel på, at genrens *boundary work* hører til i den traditionalistiske genreform. Eftersom fans stempler f.eks. Danefaes musik som ikke metal, fordi Olesen ikke growler, og fordi Danefae anvender tracks eller triggers i musikken, er der nogle aktører i miljøet der kan definere faste performancekonventioner der signalerer, at nogle aspekter i musikken kan defineres som metal. Derfor vil jeg argumentere for at der findes nogle hyper-

kodificeret musikalske elementer i miljøet. Den forvrængede guitar og dobbeltstortrommen er centrale aspekter af dimensionen *technology*, da disse instrumenter hører under den faste definition af instrumenter, der signalerer metal. Derfor vil jeg argumentere for, at der er en idealiseret ortodoksi i form af de instrumenter der anvendes i metalmiljøet. Koncerterne spilles ikke i de store arenaer, men miljøet samles gennem festivaler som Næstved Metal Festival, Copenhagen Metal Fest og Copenhell. Derfor kan det også argumenteres, at de organisatoriske dimensioner af det danske metalmiljø, hører under den traditionalistiske genreform. De yngre fans og musikere er ved at skubbe genren i en ny retning, da der er mere åbenhed i forhold til musikalske elementer som genrefusion og anvendelsen af andet teknologi som triggers og tracks. Derfor kan det godt argumenteres, at for de yngre fans, høre dimensionerne for *genre ideals and member goals* og *technology* under avant-garde genreformen. Dermed er der potentiale til at starte en ny AgSIT genre.

I næste kapitel vil jeg anvende resultaterne af analysen, og de redegjorte sociale og kulturelle tendenser ved det globale- og danske metalmiljø, til en diskussion om, hvorvidt det danske metalmiljø reproducerer nostalgiske konstruktioner og om det påvirker modtagelsen af nye stile og retninger inden for metalmusikken. Derefter diskuteres specialets metodiske og tilgangsmæssige refleksioner, og specialet afrundes derefter med en konklusion.

Kapitel fem: Reproducerer det danske metalmiljø nostalgi?

I dette afsnit vil jeg svare på om det danske metalmiljø reproducerer nostalgi, og om det påvirker modtagelsen af nye populære stile indenfor metalmusikken. Dette afsnit tager udgangspunkt i en diskussion af de redegjorte sociale og kulturelle tendenser hos det globale metalmiljø og det danske metalmiljø, og resultaterne fra analysen af interviewene med aktørerne inden for det danske metalmiljø.

Gennem de semistrukturerede interviews, har jeg fået indblik i konstruktionerne om kontingente fænomener om musiksmag, genre og nostalgi i det danske metalmiljø. Disse konstruerede værdier kan argumenteres for at være resultater af en fælles historisk og social praksis. Fænomenerne er belyst vha. teorier og begreber fra Bourdieu, Becker, Thornton og Lena, hvor musikpræferencer ikke kun påvises som individuelle, men betinget af indre kropslige dispositioner og de ydre strukturer og magtkampe i det danske metalfelt.

Det kan argumenteres, at der er aspekter af nostalgiske værdier, der har sat sit præg på den naturlige doxa, der er i det danske metalmiljø. Disse værdier relaterer til den affektive intensitet, som Lind forklarer, er metalmusikkens centrale sociale og musikalske udtryk. Aspekter som moshpitten, den forvrængede guitar, virtuositet, powerakkorden og vildskaben er intense konnotationer, som er værdsat gennem betingelser i opvæksten som mobning, indadvendthed og følelsen af at ikke høre til fællesskabet. Disse betingelser i ens opvækst kan beskrives som intense, og disse intense følelser repræsenterer ens ydre handlinger og livsstil, som udformer ens tilhørsforhold til et fællesskab der aktivt er modstander til det almene, og har derfor skabt nogle værdier, der bruger det intense og brutaliteten som et selvrefleksivt redskab, der centrerer om noget bestemt kunst. Dette beskriver KB fra The Kandidate også i Linds artikel:

> Hvis metal bliver for mainstream, mister vi noget mangfoldighed - det *skal* være udenfor, sådan har jeg det. Jeg startede med at høre metal, fordi jeg følte mig som outsider [...], og denne her musik passede til sådan, som jeg følte det dengang. Jeg ville sgu da ikke begynde at lytte til det, hvis det var noget, der blev spillet på P3 (Lind, 2016, s. 53).

Derfor, når der sker ændringer og brydninger i den kunst, sker der reaktioner, som f.eks. en bred kommercialisering, der bevæger den type kunst tættere på det almene, og derfor skaber en fremmedgørelse mod de oprindelige tilhængere af den bestemte type kunst. Dette ses med Volbeat og Metallica, som stemples som “posere” og “sælger ud” for den kommercielle succes.

Lind påpeger at nostalgi anvendes refleksivt i det danske metalmiljø, som et redskab der anvender værner om fortiden, men også anvender fortiden som kreativt middel, såsom anvendelsen af analoge optagestile, optagelse af musikken live uden digital manipulation, håndtegnet albumcover og at udgive musikken på kassettebånd og vinyl. Dette kan også relatere til Simon Pooles beskrivelse af metalmiljøet som

en palimpsest i *Global Metal and Music Culture* (2016). Her beskriver han, at fortidens principper anvendes retro-progressivt, hvor nostalgien anvendes til at skabe nye betydninger i musikken. Det kan dog argumenteres for, at ifølge interviewene, anvendes nostalgien mere præserverede end refleksivt eller retro-progressivt. Bøtter og Radonjica nævner at nostalgien har et greb på miljøet, plus at McDonald tager til de samme koncerter for at høre de samme sange. Nostalgiens påvirkning gør, at bands som Neckbreaker og Ashes of Billy har god omtale i Danmark, men et band som Vola har større succes i udlandet. Her anvendes nostalgien mere som et målestoksforhold for, hvad der må stemples som metal. Feltets overordnede kampe omhandler den nostalgiske påvirkning, hvor de ældre fans mener de kan definere hvad der siges at være metalmusik, og hvor de yngre musikere og fans generelt er mere åbne for genrefusion og anvendelsen af teknikker som triggers og tracks.

Jeg vil argumentere for, at de yngre fans og musikere anvender den refleksive nostalgi, som Lind beskriver den. Radonjica og Olesen påpeger begge to, at nostalgien skal være der for genrens identitet og musikalske udtryk, der udspringer fra fælles sociale og kulturelle aspekter i opvæksten, som ligger til grunden for fællesskabet i miljøet. Disse aspekter, ifølge Rasmussen, har udmøntet sig i en DIY-kultur der har skabt en uafhængighed til den mainstream musikbranche, med egne pladeselskaber og medier, der afspejler den intensitet der skal være i musikken, der producerer den affektive intensitet. Her argumenterer jeg for, at powerakkorden, den forvrængede guitar, virtuositeten på guitaren og den mandskonnoterende exscription er inkluderet i denne intensitet. Derimod er de yngre bands ikke bange for at blande nye værktøjer og stile i musikken, der ikke kredser om de fastlåste instrumentale og æstetiske kodificeringer, som tilhører en genre der befinder sig i traditionalist genreformen. Danefae f.eks. anvender triggers på trommer og tracks til koncerterne, som ifølge The Kandidate, ikke er autentiske værktøjer at bruge, da det er digitale værktøjer der bryder det autentiske princip med at det skal spilles "live" og være levende. Disse redskaber kan argumenteres for at være redskaber der ikke anvendes som erstatning af en liveoptræden, da musikerne stadig spiller deres respektive instrumenter, men anvendes til at give en ekstra dimension til koncertoplevelsen. Det er derfor ikke "snydeelementer".

Der værnes stadig om fællesskabet gennem metalmusikken, eftersom vi ser en lignende habitus mellem aktørerne, og endda KB fra The Kandidate, der selv følte sig som en "outsider" og anvendte metalmusikken som en afvigelse fra disse følelser. Nostalgiens påvirkning ses i påskønnelsen af bands som Neckbreaker og Ashes of Billy, som er indbegrebet af fortidens rock- og metal konstruktioner, da de ifølge de interviewede informanter er bands der er påskønnet og godt omtalt i det danske metalmiljø. Bands som Vola, der blander mainstream elementer i musikken og har større succes i udlandet end i Danmark, påviser den påpasselighed der underliggende hører til accepten af nytænkende musik i Danmark, som kan spores helt tilbage til accepten af Mercyful Fate, da accepten først kom efter et internationalt gennembrud. Et synspunkt der bidrager til, hvorfor nytænkende musik i Danmark er påpasselig faktor, kan være grundet de manglende koncerter i landet fra bands som Sleep Token og Bad Omens. Radonjica forklarer i forlængelse, at:

> Ja, ja. Jeg tror desværre, at det er sådan en meget mere lavpraktisk ting med Danmark, i forhold til routing. Når man laver en kalender, og man laver nogle tours, så sidder man jo og kigger, hvad der giver mening i forhold til kørsel, i forhold til hvad man får for at spille, i forhold til hvad det koster at have et crew, i forhold til hvad det koster at flytte ting fra Tyskland til Danmark og ned igen. Der er meget, meget få, endnu færre, der tager turen op til Sverige og Norge, og det har jo ikke noget at gøre, eller over Finland, og det har jo faktisk ikke noget at gøre med, at de ikke er vilde med det. Det har jo noget at gøre med, at det rent logistisk er et helvede, at lige skulle op og vende. Jeg kender det selv, når jeg er ude at spille, at når man lige skal forbi Ungarn for at komme tilbage, det er meget besværligt. Det er mega lange køreture. Så lægger man hellere en koncert i Hamburg (Bilag J, 47:21 - 48:02).

Her forklarer han yderligere, at disse bands hellere laver en koncert i Hamborg, hvor kun de villige danskere tager ned til. Dermed kan det argumenteres, at disse globale bands ikke påvirker den danske musikbranche nok til at få omtale, der kan bidrage til en større opdagelse af disse bands i Danmark.

Bands som Danefae, der bryder de performative og æstetiske konventioner inden for metalmusikken, bliver stemplet som bands der "snyder" i forhold til det autentiske princip om det levende og livefornemmelsen i musikken, der underliggende findes hos metalfans i Danmark.

Overordnet set, vil jeg derfor argumentere for, at der sker en reproduktion af nostalgiske værdier i det danske metalmiljø, da det kan argumenteres for at forståelsen af nostalgiske værdier, ikke anvendes refleksivt, men anvendes som en konservativ målestok, der sætter nogle specifikke sociale, kulturelle og musikalske rammer for musikken som konstrueret kontingent kulturprodukt. Dog kan det argumenteres for, at det ikke påvirker modtagelsen af nyt populær metalmusik, da yngre fans og musikere søger mod en nyere æstetik og nye konventioner, baseret bl.a. på den yngres generations større tilgængelighed af musik. Der kan yderligere argumenteres for, at de mere åbne kønsforhandlinger i miljøet og udviklingen på den sociale bane, forstærker denne udvikling. Her kan det argumenteres for i det danske metalmiljø, at der sker en overordnet hysteresis-effekt, hvor nye bands som Sleep Token, Vola og Danefae ikke passer ind i de ældres version af rationale i miljøet. Dermed argumenterer jeg for, at debatterne tilhørende det danske metalfelts nomos, er med til at skubbe miljøet mod nye konventioner, der kan, ifølge Lenas udviklingsbaner, starte en ny vej mod en ny avant-garde genre, hvor bands som Vola, Danefae og Sleep Token anses som autentiske kunstnere, hvor der er en blanding mellem "live" kultur og disk-kultur, og hvor den refleksive nostalgi anvendes som kreativ middel til at skabe nytænkende musik. Denne udvikling kan bidrage til andre autentiske betingelser og en større accept af nye musikere til at blive mainstream, hvor ord som "at sælge ud" og "posere" bliver en del af fortiden. Bøtter beskriver hans livsmål for metalmusikken således: "Hvis jeg har en mission her i livet, så er det simpelthen at løfte den ud af undergrunden, om de fucking død og pine vil det eller ej!" (Bilag K, 1:01:09).

Metodisk og teoretisk refleksion

I dette afsnit vil jeg diskutere anvendelsen af den videnskabelige tilgang, herunder metode og teori, og komme med eksempler på videre forskning.

Ontologisk konstruktivisme og hermeneutik som videnssyn

Den ontologiske konstruktivisme bidrager til analysen ved at antage at fænomener som nostalgi, musiksmag og genre er kontingente konstruktioner, der er formet af menneskers sprog, tænkning og sociale praksis. Her forstås disse konstruktioner som dynamiske størrelser, der er lokalt og historisk betinget. Dermed gør anvendelsen af denne tilgang det ikke muligt at undersøge disse fænomener som naturlige størrelser, men derimod kun som de fremstår for informanterne. Informanternes udsagn kan derfor ikke antages som objektive empiriske sandheder, de kan derfor kun antages som meningsskabende konstruktioner. Forhold som ikke er sproglig konstrueret kan derfor overses, som f.eks. økonomiske forhold, teknologi og institutionelle strukturer i den danske metalbranche, samt den overordnede danske musikbranche.

Hermeneutik som videnssyn anvender fortolkning som det meningsdannende værktøj, hvor der fortolkes gennem en bevægelse mellem del og helhed, i form af forskellige tekster. Fortolkningen udarbejdes altid efter en forforståelse af forskeren. Min forforståelse som musiker, producer og metalfan, gør at jeg er mere disponeret til f.eks. at fortolke visse sproglige aspekter der omhandler musik, lydproduktion og metalhistorie. I interviewguides (se bilag B-E), nævner jeg f.eks. ikke bandet Neckbreaker, men opfølger nogle spørgsmål med dette band som eksempel i interviewene (se transskriptioner i bilag J-M). Bandet benævnes f.eks. nogle gange som Nakkeknækker. Jeg ved f.eks. gennem egne koncertoplevelser, at Neckbreaker kaldte sig selv for Nakkeknækker engang. Dette gjorde det f.eks. muligt at snakke om både Nakkeknækker og Neckbreaker uden undren over hvorfor begge disse navne nævnes i samme kontekst. På baggrund af denne forforståelse, er fortolkningen at fænomenerne i dette speciale præget af denne forforståelse, og er derfor aldrig neutral. Dette gælder også i den teoretiske forståelse, eftersom jeg fortolker på fænomener ud fra dette teoretiske perspektiv.

Metode

Det semistrukturerede livsstilsinterview er ifølge Brinkmann og Kvale (2009) aldrig neutral. Det er en aktiv meningsskabende proces og ikke en metode for indsamling af viden. Der er risiko for bekræftelsesbias i designet, udførelsen og analysen af interviewene, da jeg arbejder deduktivt med et bestemt teoriapparat. Jeg leder derfor efter aspekter der passer til i teorien. Jeg stiller spørgsmål der invitere til bestemte svar og jeg kan overse aspekter der ikke passer ind i interviewene. I transskriptionsprocessen og optagelsesprocessen, valgte jeg bevidst kun at undersøge det sproglige element af interviewene, derfor er aspekter af kropssprog som mimik og gestik ikke anvendt i fortolkningsprocessen, dette kunne have bragt en ny dimension til

fortolkningen, hvis f.eks. en informant viste kropslige tegn på afsky til et spørgsmål om et band eller en tendens i miljøet.

I forhold til interviewundersøgelsens validitet, argumenterede jeg for at gyldigheden i interviewene var væsentlig i forhold til at svare på problemformuleringen. Jeg får informanternes indblik i konstruktionerne omkring nostalgi, genre og musiksmag, dette er gjort ved en struktureret teoretisk funderet interviewguide, og hver interviewguide har justeringer baseret på den enkelte aktør. I analyseprocessen citerer jeg direkte i forhold til det transskriberede materiale, hvor jeg kobler citaterne til den anvendte teori og derefter forklarer min fortolkning på disse udsagn.

I forhold til interviewundersøgelsens reliabilitet, eksemplificerer jeg gennemsigtigheden i den anvendte undersøgelse. Jeg beskriver hvilke emner spørgsmålene cirkulerer om og hvorfor de er vigtige for undersøgelsen, og hvad baggrunden for disse emners væsentlighed er for at svare på min problemformulering. Jeg påpeger den manglende neutralitet der er i processen, da min forforståelse præger interviewet og dens gang. Jeg eksemplificerer, hvordan interviewene er blevet transskriberet og hvorfor jeg f.eks. kun har transskriberet det sproglige materiale, samt hvordan jeg markerer f.eks. grin.

Teori

Det anvendte teoriapparat har visse begrænsninger. Teoriapparatet er sociologisk funderet, da det anvendes i dette speciale til at undersøge musiksmag, genre og nostalgi som sociale egenskaber. Derfor kan ingen af teorierne forklare subjektive oplevelser af musik, f.eks. hvorfor den enkelte fan elsker metal og hvorfor den enkelte musiker vælger at skabe musik i en bestemt stil. Teorierne forklarer heller ikke æstetiske egenskaber i musikken. F.eks. hvordan autenticitet opleves i musik, hvordan musik lyder, eller hvordan lydæstetik udvikler sig teknisk. Teorierne oplyser heller ikke de teknologiske eller økonomiske udviklinger indenfor musik, såsom betydningen af streaming, sociale mediers rolle, økonomiens påvirkning i musikbranchen eller bookingpraksis.

Videre forskning

En dimension der ikke er blevet undersøgt i dette speciale, er den almene fans perspektiv på specialets undersøgelse, eftersom jeg kun har interviewet aktører, der har forskellige beskæftigende roller i miljøet. Eftersom der findes mange mennesker der identificeres som fans af metalmusikken i Danmark, ville det kræve en stor mængde ressourcer, hvis der skulle laves et interview med mange af disse fans. Derfor, for at opnå den almene metalfans synspunkt på nostalgi i det danske metalmiljø, kunne jeg, ifølge Brinkmann og Kvale (2009), have taget en blandede metodisk tilgang (Mixed methods), og opstille et spørgeskema der omhandler de samme emner de forskellige interviewguides er baseret ud fra, hvor jeg kunne i samarbejde med en af metalfestivalerne i Danmark, møde op fysisk og få folk til at svare på spørgeskemaet. Dermed kan

jeg oplyse fænomenerne fra flere vinkler, og dermed også introducere et kvantitativt element i overordnede undersøgelse.

Eftersom det anvendte teoriapparat ikke undersøger den enkeltes oplevelse af musik. Kunne man opsætte en fænomenologisk lytteoplevelse, hvor aspekter som hvordan f.eks. autenticitet og intensitet opleves i metalmusikken. Her kan der tages udgangspunkt i hvordan den affektive intensitet, ifølge Lind, repræsenteres i selve musikken, og hvordan autentiske aspekter i musikken som f.eks. teknisk kunnen, det analoge vs. det digitale og growls vs. ren sang opleves i musikken.

Konklusion

Undersøgelsen viser, at det danske metalmiljø reproducerer nostalgiske værdier indenfor metalmusikken, og at denne reproduktion udspringer af miljøets æstetiske, fællesskabs og identitets aspekter. Nostalgien optræder som en form for doxa i feltet, hvor den naturlige orden for de ældre fans omhandler visse kulturelle, sociale og æstetiske fastholdte elementer, såsom battlevesten, anti-mainstream holdninger, teknisk kunnen og virtuositet i musikken. Disse aspekter bidrager til den affektive intensitet, som skal opleves i autentiske metalproduktioner og manifesteres til koncerter i form af f.eks. moshpitten. Denne tilstand af doxa kommer til udtryk i disse musikalske, koncertpratiske og æstetiske idealer, og på den måde de interviewede aktører taler om dem.

Undersøgelsen viser også, at den nostalgiske orientering skaber spændinger og debatter i det danske metalfelt, da nye populære bands som Sleep Token, eller andre danske bands som Vola, udfordrer disse normer og nytænker musikken. For mange ældre fans opleves dette som et brud på feltets nomos, hvilket skaber hysteresis-effekter, hvor habitus ikke længere matcher feltets udvikling. Dette fører til modstand mod nye æstetiske værktøjer som triggers og tracks, ren sang og genrefusioner.

På trods af den nostalgiske reproduktion af de ældre fans i miljøet, viser undersøgelsen også at det yngre publikum og de yngre musikere anvender nostalgien refleksivt, som Lind beskriver det i sin artikel er centralt i det danske metalmiljø. Her repræsenteres de ældre fans nostalgianvendelse som en konservativ målestok for, hvad der kan stemples som metal, hvor de yngre musikere anvender nostalgien som en kreativ refleksion, hvor nye teknologier, udtryk og genrefusioner anvendes som elementer for nytænkende metalmusik. Her er de yngre fans mere modtagelige for denne udvikling, da både yngre fans og yngre musikere har vokset op i en tid hvor musik er blevet langt mere tilgængeligt med tjenester som bla. YouTube. Dermed eksisterer der en kamp i det danske metalfelt mellem reproduktion og fornyelse, hvor nostalgien anvendes både som et stabiliserende omdrejningspunkt og som en potentiel hæmning for innovation.

Specialet konkluderer derfor, at nostalgien i det danske metalmiljø reproduceres og forhandles, og at dens betydning for modtagelsen af nytænkende metalmusik afhænger af aktørernes position i feltet, habitus og forståelsen af autenticitet. Nostalgien kan begrænse feltets musikalske udvikling, hvor bands som Ashes of Billy og Neckbreaker er eksempler på denne form for udvikling, Nostalgien kan også, hvis anvendt refleksivt, fungere som drivkraft for nytænkende metalmusik. Dermed befinder det danske metalmiljø sig i en fase, hvor en større accept af det mainstream og nytænkende musik er ved at tage sit indpas, hvor nostalgiens konservatisme tilhøre de ældre fans, og nostalgiens refleksivitet anvendes af nye musikere som kreativt referencepunkt for fællesskab, identitet og musikalsk udtryk.

Litteraturliste

66Samus (20. maj 2026). *A Beginner's Guide to Drum Triggers* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZWAfnadnNQ0

Andersbøtter.dk (u.å). *Forside – Andersbøtter.dk*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://andersbotter.dk/

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.

Boch-Madsen, F. (28. november, 2024) *Neckbreaker - Within The Viscera* [Anmeldelse af *Within The Viscera*, af Neckbreakker]. heavymetal.dk. https://heavymetal.dk/anmeldelse/neckbreakker-within-viscera

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. (Oprindeligt udgivet 1972)

Bourdieu, P. (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford University Press. (Oprindeligt udgivet 1994)

Bourdieu, P. (2010). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge. (Oprindeligt udgivet 1979)

Brown, A. R., Spracklen, K., Khan-Harris, K., Scott, N. W. R. (2016). *Global Metal Music and Culture*. Routledge.

Collin, F. (2003). *Konstruktivisme* (1. udgave). Roskilde: Roskilde Universitetsforlag

DR LYD (u.å). *Sort Søndag | Lyt som podcast | DR LYD*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://www.dr.dk/lyd/special-radio/sort-soendag-759466897000

Google NotebookLM (u.å.). *Google NotebookLM*. Lokaliseret d. 31. maj 2026 på: https://notebooklm.google/

heavymetal.dk (u.å.a) *Danefae | Band | Heavymetal.dk*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://heavymetal.dk/artist/danefae

heavymetal.dk (u.å.b) *Siamese | Band | Heavymetal.dk*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://heavymetal.dk/artist/siamese

Illdisposed (u.å). *Illdisposed*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: http://www.illdisposed.dk/#home

Karjalainen, Toni-Matti (2018). *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*. Cambridge Scholars Publishing.

Kvale, S., Brinkmann, S. (2009). *InterView: Introduktion til et håndværk* (2. udgave). København: Hans Reitzels Forlag.

Lena, J. C. (2012). *Banding Together* (1. udgave). Princeton University Press.

Microsoft Copilot (u.å.). *Microsoft Copilot*. Lokaliseret d. 31. maj 2026 på: https://copilot.microsoft.com/

Pahuus, M. (2014). Hermeneutik. I: Collin, F., Køppe S. (Red.), *Humanistisk videnskabsteori* (3. udgave) (s. 223-264). København: Lindhardt og Ringhof.

Prieur, A., Sestoft, C. (2006). *Pierre Bourdieu: En introduktion*. Hans Reitzels Forlag

Rasmussen, J. (2010). *Heavy metal: 40 år med hård rock*. Information

Spotify (u.å). *Siamese - Siamese - Discography*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://open.spotify.com/artist/0Hx4gv3eoiodtu6XYHF1X0/discography/album

Stolberg, K. F. (15. maj 2025). *SLEEP TOKEN ER METALGENRENS STØRSTE BAND I ÅRTIER – MEN OGSÅ DET MEST FORAGTEDE*. Soundvenue. https://soundvenue.com/musik/2025/05/sleep-token-er-metalgenrens-stoerste-band-i-aartier-men-ogsaa-det-mest-foragtede-625097

Thornton, S. (2001). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity (Oprindeligt udgivet 1995)

URM Academy (7. august 2025). *Are Live Backing Tracks Cheating?* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EqdoQPoov_Y

Visit Copenhagen (u.å). *Distortion*. Lokaliseret d. 26. Maj 2026 på: https://www.visitcopenhagen.dk/koebenhavn/planlaeg-din-tur/distortion-gdk759015

Walser, R. (2013). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.

Weirup, R. (19. maj 2025). *UDSKÆLDT METALBAND GÅR NUMMER 1 I USA*. Soundvenue. https://soundvenue.com/musik/2025/05/udskaeldt-metalband-gaar-nummer-1-i-usa-625745

Aalborg Metal Festival (2026a). *Line up 2025*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: https://aalborgmetalfestival.dk/program/program-2025/

Aalborg Metal Festival (2026b). *Line up 2024*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: https://aalborgmetalfestival.dk/program/program-2024/

Aalborg Metal Festival (2026c). *Line up 2023*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: https://aalborgmetalfestival.dk/program/program-2023/

Aalborg Metal Festival (2026d). *Line up 2022*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: https://aalborgmetalfestival.dk/program/program-2022/

Aalborg Metal Festival (2026e). *Line up 2021*. Lokaliseret d. 30. maj 2026 på: https://aalborgmetalfestival.dk/program/line-up-2021/

Aalborg Rock og Metal (u.å). *OM AALBORG ROCK OG METAL*. Lokaliseret d. 16. maj 2026 på: https://www.armetal.dk/about.html