

Johanna Gerwin (Kiel)

Die Beatles, Arctic Monkeys und Lily Allen – Dialekte und Identität in britischer (Indie-) Popmusik

Abstract: Ever since the Beatles, British pop music has been oriented towards an American accent model, even the "patriotic" Britpop. This changed in the 2000s in the Indie music scene, where we find local accents and dialect features. The theoretical approach of enregisterment can provide new explanations for this development.

1. Einleitung

Die Sprache in den Liedern britischer und amerikanischer PopmusikerInnen wurde in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder linguistisch untersucht. Dabei ging es zum einen darum, Akzent- und Dialektmerkmale in Liedern überhaupt zu beschreiben, zum anderen aber auch, ihre Verwendung in einen theoretischen Kontext einzubetten und somit eine der Kernfragen der Soziolinguistik, nämlich die nach dem Warum der Verwendung von Dialektmerkmalen, zu beantworten.

Der Begriff der Indexikalität bzw. des Enregisterment liefert eine neue Erklärungsdimension, welche der Antwort auf diese Frage wieder etwas näher kommt. So ist es kein Wunder, dass nicht nur gesprochene Daten dieser neuen Analyse unterzogen werden, sondern auch gesungene. Da Indexikalität in der Sprache, insbesondere der dritte Grad von Indexikalität, ein Element der bewussten, potenziell ironischen Performanz von Dialektsprache beinhaltet (vgl. JOHNSTONE et al. 2006: 83), eignet sich gesungene oder auf andere Weise „performte“ Sprache sogar besonders gut, um das Phänomen zu illustrieren.

Während die (Sozio-)Linguistik sich traditionell eher sporadisch mit dem großen Korpus des gesungenen Wortes beschäftigt hat, so ist das Thema Popmusik seit längerem fest in der modernen Kulturwissenschaft verankert (vgl. z. B. SCHINKO / HUCK 2006). Die Indexikalitätsforschung liefert daher nicht nur einen neuen Ansatz, um Popmusik sprachlich zu analysieren, sondern bietet gleichzeitig einen Anknüpfungspunkt für die Linguistik an die Kulturwissenschaft.

Im Folgenden werde ich zunächst die Geschichte der linguistischen Forschung zur Sprache in britischer Popmusik nachzeichnen. Dabei ergibt sich automatisch auch eine Chronologie der besprochenen Bands und Sänger/-innen, da sich ältere Studien auch mit älteren Künstlern/-innen befassen: Peter TRUDGILL widmete

sich in seiner Studie von 1983 ausschließlich den Songs der Beatles und der Punk-Rock-Bewegung der 1970er Jahre. Paul SIMPSON gibt in seiner Studie von 1999 einen größeren Überblick über den Gesang der darauffolgenden Jahrzehnte, wohingegen Joan BEAL 2009 die Musik der weiterhin aktiven und erfolgreichen Indie-Band Arctic Monkeys unter die Lupe nimmt und auch als erste auf Indexikalität (dritten Grades) hin untersucht. Da die Verwendung regional gefärbter Sprache in Popsongs in den 2000er Jahren zugenommen hat und die linguistische Forschung sich zumeist auf männliche Sänger und Bands konzentriert hat, werde ich ergänzend zur bisherigen Forschung außerdem noch kurz zwei Sängerinnen besprechen, Lily Allen und Kate Nash, deren Akzent in der britischen und amerikanischen Presse diskutiert wurde.¹ Zuletzt soll ein Vorschlag geliefert werden, wie Indexikalitätsforschung zu einem fruchtbaren theoretischen Ansatz werden kann, um Popmusik und andere „performte“ Kulturphänomene linguistisch zu analysieren – nicht nur sporadisch und impressionistisch, sondern systematisch und in Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen.

2. „P.S. I love you“ – Die Beatles und 70er-Jahre Punk Rock

TRUDGILL beobachtet 1983, dass britische Rock- und Popsänger, wenn sie singen, einen anderen Akzent haben, als wenn sie (z. B. in Interviews oder zum Publikum) sprechen. TRUDGILLS Analyse bezieht sich vor allem auf den Gesang der Beatles; er betrachtet jedoch auch weitere britische Rock- und Popalben aus den 1960er und 1970er Jahren von den Rolling Stones, Supertramp, Dire Straits und den Stranglers. Dieser Gesangsakzent ist stark an einem amerikanischen Aussprachemodell orientiert, was TRUDGILL (1983: 141 f.) an sechs phonologischen Merkmalen, zwei konsonantischen und vier vokalischen, festmacht:

Die konsonantischen Merkmale umfassen zum einen die Aussprache des Lauts /t/ in intervokalischer Position, welches im britischen Englisch als [t], im

1 Der Überblick ist zudem vorrangig von weißen SängerInnen und Bands geprägt. Dies liegt zum einen an dem Fokus der zitierten Studien, die sich auf traditionelle britische Akzente und Dialekte in der Popmusik konzentrieren. Zum anderen wurde sowohl die „Britpop“- als auch die „Indie“-Bewegung in den 1990ern bzw. 2000ern von weißen Sängern dominiert und dafür auch kritisiert (vgl. REYNOLDS 1995, 2007, HANN 2014). Die Abgrenzung der britischen Mainstream-Popmusik der vergangenen Jahrzehnte zu „schwarzer“ Musik war gewollt; HipHop und R'n'B galten als Nischengenres, die in Musikmagazinen keine Rolle spielten und bei ihren Lesern keine Neugierde weckten. Angeblich verkauften sie sich sogar schlechter, wenn schwarze Musiker auf der Titelseite abgebildet waren (vgl. REYNOLDS 2007). Diese Segregation spiegelt sich auch in der (zugegebenermaßen spärlichen) linguistischen Forschung wider.

amerikanischen English jedoch standardmäßig als ‚flap‘ oder ‚tap‘ [r], realisiert wird. Das Wort *better* würde dann im Gesang der frühen britischen Bands eher wie *bedder* klingen. Zum anderen identifiziert Trudgill in dem von ihm untersuchten Liedmaterial die verbreitete Realisierung des post-vokalischen /r/, z. B. in Wörtern wie *girl* oder *her*. Post-vokalisches /r/ wird im britischen English in der Regel nicht ausgesprochen – der Akzent wird daher als *non-rhotic* („nicht-rhotisch“) bezeichnet –, wohingegen es im amerikanischen als retrofleher Approximant realisiert wird, weshalb der Akzent *rhoticity* („Rhotizität“) aufweist.

Die vokalischen Merkmale beziehen sich auf die Aussprache der Vokale in Schlüsselwörtern wie BATH, LOT, PRICE² und *love*. Der BATH-Vokal wird im britischen English in Wörtern wie z. B. *dance* oder *laugh* als langes, offenes [a:] ausgesprochen, im amerikanischen English jedoch geschlossener als [æ]. Der LOT-Vokal ist hingegen im britischen English in Wörtern wie *body* oder *top* geschlossener ([ɒ]) und wird im amerikanischen English als offener, A-ähnlicher Laut realisiert: [ɑ]. Der Diphthong in PRICE-Wörtern (z. B. *life*, *my*) wird sowohl im amerikanischen English als auch in der von TRUDGILL analysierten Musik oft als leicht verlängerter Monophthong [a:] ausgesprochen, und der Vokal in dem allgegenwärtigen Wort *love* wird zum zentralisierten schwa-Laut [ə], was TRUDGILL ebenfalls als Amerikanismus betitelt.

Vier dieser Merkmale lassen sich anhand des Liedes, „P.S. I love you“ vom ersten Album der Beatles *Please, please me* (1963) illustrieren: der monophthongierte PRICE-Vokal (*write*), der /t/-flap (*letter*), die Aussprache des post-vokalischen /r/ (Rhotizität) (*remember*, *treasure*, *words*, *together*) und der zentralisierte Vokal in *love*:

As I *write* this *letter*
 Send my *love* to you
 Remember that I'll always
 Be in *love* with you
 Treasure these few *words* 'til we're *together*
 Keep all my *love* forever
 P.S. I *love* you
 [...]

TRUDGILL (1983: 143 ff.) schlägt drei Erklärungsansätze für die lautliche Anpassung der Beatles an ein amerikanisches, ihnen fremdes Aussprachemodell vor.

2 TRUDGILL (1983) verwendet hier die für Akzentbeschreibungen etablierte Notation von WELLS (1982a), bei der Vokalphoneme durch Schlüsselwörter, sogenannte *lexical sets* („Lexikalische Sets“), ersetzt werden.

Die Accommodation Theory von Howard GILES (vgl. GILES / SMITH 1979) besagt, dass Sprecher ihre Sprache der ihrer Gesprächspartner unterbewusst anpassen, wenn diese als Identifikationspersonen gesehen werden bzw. wenn der Sprecher Wohlwollen gegenüber seinen Gesprächspartnern signalisieren möchte. Im Kontext der Popmusik passt diese Theorie jedoch nur bedingt, da die ersten Zuhörer und Fans der Beatles, wie die Beatles selbst, Briten bzw. Liverpudlians (d. h. Leute aus Liverpool) waren. Amerikanische Akzenteinflüsse wären also nicht nur den Beatles, sondern auch deren Publikum fremd gewesen.

Als zweiten Erklärungsansatz für eine Akzentmodifizierung nennt TRUDGILL den Begriff der *sociolinguistic appropriateness* (der ‚soziolinguistischen Angemessenheit‘). Unterschiedliche Situationen erfordern unterschiedliche sprachliche Register. So wie z. B. Nachrichtensprecher und Priester in ihren jeweiligen Kontexten Aussprachebesonderheiten aufweisen, so wäre es auch denkbar, dass der Gesang in der Popmusik einen bestimmten sprachlichen Stil erfordert. Dies erklärt jedoch noch nicht, warum ausgerechnet ein amerikanisches Aussprachemodell in der Popmusik angemessen sein sollte.

Am befriedigendsten erscheint vorerst TRUDGILLS dritter Vorschlag, nämlich die Theorie der ‚Acts of identity‘, die in den 70er Jahren von LE PAGE entwickelt wurde (vgl. LE PAGE / TABOURET-KELLER 1985). LE PAGE zeigt damit, dass Sprecher versuchen, ihr linguistisches Verhalten jener Gruppe anzupassen, mit der sie sich am meisten identifizieren *wollen*. Im Fall der Beatles und anderen britischen Sängern aus den 1960ern wären dies amerikanische Rock’n Roll-Stars wie Chuck Berry und Buddy Holly. In den Worten von TRUDGILL (1983: 144):

Americans have dominated the field, and cultural dominion leads to imitation: it is appropriate to sound like an American, when performing in what is predominantly an American activity; and one attempts to model one’s singing style on that of those who do it best and who one admires most.

‚Amerikaner dominieren seit jeher das Feld, und kulturelle Dominanz verleitet zur Nachahmung: es ist angemessen, wie ein Amerikaner zu klingen, wenn man eine vorrangig amerikanische Tätigkeit ausübt; und man wird versuchen, seinen Gesangstil an diejenige anzupassen, die es am besten können und die man am meisten bewundert.‘

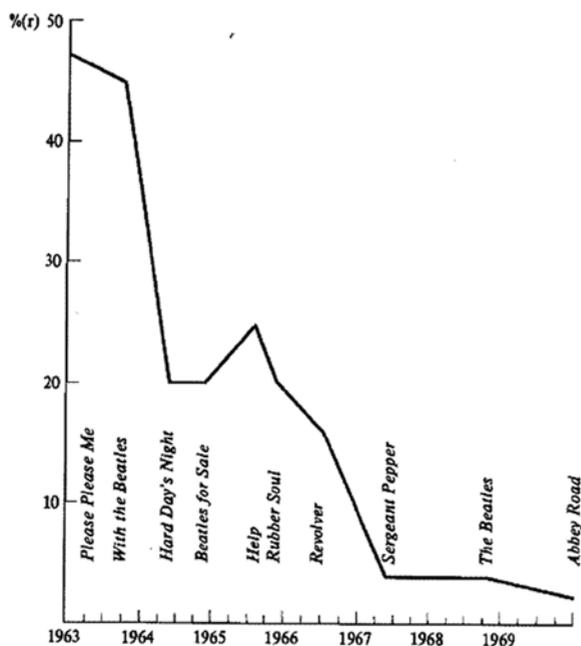
Indem die Beatles und andere Sänger in einem amerikanischen Akzent singen, folgen sie einem Prestigemodell, identifizieren sich mit den erfolgreichsten und führenden Vertretern des Feldes und nehmen somit an deren Erfolg teil.

Dieses sprachliche Verhalten assoziiert der Soziolinguist LABOV mit typischen ‚Markern‘, d. h. mit linguistischen Variablen, deren stilistischer Angemessenheit sich die Sprecher bewusst sind, die sie daher in bestimmten Situationen bewusst realisieren können und die nicht selten zu Hyperkorrektur führen (vgl. LABOV

1966). Hyperkorrektur bedeutet, dass Sprecher ein prestigeträchtiges Merkmal zu häufig, d. h. nicht nur in den Kontexten, in denen es der entsprechende Stil verlangt, gebrauchen. TRUDGILL (1983: 149) und auch SIMPSON (1999: 347) beobachten, dass die linguistische Imitation des amerikanischen Modells von britischen Sängern nicht immer erfolgreich ist. In dem Lied „Bachelor Boy“ von 1961 zum Beispiel wendet Cliff Richard Rhotizität an einer Stelle an, wo sie nicht angebracht ist: In der Liedzeile „Son, you’ll be a bachelor boy“ spricht er nicht nur dem amerikanischen Modell entsprechend das /r/ in *bachelor* aus, sondern fügt auch hyperkorrekt ein *a* nach dem Artikel *a* ein.

Von einem amerikanischen Prestigemodell bei den Beatles ausgehend verzeichnet TRUDGILL (1983) nun eine konstante Abnahme amerikanischer Merkmale in den späteren Alben der Beatles und in britischer Rock- und Popmusik der 1960er und 1970er Jahre allgemein. Die folgende Grafik veranschaulicht zum Beispiel die Abnahme des amerikanischen Merkmals Rhotizität (Aussprache des post-vokalischen /r/) in allen zehn Beatlesalben von 1963 bis 1971.

Abb. 1: Abnehmende Häufigkeit von Rhotizität in den zehn Alben der Beatles (TRUDGILL 1983: 151 (mit Genehmigung von New York University Press))



Zur gleichen Zeit lässt sich der Beginn eines neuen Prestigemodells erkennen, nämlich der Akzent der Londoner Arbeiterschicht *Cockney*. Der Gesangsakzent der Rockbands der 1960er richtet sich also zunehmend an einem einheimischen, britischen Modell aus. Als stereotypische Merkmale dieses Akzents macht TRUDGILL (1983: 155) unter anderem die folgenden aus:

Anstelle des intervokalisches /t/, welches wie oben beschrieben im standard-britischen Englisch [t] und im amerikanischen als tap oder flap [ɾ] ausgesprochen wird, steht nun der glottale Verschlusslaut [ʔ].

Die Diphthonge sind einer systematischen Verschiebung unterworfen, dem sogenannten *London diphthong shift*. Der Vokal in Wörtern wie FACE wird daher eher wie der Vokal in PRICE gesprochen (z. B. *face* [fʌɪs]), der Vokal in PRICE hingegen eher wie CHOICE (z. B. *price* [pɹɔɪs]). Der Diphthong in GOAT verschiebt sich zu einer Qualität eher wie MOUTH (z. B. *goat* [gʌʊt]). Der Verschiebung geht eine Diphthongierung bzw. „Öffnung“ der langen Monophthonge in Wörtern wie FLEECE und GOOSE voran. Diese Wörter werden mit dem FACE-Vokal (z. B. *fleece* [fleɪs]) bzw. dem GOAT-Vokal (z. B. *goose* [gʊʊs]) gesprochen.³

Als drittes Merkmal eines südenglischen Akzentmodells sieht TRUDGILL (1983) die sogenannte Vokalisierung des /l/. Der Konsonant wird wie der Vokal /ʊ/ ausgesprochen; das Wort *milk* zum Beispiel wird demnach zu [mɪʊk].

Die folgende Tabelle zeigt, wie laut TRUDGILL (1983: 156) amerikanische Merkmale abnehmen, der glottale Verschlusslaut für intervokalisches /t/ jedoch zunimmt.

Abb. 2: Gebrauch von amerikanischen und britischen Merkmalen (insbesondere der glottale Plosiv für intervokalisches /t/) bei Musikern der 1960er/70er Jahre in Prozent (TRUDGILL 1983: 156, mit Genehmigung von New York University Press).

TABLE 8-1 Usage of 'American' and 'British' features (percentages)

	'American'		'British'	
	(r)	(t)	/æ/	[ʔ]
Rolling Stones	19	46	100	0
Supertramp	7	81	–	0
Dire Straits	1	92	–	0
Stranglers	0	88	80	0
Clash	6	71	24	10
Sham '69	1	57	50	9
Ian Dury	0	5	0	22

3 Alle Beispielwörter beziehen sich hier wieder auf WELLS' *lexical sets*, mit denen Vokalphoneme charakterisiert werden (siehe Fußnote 2). Der *Cockney diphthong shift* wird ausführlich von WELLS (1982b: 306–10) besprochen.

Während die Rolling Stones weiterhin stark vom amerikanischen Modell beeinflusst werden, insbesondere was Rhotizität und die Aussprache des BATH-Vokals angeht, lösen sich Bands wie The Clash, Sham '69 oder der Sänger Ian Dury vom Überseemodell. Darin sieht TRUDGILL ein neues Selbstbewusstsein bei britischen Rock- und Popsängern, welches aus dem enormen Erfolg der Beatles erwachsen ist. Die Akzeptanz und der Charterfolg britischer Bands in den USA, angefangen bei den Beatles und später auch mit den Rolling Stones und Supertramp, wurde auch *British Invasion* („die britische Invasion“) genannt (vgl. HARRY 2004). Britische Musik hatte eine eigene Legitimität erworben und musste sich nicht mehr hinter dem alten Prestigemodell verstecken, was sich nun auch linguistisch niederschlägt. Zudem entwickelte sich in den 1970er Jahren in Großbritannien, unter anderem aufgrund des politischen Klimas der Thatcher-Regierung, die Punk-Rock-Bewegung, die sich vor allem an die Jugendlichen der Arbeiterschicht in den Städten wandte und daher auf ein lokales Publikum ausgerichtet war. Wie die Tabelle in Abb. 2 jedoch zeigt, war das amerikanische Modell in den 1970er Jahren noch nicht gänzlich ausgestorben. Was die Vermischung von amerikanischen und südenglischen Merkmalen (z. B. bei The Clash) darstellt, ist – laut TRUDGILL – ein Konflikt zwischen der angestrebten Identität als ernstzunehmender Rockstar (mit amerikanischem Akzent) und einer Identifizierung mit Londoner Arbeiterjugendlichen (vgl. TRUDGILL 1983: 157 f.).

Eine Ausnahme stellt in den 70er Jahren der Sänger Ian Dury dar, der schon damals seinen Cockney-Akzent bewusst und durchgängig einsetzt. Er ist damit einer der ersten britischen Sänger, die man der Punk-Rock-Bewegung zuordnen kann, der seinen Akzent nicht am amerikanischen Modell orientiert. In seinem Song „Sex and Drugs and Rock'n Roll“ von dem Album *New Boots and Panties* (1977) lassen sich nicht nur der glottale Plosivlaut in den Wörtern *Walter Mitty* und *fit* hören, sondern auch verschobene Diphthonge in den Wörtern *clothing* und *tailor* und /l/-Vokalisierung in dem Wort *rock'n roll* (vgl. TRUDGILL 1983: 157).

SIMPSON nimmt sich in seiner Akzentstudie von 1999 eines größeren Zeitabschnitts an, der an den von TRUDGILL besprochenen anschließt, nämlich bis zu den 1990er Jahren. Anhand von britischen Bands und Sängern wie den Dire Straits (1970er/80er), Meat Loaf (1980er) und Sade (1980er/90er) zeigt er, dass das Cockney-Modell mit dem amerikanischen Modell durch die Jahrzehnte, der sogenannten *era of afterpunk* (der „Post-Punk-Ära“) (SIMPSON 1999: 356) hindurch koexistiert, insbesondere für SängerInnen, die aus Südengland stammen.

SIMPSON beobachtet, dass mittlerweile auch Aussprachemerkmale aus dem britischen Standard Eingang in den Gesang gefunden haben, zum Beispiel bei Sade, den Stranglers oder Van Morrison. Die Aussprache wird also zunehmend variabler und orientiert sich weniger strikt an nur einem Modell. SIMPSON führt

dies ebenfalls auf die selbstbewusstere musikalische Tradition in England zurück, die sich seit den Beatles entwickelt hat.

3. „Wonderwall“ und „Mardy Bum“: Britpop in den 1990er und Indie in den 2000er Jahren

Britpop ist der Oberbegriff für ein Musikgenre, welches durch Bands wie Suede, Blur, Oasis oder Pulp repräsentiert wird und in den 1990er Jahren seinen Höhepunkt erreichte. Diese Bands brachten britischen Rock in den Mainstream und bildeten einen Teil der politischen und kulturellen Bewegung, die mit dem Medienbegriff *Cool Britannia* assoziiert wird: mit der ersten Legislaturperiode von Tony Blair, der 1997 Premierminister wurde, und seinem Programm des *New Labour*, einem Aufschwung der britischen Wirtschaft, der Fußball-EM in England 1996, bei der die englische Nationalmannschaft es bis ins Halbfinale (gegen Deutschland) schaffte – kurzum: mit guten Zeiten für das britische Selbstbewusstsein (vgl. АΥΤΟ 1999; ΗΥQ 2010: 95 f.). Dieser „neue“ Patriotismus wurde auch auf der Bühne ausgelebt: 1997 trat Gerri Halliwell von den Spice Girls mit einem Union-Jack-Minikleid bei den Brit Awards auf, und ein Markenzeichen von Noel Gallagher von Oasis auf der Bühne war seine Union-Jack-Gitarre.

Abb. 3: Britischer Patriotismus auf der Bühne: Gerri Halliwell von den Spice Girls⁴



4 Bildnachweis: Benutzer „Tabercil“ in Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geri_Halliwell_in_concert_cropped.jpg) unter Creative Commons Lizenz CC BY 2.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.en>)

Dieses öffentliche Zelebrieren von englischer/britischer Identität ließe vermuten, dass britische Akzent- und Dialektmerkmale im Gesang der Britpop-Künstler ebenfalls angestiegen seien. Dies ist jedoch nicht durchgängig der Fall. Oasis, zum Beispiel, halten in ihren Liedern stark am amerikanischen Modell fest. In ihrem größten Hit „Wonderwall“ aus dem Album (*What's the Story*) *Morning Glory?* (1995) wird intervokalisches /t/ in den Wörtern *gotta* und *better* weiterhin als flap gesungen und auch die Aussprache des LOT-Vokals in den Wörtern *gonna*, *gotta* und *anybody* entspricht der amerikanischen, stärker geöffneten Realisierung. Des Weiteren benutzen Oasis nicht nur phonologische US-Merkmale; *gonna* und *gotta* können auch als morphosyntaktische Amerikanismen gewertet werden.

Die Begründung für die amerikanische Aussprache von Oasis sieht SIMPSON (1999: 363) paradoxerweise in der Identifikation von Oasis mit den Beatles, d. h. ebenfalls einer englischen Band. Die Referenzgruppe für Oasis liegt nicht bei amerikanischen Rockstars aus den 50er Jahren, sondern bei den Helden aus dem „goldenen Zeitalter“ der britischen Rockmusik in den 1960ern. Obwohl Liam Gallagher, der Leadsänger von Oasis, ein stolzer Mancunian (Bewohner Manchesters) und damit, wie die Beatles auch, Nordengländer ist, zeigen sich keine nordenglischen Akzentmerkmale in seinem Gesang.⁵

Die Konkurrenzband aus dem Süden, die Londoner Band Blur, verhält sich in dieser Hinsicht jedoch anders. Bei Damon Albarn, dem Lead-Sänger von Blur, kann man in vielen Liedern eindeutige Cockney-Merkmale ausmachen. Dies lässt sich gut am Beispiel des Lieds „Parklife“ aus dem Album *Parklife* (1994) illustrieren, in dem genau die phonologischen Merkmale auftauchen, die oben schon in Verbindung mit Ian Dury aufgelistet wurden: In den Wörtern *feed* und *people* sowie im Wort *too* kann man deutlich geöffnete bzw. diphthongierte FLEECE- und GOOSE-Vokale hören; die Diphthonge sind in den Wörtern *day*, *safe*, *devoted* systematisch verschoben; /l/-Vokalisierung findet in den Wörtern *well-being* und *people* statt, und jegliche post- und intervokalischen /t/-Laute werden glottalisiert (z. B. *bit*, *heart*, *devoted*, *it*).

In den 2000er Jahren und mit der Ablösung des Britpop durch den sogenannten Indie-Rock⁶ ging eine noch größere Emanzipierung vom amerika-

5 HARRIS (2004) liefert weitere mögliche Gründe für den amerikanischen Gesangsakzent von Oasis. Oasis war eine der wenigen Britpop-Bands, die in den USA berühmt wurde und dies auch forciert hatte. Dort wurde die alternative Musikbranche zu dieser Zeit von Grunge-Bands wie Nirvana dominiert, die ebenfalls ein Modell für Oasis dargestellt haben könnten.

6 „Indie“ steht laut Wikipedia als Abkürzung für *independent* („unabhängig“) und bezieht sich auf die Unabhängigkeit der Musikproduktion von großen Plattenfirmen und auf ein Marketing der Bands unter einem kleinen, no-name Plattenlabel. Der Begriff

nischen Modell einher. Frühe Indie-Bands, die dieses Genre auch prototypisch repräsentieren, sind zum Beispiel die Arctic Monkeys, Kaiser Chiefs, The Cooks, The Libertines oder Franz Ferdinand. Das Besondere an dieser Musikrichtung ist, dass nicht nur der standardbritische Akzent im Gesang normal geworden ist, sondern dass häufig sogar regional gefärbte Sprache verwendet wird.

In ihrer Studie von 1999 untersucht Joan BEAL die Sprache der Arctic Monkeys, einer Indie-Band aus Sheffield, auf ihrem ersten Album *Whatever People Say I Am, That's What I Am Not* (2006). Dort lassen sich keine amerikanischen Aussprachemerkmale mehr aufweisen. Stattdessen gebraucht der Leadsänger der Arctic Monkeys Alex Turner eindeutige nordenglische Akzentmerkmale.

Typisch für alle Akzente Nordenglands ist erstens, dass der Vokal in FOOT-Wörtern und in STRUT-Wörtern identisch ist (fehlender *FOOT-STRUT-split*). Beide Wortklassen werden also mit kurzem /ʊ/ (zum Beispiel in *mum*, *pub* oder *gun*) gesungen. Zweitens wird der Vokal in BATH-Wörtern nicht wie im Standardakzent mit einem langen offenen /ɑ:/ gesprochen (und auch nicht wie im Amerikanischen mit einem leicht geschlossenen /æ/), sondern mit einem kurzen, vorderen /a/, zum Beispiel in *dance* oder *can't*. Zusätzlich zu diesen typischen und weit verbreiteten phonologischen Merkmalen verwendet Alex Turner aber auch Dialektausdrücke aus Sheffield. In dem von BEAL (2009: 231 ff.) detailliert analysierten Lied „Mardy Bum“ verweist allein der Titel auf den Dialekt Sheffield. Ein *mardy bum* (das Wort *bum* wird mit dem FOOT-Vokal [ʊ] gesungen) ist jemand, der schnell beleidigt ist, eine „beleidigte Leberwurst“⁷. Das Lied beginnt mit den Worten „Now then, mardy bum...“. *Now then* wird in Sheffield als Grußwort benutzt. Das Besondere ist, dass *then* in diesem Fall mit /d/ und nicht mit dem stimmhaften th-Laut /ð/ ausgesprochen wird.

Im folgenden Liedabschnitt identifiziert BEAL (2009: 234) noch weitere Dialektausdrücke:

Oh, but it's **right** hard to remember that
 On a day like today when you're all argumentative
 And you've **got the face on**

bezeichnet damit nicht zwangsläufig ein bestimmtes Musikgenre, wird aber zumeist für gitarrenlastigen aber melodiosen Pop verwendet (https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_music, zuletzt geprüft am 04. September 2015).

7 Wörtlich aufgeschlüsselt stammt *mardy* von *marred*, was ursprünglich ‚verwöhnt‘ bedeutet, in Sheffield aber die Zusatzbedeutung ‚launisch‘ und ‚leicht erregbar‘ hat; *bum* bedeutet umgangssprachlich ‚Hintern‘, wird aber metonymisch auch für Personen verwendet, die z. B. faul oder träge sind (*lazy bum*, *beach bum* etc.) (vgl. BEAL 2009: 234 f.).

Das Wort *right* wird hier Sheffield-typisch mit dem Diphthong /eɪ/ ausgesprochen anstelle des im Standard gebräuchlichen PRICE-Vokals /aɪ/. Der Gebrauch von *right* als Steigerungswort ist ebenfalls dialektal, genauso wie der Ausdruck *to have got the face on* („unzufrieden gucken“, ‚ein Gesicht ziehen‘).

Ähnlich wie bei Blur kann hier nicht mehr von einer Annäherung an amerikanische Standards die Rede sein. Obwohl man meinen könnte, dass mit lokalen Akzent- und Dialektmerkmalen auch ein lokales Publikum angesprochen werden soll, argumentiert BEAL (2009: 236), dass auch hier die von TRUDGILL erwähnte Akkommodationstheorie nicht greift. Die Hauptkonsumenten der Arctic Monkeys sind Studenten (Sheffield ist eine beliebte Studentenstadt), die von überall her stammen. Außerdem ist es auffällig, dass die linguistischen Merkmale, die die Arctic Monkeys verwenden, nicht alle der aktuell gesprochenen, lokalen Norm entsprechen, sondern traditionelle, wenn nicht gar altmodische und reaktionäre Merkmale sind, die zwar jeder aus Sheffield kennt und zuordnen könnte, jedoch nicht selbst verwenden würde (vgl. BEAL 2009: 231). Indem die Arctic Monkeys stereotypische bis stigmatisierte Dialektvarianten gebrauchen, „performen“ sie ihre Sheffield-Identität zusammen mit ihrem Gesang. BEAL (2009) ist damit die erste Linguistin, die dieses sprachliche Verhalten und das Konzept des Enregisterment bzw. der Indexikalität in Zusammenhang bringt.

Linguistische Merkmale sind zunächst arbiträr. Werden diese jedoch „registriert“ und bestimmten sozialen Werten zugeordnet, erhalten die Merkmale eine zusätzliche indexikalische Bedeutung. Sie verweisen fortan auf einen bestimmten Sprechertyp. Alternativ könnte man auch davon sprechen, dass linguistische Merkmale *enregistered* sind: Bestimmte Merkmale werden Teil eines Registers und damit in einen bestimmten sozialen, kulturellen etc. Zusammenhang gebracht (vgl. AGHA 2003; JOHNSTONE et al. 2006; SILVERSTEIN 2003).

Das verdeckte Prestige (in der Terminologie von LABOV 1966) der nordenglischen Akzente liegt in dem Bild eines hartgesottenen, aber herzlichen *blue-collar workers*, also eines industriellen Arbeiters, der dem südenglischen bzw. Londoner *white-collar worker*, z. B. einem Büroangestellten, Banker etc., konträr gegenüber gestellt wird. Ein südenglischer Akzent wird mit einem laschen, reichen „Softie“ verbunden, wohingegen der nordenglische Akzent mit Robustheit, Integrität und Humor in Verbindung gebracht wird.

Der Gebrauch des traditionellen Sheffield-Dialekts durch die Arctic Monkeys indiziert laut BEAL (2009: 230 f., 237) Authentizität im Gegensatz zu einem unechten, nachgeahmten amerikanischen Akzent. Ein amerikanischer Gesangsakzent ist für die Arctic Monkeys und andere Indie-Bands *enregistered*

als Unterordnung in einen konformistischen Pop-Mainstream, dem die Arctic Monkeys gerade zu entkommen versuchen. Die Arctic Monkeys wollen als unabhängig („*independent*“) und authentisch wahrgenommen werden und machen dies auch durch andere Aktionen deutlich, zum Beispiel durch ihre betonte Abwesenheit bei Preisverleihungen. Informationen über die Bandmitglieder waren zunächst kaum öffentlich zugänglich und die ersten Lieder der Arctic Monkeys nur kostenlos über das Internet erhältlich (vgl. BARTON 2005; BEAL 2009: 224). Mit dem Gebrauch von typischen Sheffield-Merkmalen in den 2000er Jahren drücken die Arctic Monkeys außerdem einen gewissen, trotzigsten Stolz aus: es ist keine Schande, aus einer nordenglischen Industriestadt zu stammen – im Gegenteil: Die Stadt und der dazugehörige Dialekt sind cool geworden.

Für die Arctic Monkeys ist ein amerikanischer Gesangsakzent stigmatisiert und deutet auf die negativen Aspekte eines Pop-Mainstream hin. Ein ausgeprägter US-Akzent kann natürlich in anderen Kontexten, bzw. Musikrichtungen, anders *enregistered* sein. Einige britische Sängerinnen, wie z. B. Leona Lewis, Jamelia oder Estelle, die sich der Soul- und R'n'B-Branche zuordnen, orientieren sich eher an amerikanischen Größen wie Beyoncé, Alicia Keys oder Janet Jackson. Als Alesha Dixon, eine britische Sängerin aus dieser Sparte, jedoch im Sommer 2015 beim Formel 1-Grand Prix in Silverstone die britische Nationalhymne „God save the queen“ sang und dabei den Vokal in *god* mit einem amerikanischen, offenen LOT-Vokal sang, wurde sie dafür in der nationalen Presse harsch kritisiert (vgl. z. B. BROWN 2015)⁸

Dies zeigt, dass das Enregisterment von amerikanischen Akzentmerkmalen sich nicht nur von einem (Pop-)Musikgenre zum nächsten stark unterscheiden kann, sondern dass die Bewertung der Merkmale unabhängig davon auch vom Kontext abhängig ist. Die britische Nationalhymne mit Amerikanismen zu versehen, war offensichtlich auch für eine R'n'B-Sängerin ein „No-go“.

4. „LDN“ und „Foundations“: Lilly Allen und Kate Nash in den 2000ern

Für das letzte Beispiel von Akzent-Enregisterment soll hier noch einmal auf den Londoner Akzent Cockney eingegangen werden. Für TRUDGILL (1983) und SIMPSON (1999) stand der Gebrauch des Cockney in erster Linie für ein neues

8 Vgl. hierzu auch den Blogeintrag „Language Attitudes: Just One Sound“ (20. Juli 2015) von Lisa Jansen auf ihrem Blog „Lisa Loves Linguistics – Sociolinguistics of Music“ (<https://lisaloveslinguistics.wordpress.com/>, zuletzt geprüft am 22.02.2016).

britisches und musikalisches Selbstbewusstsein, die Abnabelung vom amerikanischen Modell, Musik gegen das (musikalische und politische) Establishment (Punk Rock) und möglicherweise Anpassung/Akkommodation an das junge working-class Publikum der Punk-Rock-Szene.

In der Musik von Lily Allen und Kate Nash werden südenglische Merkmale jedoch etwas anders *enregistered* als das Cockney der 70er Jahre. Beide Sängerinnen verwenden eine abgemilderte Form des Cockney, welches in Südengland, aber auch darüber hinaus, mittlerweile so verbreitet ist, dass es quasi als ‚das neue RP‘, d. h. der neue britische Standardakzent, gilt: das ‚Estuary English‘. Der Begriff ‚Estuary English‘ bezieht sich auf die Mündung (*estuary*) der Themse als weitläufiges Gebiet um London herum, in dem der Akzent standardmäßig verwendet wird. Estuary English wird auch als Mischung „zwischen Cockney und der Queen“ (ROSEWARNE 1994: 3) bezeichnet.

Die folgenden Merkmale sind typisch für den Estuary-Akzent: Wie im Cockney wird das alveolare /t/ durch den glottalen Verschlusslaut [ʔ] ersetzt und der Laut /l/ vokalisiert, d. h. *milk* wird [mɪɔk] ausgesprochen (vgl. Abschnitt 2). Die interdentalen Frikative /θ/ und /ð/ werden als labiodentale Frikative /f/ und /v/ gesprochen. Das bedeutet, das Wort *think* zum Beispiel wird zu [fɪŋk]. Die Verschiebung der Diphthonge (*diphthong shift*) ist hingegen nicht allzu stark ausgeprägt (vgl. ALTENDORF / WATT 2008: 203 ff.; WELLS 1994).

Der Akzent ist nicht nur linguistisch, sondern auch auf sozialer Ebene ein Kompromiss zwischen Cockney- und RP-Attributen: Typischen Cockneysprechern aus der Arbeiterschicht verhilft er dazu, gebildeter zu klingen; typische RP-Sprecher, die oft als abgehoben, altmodisch und *posh* angesehen werden, können sich mithilfe des Akzents sympathischer präsentieren. Allerdings werden solche Sprecher auch abschätzig „mockneys“ genannt, d. h. ‚unechte oder vorgetäuschte Cockneys‘. Der soziale Bonus, den Estuary-Sprecher durch den Akzent erfahren, wird somit durch den Mangel an Authentizität teilweise wieder aufgehoben (vgl. BETTS 2015; FARNDAL 2013). Lily Allen und Kate Nash stammen beide aus der gut gebildeten Mittelschicht und dementsprechend wurde ihr Gebrauch von Estuary Merkmalen sowohl positiv als ihr „trademark“ (‚Markenzeichen‘), als auch negativ gewertet, z. B. als „posh girls slumming“ (CHRISTGAU 2008), d. h. junge, reiche Frauen, die sich bei der Unterschicht einschleimen wollen.

Wie ist nun der Gebrauch von Estuary-Merkmalen *enregistered*? CHRISTGAU (2008) bezeichnet Kate Nash in seinem Radiobeitrag als „not insipid, not mealy-mouthed, but just nice“ (‚nicht öde, nicht leisetreterisch, sondern einfach nett‘). Sie erscheint als intelligente, selbstbewusste junge Frau, die kein Blatt vor den

Mund nimmt und Dinge so ausspricht, wie sie sind (vgl. DAY 2010). Der Estuary-Akzent scheint wie dafür gemacht, weibliche Identität *ein bisschen* rebellisch auszudrücken, für eine charmante Direktheit, die nicht allzu unverschämt oder provokant wirkt, und um einen gewissen Grad an „street-credibility“ zu erreichen. Er taugt also für das sprichwörtliche „nette Mädchen von nebenan“, aber „nett auf die richtige (und nicht die langweilige) Art“ (vgl. CHRISTGAU (2008) „‘Nice‘ done right“).

Wie oben erwähnt stammen beide Sängerinnen aus der englischen Mittelschicht, was nicht nur zu ihrem Gesangsakzent passt, sondern auch zu ihren Liedtexten, bzw. den in den Songs verwerteten Themen. In dem Lied „LDN“, was im SMS-Slang für ‚London‘ steht, singt Lily Allen über Kriminalität und soziale Ungerechtigkeit in London und distanziert sich damit von der Glorifizierung und dem Hype um die Hauptstadt. Ihr Anliegen ist es, „to do some social commentary and comment on pop culture [...]“⁹. Auch Kate Nash bewegt sich in ihren Liedern und Interviews zwischen „häuslichen“ („homebody“, CHRISTGAU 2008) und gesellschaftlichen Themen wie z. B. Sexismus (vgl. DAY 2010). Beide Sängerinnen wollen nicht in eine Schublade gesteckt werden und bemühen sich um Individualität – wofür ein (lower) middle class-Akzent wie das Estuary English ideal erscheint. Der Akzent verweist in diesem Fall weniger auf regionale Werte (wie z. B. bei den Arctic Monkeys) als auf soziale. Dies ist auch das Ergebnis einer unveröffentlichten phonologischen Studie über Cockney-Merkmale und Schimpfwörtern in Kate Nashs drei Alben, die JANSEN in ihrem Blog zum Thema Sprache in Popmusik (siehe Fußnote 8) zitiert. Die Autorin der Studie sieht im Akzentgebrauch Nashs eine Annäherung an die Londoner Jugendkultur¹⁰.

5. Zusammenfassung und Ausblick: Indexikalitätsforschung in der Popmusik

Britische Musikkünstler sind in ihrem Gesang unterschiedlichen Akzentmodellen gefolgt. Das dominante Modell in den 1960ern, als britische Popmusik mit den Beatles zum ersten Mal international erfolgreich wurde, war ein amerikanisches. Die Sänger imitierten ihre Rock’n Roll-Idole aus den USA, um sich in

9 Interview mit Bob KENNER für das Magazin *Complex* am 14.05.2014, verfügbar unter <http://uk.complex.com/music/2014/05/lily-allen-interview-guide-to-british-accent-video> (zuletzt geprüft am 27.08.2015).

10 Vgl. <https://lisaloveslinguistics.wordpress.com/2015/06/15/guest-contribution-the-sociolinguistics-of-indie-music-kate-nash/>, zuletzt geprüft am 22.02.2016).

diese Gruppe einzureihen. Dieses Modell war noch bis in die 1990er Jahre vorherrschend, sogar im „Britpop“, einer Musikbewegung, die sich stark mit ihrem Ursprungsland identifizierte. Hier ging es den Bands und Sängern jedoch darum, ihre Helden aus den 60er Jahren, allen voran die Beatles und die Rolling Stones, zu imitieren. Dies führte zum Enregisterment von amerikanischen Merkmalen als Pop Mainstream-Aussprache.

Mit dem Aufkeimen der Indie/Independent Musikszene in den 2000er Jahren wurde das amerikanische Modell jedoch zunehmend als unecht und abgedroschen wahrgenommen. Stattdessen fanden nun allgemein britische und auch lokale Akzent- und Dialektmerkmale Eingang in den Gesang. Damit wurde eine authentische, innovative Künstleridentität konstruiert, die sich jedoch an traditionellen Werten orientiert.

COUPLAND (2011) ist der Ansicht, dass die soziolinguistische Analyse von Popmusik zwar als kulturelles Massenphänomen völlig gerechtfertigt ist, dass man sich jedoch in Bezug auf die Enregisterment/Indexikalitätsforschung nicht nur auf den Akzent oder Dialekt konzentrieren sollte. Stattdessen sollten jegliche „meaning-making options“ (COUPLAND 2011: 573), also jegliche bedeutungskonstruierenden Elemente, derer sich die Musiker bedienen, berücksichtigt werden (vgl. auch BELL / GIBSON 2011). Bei der „Place-Indexicality“, d. h. dem indexikalischen Verweis auf einen bestimmten Ort, spielen wesentlich mehr Faktoren eine Rolle als nur der Akzent oder Dialekt. COUPLAND (2011: 581) nennt außerdem als potenziell indexikalisch: die Szenerie, die in den Liedtexten aufgebaut wird (z. B. der Autorücksitz, die Straße, zuhause), sowie den Ort der Aufführung, bzw. der Ort, an dem die Musik vom Hörer konsumiert wird. Schon der Name des Musikgenres gibt oft Aufschluss über die transportierten Werte innerhalb des Genres (z. B. Britpop, Country etc.). Der sprachliche Inhalt der Liedtexte, Rhythmus, Gesangstil, Erscheinung der Künstler – all diese Faktoren müssten ebenfalls betrachtet werden, um die indexikalische Bedeutung eines Musikstücks zu erfassen. Dies bedeutet eine Erweiterung der soziolinguistischen Perspektive von sprachlichen Merkmalen hin nicht nur zum sprachlichen Inhalt, sondern zu sozial und kulturell verankerten Bedeutungskomponenten und damit mitten in die Kulturwissenschaft hinein.

Betrachtet man die oben besprochenen Musiker unter dieser erweiterten Perspektive, lassen sich etliche Aspekte finden, die die „Place-Indexicality“ in der Sprache der Sänger verstärken. Ian Durys Verwendung des Cockney-Akzents dient nach Ansicht von LAING (2003) nicht nur der Bestätigung einer impliziten Punk-Rock-Norm. Der Akzent verhalf Dury vielmehr, typische

Londoner Charaktere, wie z. B. Billericay Dickie, einen Maurer aus Billericay, einem Vorort im Osten von London, in seinen Liedern zu inszenieren. Der Charakter verweist somit auf den Akzent und umgekehrt. Ian Dury war irischer Abstammung und mit dem unterschweligen Rassismus gegenüber Iren in der Londoner Gesellschaft vertraut. Er benutzte den Akzent daher auch ironisch, sozusagen als Sprache des Feindes. Des Weiteren lässt sich oft beobachten, dass sich Akzentmerkmale im Sprechgesang, wie er auch in Durys Songs vorherrscht, leichter durchsetzen (vgl. SIMPSON 1999:360).

Lily Allen singt nicht nur mit Estuary-Merkmalen, auch der Liedtitel „LDN“ ist Teil der auf London verweisenden Indexikalität. Etwas Ähnliches gilt für die Britpop-Band Blur: Das Album *Parklife* sollte laut eines Interviews mit der BBC ursprünglich *London* heißen. Das Cover des Albums zeigt ein Hunderennen, eine typisch englische Freizeitaktivität.

Obwohl Oasis keine britischen oder gar nordenglischen Akzentmerkmale verwenden, gibt es dennoch genug weitere Indizien, die auf ihre Herkunft verweisen: Die Inszenierung mit Union Jack(-Gitarre) und allein die Tatsache, „that they are two brothers from Manchester who fight“ („dass sie zwei Brüder aus Manchester sind, die sich prügeln“), ist laut Joan BEAL (p.c. 2014) ausreichend, um das Bild des Nordengländers mit allen assoziierten Werten, Authentizität etc., zu wecken.

Ähnliches gilt für die Arctic Monkeys. Hier verweise ich auf den Beitrag von Joan BEAL in diesem Sammelband: Der Titel des Arctic Monkeys-Albums *Whatever people say I am, that's what I am not* stammt aus dem working-class Roman *Saturday Night and Sunday Morning* von Alan Sillitoe. Das Albumcover zeigt den typischen nordenglischen „Pubgoer“. Auch BEAL (2009: 238) propagiert einen multimodalen Ansatz zur Analyse von Popmusik und die Zusammenarbeit mit Musikwissenschaftlern.

Die Indexikalitätsforschung bietet somit zwei neue, miteinander verwandte Perspektiven für die Soziolinguistik – zum einen die der Interdisziplinarität mit den Kultur- oder Musikwissenschaften. Zum anderen erschließt sich durch sie ein gut zugängliches Datenkorpus, das bisher von der traditionellen soziolinguistischen Analyse ausgeschlossen war, nämlich das der „performten“ Sprache. Die qualitative Analyse von bewusstem Dialektgebrauch in Liedern, Filmen, Literatur, auf der Bühne und in den Medien steht der quantitativen Analyse von unbewusst geäußerten Dialektmerkmalen in nichts mehr nach.

Literatur

- AGHA, Asif (2003): The social life of cultural value. In: *Language and Communication* 23. 231–273.
- ALTENDORF, Ulrike / WATT, Dominic (2008): The dialects in the South of England: phonology. In: Bernd KORTMANN (Hrsg.): *Varieties of English*. Bd. 1: The British Isles. Berlin: Mouton de Gruyter. 194–222.
- AYTO, John (1999): *Twentieth century words*. Oxford: Oxford University Press.
- BARTON, Laura (2005): Have the Arctic Monkeys changed the music business? In: *The Guardian*, 25.10.2005. Online verfügbar unter <http://www.theguardian.com/music/2005/oct/25/popandrock.arcticmonkeys>, zuletzt geprüft am 01.08.2015.
- BEAL, Joan C. (2009): 'You're not from New York City, You're from Rotherham': Dialect and identity in British indie music. In: *Journal of English Linguistics* 37 (3). 223–240.
- BELL, Allan / GIBSON, Andy (2011): Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance. In: *Journal of Sociolinguistics* 15 (5). 555–572.
- BETTS, Hannah (2015): Parlez-vous prole? Why the upper classes use mockney accents. In: *The Telegraph*, 29.05.2015. Online verfügbar unter <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/prince-william/11638361/Parlez-vous-prole-Why-the-upper-classes-use-mockney-accents.html>, zuletzt geprüft am 12.08.2015.
- BROWN, Kat (2015): Alesha Dixon heckled for singing British national anthem in American accent. *The Telegraph*, 06.07.2015. Online verfügbar unter: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/11719110/Alesha-Dixon-heckled-for-singing-England-national-anthem-in-American-accent.html>, zuletzt geprüft am 18.02.2016.
- CHRISTGAU, Robert (2008): Kate Nash: 'Nice' done right. *NPR Music*, 12.05.2008. Online verfügbar unter <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90376413>, zuletzt geprüft am 12.08.2015.
- COUPLAND, Nikolas (2011): Voice, place and genre in popular song performance. In: *Journal of Sociolinguistics* 15 (5). 573–602.
- DAY, Elizabeth (2010): Kate Nash: 'I felt as if I was having a nervous breakdown'. In: *The Observer*, 14.03.2010. Online verfügbar unter <http://www.theguardian.com/music/2010/mar/14/kate-nash-interview-elizabeth-day>, zuletzt geprüft am 17.08.2015.
- FARNDAL, Nigel (2013): Inverted snobbery – it's so rock 'n' roll: Public-school pop stars have a hard time being taken seriously. In: *The Telegraph*, 23.02.2013.

- Online verfügbar unter <http://www.telegraph.co.uk/comment/9889144/Inverted-snobbery-its-so-rock-n-roll.html>, zuletzt geprüft am 12.08.2015.
- GILES, Howard / SMITH, Philip (1979): Accommodation Theory: Optimal levels of convergence. In: Howard GILES / Robert N. ST. CLAIR (Hrsg.): *Language and Social Psychology*. Baltimore: Basil Blackwell. 45–65.
- HANN, Michael (2014): Britpop: a cultural abomination that set music back. In: *The Guardian*, 24.04.2014. Online verfügbar unter <http://www.theguardian.com/music/2014/apr/24/britpop-cultural-abomination-music-blur-oasis>, zuletzt geprüft am 22.02.2016.
- HARRIS, John (2004): *Britpop! Cool Britannia and the spectacular demise of English rock*. Cambridge, MA: Da Capo.
- HARRY, Bill (2004): *The British Invasion: How the Beatles and other UK Bands Conquered America*. New Malden, Surrey: Chrome Dreams.
- HUO, Rupa (2010): Labouring the point? The politics of Britpop in 'New Britain'. In: Andy BENNETT / John STRATTON (Hrsg.): *Britpop and the English Music Tradition*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate. 89–102.
- JOHNSTONE, Barbara / ANDRUS, Jennifer / DANIELSON, Andrew E. (2006): Mobility, indexicality, and the enregisterment of "Pittsburghese". In: *Journal of English Linguistics* 34 (2). 77–104.
- LABOV, William (1966): *The Social Stratification of English in New York City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAING, Dave (2003): Cockney rock. In: Harris M. BERGER / Michael Thomas CARROLL (Hrsg.): *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi.
- LE PAGE, Robert / TABOURET-KELLER, Andrée (1985): *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REYNOLDS, Simon (1995): Reasons to be cheerful – The case against Britpop. In: *Frieze Magazine* 25. Online verfügbar unter http://www.frieze.com/issue/article/reasons_to_be_cheerful_3/, zuletzt geprüft am 22.02.2016.
- REYNOLDS, Simon (2007): What ever happened to Britpop? Online verfügbar unter <http://www.salon.com/2007/12/08/britbox/>, zuletzt geprüft am 22.02.2016.
- ROSEWARNE, David (1994): Estuary English: tomorrow's RP? In: *English Today* 37 (10.1). 3–8.
- SCHINKO, Carsten / HUCK, Christian (2006): The space of British pop. In: Jürgen KAMM (Hrsg.): *Medialised Britain: Essays on Media, Culture and Society*. Passau: Karl Stutz. 59–80.

- SILVERSTEIN, Michael (2003): Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. In: *Language and Communication* 23. 193–229.
- SIMPSON, Paul (1999): Language, culture and identity: With (another) look at accents in pop and rock singing. In: *Multilingua* 18 (4). 343–367.
- TRUDGILL, Peter (1983): Acts of conflicting identity. In: Peter TRUDGILL (Hrsg.): *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. New York/London: New York University Press. 141–160.
- WELLS, J. C. (1982a): *Accents of English*. Bd. 1: Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- WELLS, J. C. (1982b): *Accents of English*. Bd. 2: The British Isles. Cambridge: Cambridge University Press.
- WELLS, J. C. (1994): The Cockneyfication of RP? In: Gunnel MELCHERS / Nils-Lennart JOHANNESSON (Hrsg.): *Nonstandard varieties of language. Papers from the Stockholm Symposium, 11–13 April 1991*. Stockholm: Almqvist / Wiksell International. 198–205.