

Schriftenreihe Bachelor- und Masterthesen der
Berner Fachhochschule – Soziale Arbeit

Tobias Nägeli

Musik schafft Wirkung

Jugend, Musik und Gesellschaft im Kontext der Sozialen Arbeit

Bachelorthesis der Berner Fachhochschule – Soziale Arbeit. Juni 2011

Sozialwissenschaftlicher Fachverlag «Edition Soziothek». Die «Edition Soziothek» ist ein Non-Profit-Unternehmen des Vereins Bildungsstätte für Soziale Arbeit Bern. Der Verein ist verantwortlich für alle verlegerischen Aktivitäten.

**Schriftenreihe Bachelor- und Masterthesen der
Berner Fachhochschule – Soziale Arbeit**

In dieser Schriftenreihe werden Bachelor- und Masterthesen von Studierenden der Berner Fachhochschule – Soziale Arbeit publiziert, die dem Prädikat „sehr gut“ oder „hervorragend“ beurteilt und vom Ressort Diplomarbeit der Berner Fachhochschule – Soziale Arbeit zur Publikation empfohlen wurden.

Tobias Nägeli: Musik schafft Wirkung. Jugend, Musik und Gesellschaft im Kontext der Sozialen Arbeit.

© 2011 «Edition Soziothek» Bern
ISBN 978-3-03796-418-7

Verlag Edition Soziothek
c/o Verein Bildungsstätte für Soziale Arbeit Bern
Hallerstrasse 10
3012 Bern
www.soziothek.ch

Jede Art der Vervielfältigung ohne Genehmigung des Verlags ist unzulässig.

Tobias Nägeli

Musik schafft Wirkung

Jugend, Musik und Gesellschaft
im Kontext der Sozialen Arbeit

Bachelor-Thesis zum Erwerb
des Bachelor-Diploms

Berner Fachhochschule
Fachbereich Soziale Arbeit

Musik schafft Wirkung

Jugend, Musik und Gesellschaft
im Kontext der Sozialen Arbeit

Bachelor-Thesis zum Erwerb
des Bachelor-Diploms in Sozialer Arbeit

Berner Fachhochschule
Fachbereich Soziale Arbeit

Vorgelegt von
Tobias Nägeli

Bern, Juni 2011

Gutacherin: Prof. Rahel Müller

Abstract

Jugend, Musik und Soziale Arbeit – eine gesuchte Verknüpfung? Während die Jugend als Klientengruppe der Sozialen Arbeit einen verständlichen Fokus darstellt, hinterlässt das Thema Musik in diesem Zusammenhang ein Fragezeichen. Wird aber Jugendkultur genauer betrachtet, so wird ihre Verbindung zur Musikkultur sichtbar. Zudem gibt es in der Sozialen Arbeit zahlreiche Arbeitsfelder, in denen das Medium Musik eingesetzt werden kann.

Die vorliegende Bachelor-Thesis befasst sich mit der Fragestellung, inwiefern musikalische Projekte mit Jugendlichen im Kontext der Sozialen Arbeit für Veränderungen in der Gesamtgesellschaft von Bedeutung sein könnten. Als Referenzdisziplin wird die Musiksoziologie gewählt, die Ausführungen von Theodor W. Adorno bilden die Grundlage.

In der Bachelor-Thesis werden Zusammenhänge zwischen der Gesellschaft und der Musik als gesellschaftliches Produkt hergeleitet. Wesentliche Erkenntnisse beziehen sich auf die Steuerung des Musiklebens, den eigentlichen Gehalt von Musik sowie die Entwicklungen und Veränderungen in Produktion, Verbreitung und Konsum von Musik. Bei der Betrachtung von Jugend- und Musikkulturen wird offensichtlich, dass sie untrennbar miteinander verflochten sind. Ein wichtiger Aspekt des Jugendalters, wie auch von vielen Musikszenen, ist die Abgrenzung gegenüber Bekanntem oder Fremdbestimmtem und der damit verbundene Drang zu grösserer Unabhängigkeit.

Aufgrund der theoretischen Auseinandersetzungen werden mehrere Kriterien erarbeitet, welche zur Erfassung möglicher gesellschaftlicher Auswirkungen musikalischer Projekte mit Jugendlichen geeignet sind. Dies geschieht im Bewusstsein darüber, dass gesellschaftliche Veränderungen erst als Konsequenz individueller Reaktionen sichtbar werden können. Auf der Grundlage der Kriterien wird eine Typologie musikalischer Projekte entwickelt. Die verschiedenen Typen unterscheiden sich in den Bereichen des Partizipationsgrades von Jugendlichen, des funktionalen Inhaltes, der musikalischen Aktion sowie der innovativen Ausrichtung. Die Typologie kann für künftige empirische Untersuchungen konkreter Projektanlagen genutzt werden und stellt Zusammenhänge zwischen musikalischen Projekten mit Jugendlichen und möglichen gesellschaftlichen Auswirkungen her.

Die vorliegende Bachelor-Thesis zeigt die Wichtigkeit eines integralen Verständnisses von Jugend- und Musikkultur für die Soziale Arbeit auf. Dies ermöglicht, Jugendliche als gestaltende Kraft der Gesamtgesellschaft wahrnehmen zu können. Musik hat im professionellen Diskurs einen prominenteren Platz verdient. Jugend, Musik und Soziale Arbeit – eine logische Verknüpfung!

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
1.1. JUGEND, MUSIK UND SOZIALE ARBEIT.....	5
1.1.1. <i>Jugend und Soziale Arbeit</i>	6
1.1.2. <i>Musik und Soziale Arbeit</i>	6
1.1.3. <i>Jugend und Musik: Jugendkultur</i>	7
1.1.4. <i>Verbindungen</i>	8
1.2. GEGENSTANDSBESTIMMUNG	8
1.3. HYPOTHESE UND VORGEHENSWEISE.....	9
1.4. SCHLÜSSELBEGRIFFE	10
2. MUSIKSOZIOLOGIE	14
2.1. VERORTUNG DER MUSIKSOZIOLOGIE	14
2.1.1. <i>Theoretische Ansätze</i>	15
2.1.2. <i>Adorno und die Klassiker der Musiksoziologie</i>	16
2.1.3. <i>Disziplinäre Anschlüsse</i>	18
2.2. VERORTUNG THEODOR W. ADORNO	18
2.2.1. <i>Biographisches</i>	19
2.2.2. <i>Hintergrund von Adornos Musiksoziologie</i>	19
2.3. GEGENSTAND DER MUSIKSOZIOLOGIE BEI ADORNO.....	21
2.3.1. <i>Produktion – Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse in der Musik</i>	21
2.3.2. <i>Verarbeitung – Musikalische Interpretation und Reproduktion</i>	22
2.3.3. <i>Ideologie – Wahrheit und Unwahrheit von Musik</i>	23
2.4. RELEVANTE THEMEN AUS ADORNOS EINLEITUNG	24
2.4.1. <i>Musik als Kunst oder Unterhaltung</i>	24
2.4.2. <i>Funktionen von Musik</i>	26
2.4.3. <i>Einflüsse von Klassen und Schichten</i>	28
2.4.4. <i>Die wahren Produzenten</i>	30
2.4.5. <i>Zum Musikleben</i>	31
2.4.6. <i>Veränderungen der Moderne</i>	34
2.5. REZEPTION UND KRITIK	37
2.5.1. <i>Misstrauen gegenüber dem Neuen</i>	38
2.5.2. <i>Adorno im Kontext seiner Zeit</i>	38
2.5.3. <i>Begrenzungen der Soziologie</i>	39
3. JUGEND- UND MUSIKKULTUR	41
3.1. JUGENDKULTUR.....	41
3.1.1. <i>Peer-Groups</i>	42
3.1.2. <i>Protestbewegungen</i>	43
3.1.3. <i>Action-Szenen</i>	44
3.1.4. <i>Soziale Bedingungen</i>	46

3.2.	MUSIKSZENEN	50
3.2.1.	<i>Popmusic, Rhythm'n'Blues und Rock'n'Roll</i>	51
3.2.2.	<i>Die neue Popmusik</i>	53
3.2.3.	<i>Folk und Politrock</i>	53
3.2.4.	<i>Psychedelic Rock und Kulturock</i>	54
3.2.5.	<i>Punk</i>	56
3.2.6.	<i>Heavy Metal</i>	56
3.2.7.	<i>Industrial, EBM und Electro</i>	57
3.2.8.	<i>Techno</i>	58
3.2.9.	<i>Rap und Hip Hop</i>	58
3.3.	JUGENDKULTUR ALS MUSIKKULTUR	60
3.3.1.	<i>Musik im Jugendalter</i>	60
3.3.2.	<i>Soziale Kulturarbeit</i>	62
3.3.3.	<i>Ansätze musikalischer soziokultureller Arbeit mit Jugendlichen</i>	63
4.	ENTWICKLUNG DER TYPOLOGIE	68
4.1.	GRUNDLAGEN DER KRITERIEN	68
4.1.1.	<i>Partizipation</i>	68
4.1.2.	<i>Inhalt</i>	69
4.1.3.	<i>Aktion</i>	70
4.1.4.	<i>Ausrichtung</i>	71
4.2.	KRITERIEN FÜR DIE TYPOLOGIE	72
4.2.1.	<i>Partizipationsgrad: Teilhabe – Teilnahme</i>	72
4.2.2.	<i>Funktionaler Inhalt: Ästhetik – Anerkennung</i>	73
4.2.3.	<i>Musikalische Aktion: Produktion – Konsum</i>	75
4.2.4.	<i>Innovative Ausrichtung: Progressiv – Regressiv</i>	76
4.3.	ENTWICKLUNG DER TYPOLOGIE	77
4.3.1.	<i>Typus A</i>	79
4.3.2.	<i>Typus B</i>	80
4.3.3.	<i>Typus C</i>	82
4.4.	ZUR ANWENDUNG UND AUSWERTUNG	83
5.	FAZIT	85
5.1.	ZUSAMMENFASSUNG	85
5.2.	KRITISCHE BETRACHTUNG.....	87
5.3.	AUSBLICK	88
5.4.	RELEVANZ FÜR DIE SOZIALE ARBEIT	89
6.	LITERATUR	90

1. Einleitung

„Das Thema *Jugend und Musik* ist ein Klassiker“ (Hill, 2007, S. 13). Mit dieser Aussage beginnen Hill/Josties (2007) ihren Aufsatz zum Thema Musik in der Arbeit mit Jugendlichen. Auch für die vorliegende Bachelor-Thesis soll dieses Thema grundlegend sein. Natürlich hat die entsprechend notwendige Faszination biographische Wurzeln – Musik und Jugendarbeit sind in ihren unterschiedlichsten Formen bisher immer ein wichtiger Teil meines Lebens gewesen. Gerade die Verbindung von Jugend und Musik, auf welche im folgenden Abschnitt noch näher eingegangen wird, stellt meines Erachtens aber auch wichtige gesellschaftliche Entwicklungen beispielhaft dar. Insofern lässt sie relevante Themen des gesellschaftlichen Lebens an sich ablesen oder, aus der entgegen gesetzten Perspektive betrachtet, bietet sich der Bereich Jugend und Musik an, um steu-ernd und wirkungsvoll in die Gesellschaft einzugreifen.

Diese ersten Gedanken sollen nun zur Bestimmung des Gegenstandes und der Entwicklung einer Ausgangshypothese für die Thesis vertieft werden.

1.1. Jugend, Musik und Soziale Arbeit

Die Themen Jugend und Musik im Rahmen einer Bachelor-Thesis mit Sozialer Arbeit zu verbinden, mag auf den ersten Blick trotz der einleitenden Bemerkungen etwas befremdend erscheinen. Jugendarbeit wird neben den traditionellen und etablierten Formen der gesetzlichen Sozialarbeit oder der institutionell gebundenen Sozialpädagogik oft nicht als gleichwertiger Arbeitsbereich der Sozialen Arbeit angesehen. Zudem wird Musik als Gegenstandsbereich von Professionellen der Sozialen Arbeit gar – und nicht ganz unverständlichlicherweise – als „peripher“ deklariert.

Soziale Arbeit beinhaltet gemäss Definition der International Federation of Social Work IFSW die Förderung der Ermächtigung zur Steigerung des Wohlbefindens der Menschen. Sie findet gemäss diesem Selbstverständnis dort statt, „wo Menschen und ihre sozialen Umfeldler aufeinander einwirken“ (IFSW, 2006, S. 1). Insofern müssen Jugendliche und ihre sozialräumliche Erscheinung, sowie die Musik als einer der treibenden Faktoren vieler Jugendkulturen zentrale Interessensgebiete Sozialer Arbeit sein. Dies soll im Folgenden näher begründet werden:

1.1.1. Jugend und Soziale Arbeit

Jugendliche gehören in verschiedensten Arbeitsbereichen der Sozialen Arbeit zur Klientel: Sowohl Jugendschutz, Jugendhilfe, als auch Jugendförderung sind Tätigkeitsbereiche, welche sich mit der Jugend befassen. Die Jugend war es auch, welche die Entwicklung der Sozialen Arbeit in der Schweiz (und Europa) zweimal massgeblich geprägt hat: Zuerst als Folge der Wirtschaftskrise in den 1870er-Jahren und der damit verbundenen Massenarbeitslosigkeit, welche gerade bei der Jugend ein neues Zeitgefühl auslöste. Die zweite Bewegung ist wohl bekannt unter dem Begriff der *68er-Bewegung* und beeinflusste die Soziale Arbeit insofern stark, als dass sich die Jugendarbeit in ihrem Zuge zu professionalisieren begann. Sie begründete schliesslich das heute vor allem in der Schweiz ausdifferenzierte Arbeitsfeld der Soziokulturellen Animation in den 80er-Jahren, eine Reaktion auf Sparmassnahmen und den Abbau der sich eben erst entwickelnden Gemeinwesenarbeit (vgl. Schmocker, 2005, S. 4ff). Jugendarbeit wird heute unterteilt in Verbandsjugendarbeit, kirchliche Jugendarbeit, sowie kommunale Jugendarbeit. Oft verwendet wird auch der Begriff der *offenen Jugendarbeit*, welcher Offenheit sowohl im inhaltlichen, wie auch religiösen oder weltanschaulichen Kontext proklamiert. Dazu kommt, dass bei offener Jugendarbeit im Gegensatz zu Verbandsjugendarbeit keine Mitgliedschaft Voraussetzung für Teilnahme oder Mitgestaltung ist. Als konkrete Umsetzung von Jugendpolitik hat professionelle Jugendarbeit zum Ziel, „die Partizipation der Jugendlichen zu fördern und leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Integration der Jugendlichen in die Gesellschaft. Durch das Vermitteln von Sozialkompetenzen, Werten des Zusammenlebens und Eigenverantwortung spielt sie eine zentrale Rolle für die aktive und verantwortliche Mitgestaltung durch Jugendliche“ (Herren, 2009, S. 92). Anzufügen wären auch die Möglichkeiten in der Erschliessung und Nutzbarmachung von Ressourcen und Talenten der Jugendlichen, welche dadurch in ihrer Selbstkompetenz und ihrem Selbstwert nachhaltig gestärkt werden.

1.1.2. Musik und Soziale Arbeit

„Musik ist ein nicht wegzudenkender Bestandteil der menschlichen Kultur und unseres Alltags. Sie erfüllt wichtige individuelle und gesellschaftliche Funktionen, erreicht alle Altersgruppen, Schichten und Teilkulturen (...).“ (Hartogh, 2004, S. 5). Was den Autoren Hartogh und Wickel für den Beginn ihres Vorworts zum Band *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit* gut ist, soll auch hier zur Legitimation des Gegenstandes Musik in der Sozialen Arbeit dienen. Die Autoren erklären weiter: „In einer vorzugsweise auf verbaler Kommunikation basierenden Profession kann Musik als nonverbales Medium dazu beitragen, den Methodenkanon der Sozialen Arbeit um effektive Verfahren zu bereichern“ (ebd.). Gleichzeitig aber bleibe die Musik künstlerisches Ausdrucksphänomen und beanspruche als ästhetische Erfahrung immer auch den individuellen Aspekt der Erfahrung des Einzelnen (vgl. ebd.). Bereits in den Siebziger Jahren erfolgte aus dieser Einsicht heraus die Einführung des Fachs Musik in die Curricula der Studien-

gänge in Sozialer Arbeit in Deutschland. In dieser Zeit wandelte sich nach Seidel auch der Kulturbegriff von einem ästhetischen zu einem soziodynamischen Verständnis und eröffnete das Feld Sozialer Kulturarbeit bzw. kultureller Sozialarbeit (vgl. Seidel, 2004, S. 16).¹ Hartogh und Wickel erwähnen ebenfalls, dass die Bedeutung von Musik nicht nur aus individuellen Faktoren heraus wachse, sondern genauso aus kulturellen Verbindlichkeiten, welche ein „Bekenntnis zu einem bestimmten geschichtlich-sozialen (Sinn-) Leben“ darstellten (Hartogh, 2004, S. 47). Sie erklären anschliessend den Unterschied zwischen dem Gegenstand Musik und dem Musikalischen Handeln und verorten Letzteres als Methode der Sozialen Arbeit (vgl. ebd., S. 48ff). Anwendung findet diese in der Jugendarbeit, aber auch in der Arbeit mit Betagten oder Menschen mit einer Behinderung, im interkulturellen Kontext oder in der Gemeinwesenarbeit, im Strafvollzug, in der Arbeit mit Süchtigen und in weiteren Kontexten (vgl. ebd.).

1.1.3. Jugend und Musik: Jugendkultur

Obwohl diese Ausführungen einleuchten mögen, ist es erst der konkrete Bezug zur Klientel, welcher letztendlich eine sinnvolle Verbindung (Klientel-Musik-Soziale Arbeit) herzustellen vermag. Wie bereits vorangehend erwähnt wurde, stellt die Jugend selbst den Link zwischen Sozialer Arbeit und Musik her:

Musik gilt als unbestrittenes Leitmedium der Jugendphase und bestimmt ihre Lebenswelten in hohem Masse. Die Verfügbarkeit von Musik ist heute nahezu grenzenlos, ebenso der Zugang zu gelebten Musikkulturen (gerade aus den USA). Jugendkultur – von der Wirtschaft als Markt längst entdeckt – wird neben Musik auch über Literatur, Filme und vor allem über Mode auch für relativ kleine Szenen in grossem Ausmass vermarktet. Zudem kann Musik politischen Machträgern Zugang zu jungem Wählerpotenzial verschaffen. Dabei machen sie sich gerne den Vorteil zu Nutze, dass Jugendliche sich in der Suche nach Authentizität gerne in Gruppen bewegen und entsprechend beeinflussbar sind. Dieser Punkt ist natürlich auch unabhängig von möglichen Nutzungen (resp. Missbräuchen) ein Kennzeichen von Jugendkultur – auch im Zusammenhang mit Musikgeschmack. Als weitere Thematik müssen schliesslich auch die Gefährdungen des Jugendalters, welche oft in Zusammenhang zur jeweiligen Jugendkultur stehen, genannt werden: Suchtmittelkonsum, Delinquenz und Hierarchie- und Rollengläubigkeit werden teilweise auch von produzierten Musikkulturen als Realität portiert und bewahrheiten sich dann in der Nachahmung (vgl. Hill, 2007, S. 14-18). Es ist einzugestehen, dass nicht selten diese Themen Gegenstand Sozialer Arbeit mit Jugendlichen sind. Aber auch die Ressourcen und Potentiale der Jugendkultur dürften (gerade mit präventiven Absichten) nicht mehr aus dem Bewusstsein der Professionellen Sozialer Arbeit verschwinden. Jugendkultur bietet an, Gesundes aufzubauen, anstatt Zerbrochenes wiederherzustellen.

¹ Im Kapitel 3 wird Musik als Teil von Jugendkultur ausführlich behandelt werden.

1.1.4. Verbindungen

Jugendkultur ist von Musik schlicht nicht zu trennen. Die Verbindung von Jugendkultur und Sozialer Arbeit ist ebenso gegeben. Entsprechend ist es nicht nur sinnvoll, sondern gar notwendig, die Bereiche Jugend, Musik und Soziale Arbeit unter einer einheitlichen Perspektive zu betrachten. Obwohl in den Curricula der schweizerischen Ausbildungsstätten für Soziale Arbeit die Musik nach wie vor höchstens eine Randposition einnimmt und – wenn überhaupt – meist nur in Wahlmodulen bearbeitet wird, scheint es doch so, als gäbe es eine aufsteigende Tendenz für das Interesse an Musik in der Sozialen Arbeit. So sind beispielsweise allein in den letzten fünf Jahren an der Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit Basel sechs Diplomarbeiten zum Thema Musik geschrieben worden, weitere in den Jahren zuvor. Diese Arbeiten zeigen denn auch auf, wie Musik die verschiedensten Arbeitsfelder Sozialer Arbeit tangiert. Namentlich der stationäre sozialpädagogische Kontext wurde von verschiedenen Studierenden bearbeitet (vgl. Amstutz, Koller, & Ruckstuhl, 2009; Horlacher, 2007; Kopp, 2006; Wildi, 2010). Des Weiteren wurde Musik als sozialpädagogische Methode in der Arbeit mit Asyl suchenden Kindern behandelt (vgl. Furter, 2004) und in den Zusammenhang eines theoretischen Modells² gestellt (vgl. Schär, 2007). Etwas näher am Kontext dieser Theses liegen schliesslich zwei Arbeiten, welche sich mit Jugendlichen und Musikszenen (vgl. Capdevila & Lauener, 2009), resp. mit *Neuer Musik* als sozialpädagogischem Arbeitsinstrument (vgl. Flückiger & Kloter, 2002) beschäftigen.

Die verfügbare Fachliteratur, welche den engen Zusammenhang von Jugend, Musik und Sozialer Arbeit zum Gegenstand hat, zeigt denn auch, dass die Musik – wenn Jugend umfassend behandelt werden will – nicht ausgeblendet werden kann.

1.2. Gegenstandsbestimmung

Der Gegenstand der vorliegenden Bachelor-These ergibt sich aus der Verbindung der Bereiche Jugend und dem Medium der Musik im Kontext Sozialer Arbeit. Es soll entwickelt werden, ob und wie musikalische Projekte mit Jugendlichen neben den unbestrittenen Wirkungen auf die involvierten Individuen auch eine gesellschaftliche Bedeutung haben können. Es sind folgende Präzisierungen des Gegenstandes zu machen:

- Für die Erarbeitung der theoretischen Grundlagen wird die Musiksoziologie als Referenzdisziplin bearbeitet. Sie hat die gesellschaftlichen Bedeutungen und Wirkungen von Musik zum Gegenstand.
- Es wird eine klare Abgrenzung zur Psychologie und zur Musiktherapie gemacht. Psychologie und Musiktherapie könnten nebst ihren Leistungen für das Individuum auch Aufschluss über gesellschaftliche Zusammenhänge im Kontext des Gegenstandes geben, werden aber bewusst und nicht zuletzt aus Gründen des begrenzten Umfangs der Arbeit

² Schär stellt das anthropologische Modell der sechs Dimensionen nach Schilling vor und setzt Musik in den Kontext dieses Modells.

beiseite gelassen. Um die Abgrenzung klar zu machen, werden sie als Schlüsselbegriffe kurz umrissen³, zusätzlich werden später weitere disziplinäre Anschlüsse aufgezeigt.⁴

- Die Arbeit stützt sich vorwiegend auf deutschsprachige Literatur. Insofern kann eine geographische Abgrenzung auf den deutschsprachigen Raum gemacht werden.

1.3. Hypothese und Vorgehensweise

Der gewählte Gegenstand wirft die Frage auf, inwiefern musikalische Projekte mit Jugendlichen eine gesellschaftliche Bedeutung haben könnten. Es wird vermutet, dass Jugendliche, welche durch Erfahrungen in musikalischen Projekten geprägt sind, selbst Veränderungen durchlaufen, welche für ihr soziales Umfeld spürbar sind. Entsprechend können diese Jugendlichen zu Veränderungen in diesem Umfeld beitragen oder sie gar provozieren. Weiterreichende Auswirkungen, also solche, die über das nächste Umfeld hinaus in einen weiteren sozialen Kontext reichen, könnten dann als gesellschaftliche Wirkungen bezeichnet werden, die mitunter durch die musikalischen Projekte hervorgerufen wurden.

Als Ausgangspunkt für die Thesis wird auf der Grundlage der beschriebenen Beweggründe für die Themenwahl der Arbeit, sowie der Bestimmung des Gegenstandes folgende Hypothese gestellt:

Musikalische Projekte mit Jugendlichen im Kontext der Sozialen Arbeit haben neben der Wirkung auf das Individuum auch eine gesellschaftliche Wirkung.

Zur Erläuterung der Hypothese ist zu sagen, dass sich die Form der angesprochenen gesellschaftlichen Wirkung im Rahmen dieser Arbeit nur erahnen lassen wird. Vielmehr wird es darum gehen, die Begründungen und mögliche Indikatoren solcher Wirkungen zu erarbeiten.

Zur Bearbeitung der Hypothese wird die vorliegende Arbeit folgendermassen aufgebaut:

- Erarbeitung musiksoziologischer Grundlagen:

Ausgangspunkt für die Erarbeitung musiksoziologischer Grundlagen bildet die *Einleitung in die Musiksoziologie* von Theodor W. Adorno. Obwohl Adorno heute in Fachkreisen nicht mehr unbedingt zu den Klassikern der Musiksoziologie gezählt wird, ist sein Beitrag unbestritten von grosser Bedeutung.⁵ Die Erkenntnisse aus der Bearbeitung von Adornos Ausführungen, welche durch zahlreiche weitere Autoren ergänzt und kritischer Betrachtung unterzogen werden, bilden die erste theoretische Grundlage dieser Arbeit. Sie sollen

³ Vgl. Kapitel 1.4.

⁴ Vgl. Kapitel 2.1.3.

⁵ Vgl. Kapitel 2.1.2.

die gegenseitigen Beeinflussungen von Musik und Gesellschaft mit ihren Steuerungsmechanismen aufzeigen. (Kapitel 2)

- Darstellung soziologisch relevanter Aspekte von Jugend- und Musikkultur:
Sowohl theoretische, wie auch geschichtliche Grundlagen und Betrachtungen von Jugend- und Musikkultur sollen in der Aufarbeitung dieses Kapitels die Zusammenhänge von Jugend und Musik, ihren Kulturen und einzelnen Szenen darstellen. Diese zweite theoretische Grundlage soll dazu führen, die Bedeutung, Dynamik und Steuerung solcher Szenen auf ihr gesellschaftliches Potenzial hin untersuchen zu können, resp. Aussagen zuzulassen, welche in Jugend- und Musikkulturen ein gesellschaftliches Potenzial und auch ein grösseres Arbeitsfeld professioneller Sozialer Arbeit erkennbar werden lassen. (Kapitel 3)

- Erarbeitung eines Kriterienkataloges:
Aus den Ergebnissen der in Kapitel 2 und 3 bearbeiteten theoretischen Grundlagen werden einzelne Bereiche herausgefiltert, welche zur Bearbeitung der Hypothese geeignet und relevant erscheinen. Diese Bereiche werden zu einem Katalog von Kriterien verarbeitet, welche die Hypothese begründen sollen. (Kapitel 4.1.)

- Entwicklung einer Typologie:
Auf Grundlage des ausgearbeiteten Kriterienkatalogs wird eine Typologie für Musikprojekte geschaffen. Diese Typologie soll eine Klassifizierung musikalischer Projekte mit Jugendlichen ermöglichen, indem durch sie mögliche gesellschaftliche Wirkung dieser Projekte sichtbar werden können. Innerhalb der Typologie werden einzelne Idealtypen näher definiert, deren Vorkommen in der Praxis am Ehesten vermutet wird. Diese Idealtypen werden dargestellt, kritisch betrachtet, ihre mögliche gesellschaftliche Wirkung wird auf der Basis der theoretischen Grundlagen eingeschätzt. (Kapitel 4.2.)

- Fazit als Startpunkt einer möglichen Forschungsarbeit:
Zuletzt soll die Typologie als Tool dastehen, welches für eine mögliche auf dieser Bachelor-Thesis aufbauende Forschungsarbeit nützlich sein und Grundlage für eine Betrachtung und Analyse konkreter Projekte darstellen könnte.

1.4. Schlüsselbegriffe

Zum gemeinsamen Verständnis werden nun einige zentrale Begriffe kurz umschrieben. Es besteht kein Anspruch auf vollständige wissenschaftliche Definitionen, da sie im Kontext dieser Arbeit nicht sachdienlich sind.

Jugend

Wird in dieser Arbeit von Jugendlichen gesprochen, so ist damit die Altersgruppe der 13- bis 20-jährigen gemeint. Ein jugendlicher Mensch ist nicht mehr Kind und noch nicht Erwachsener und steht in einer wichtigen Entwicklungsphase seines Lebens. Neben den biologischen Veränderungen bilden sich auch Persönlichkeitsmerkmale und Charakterzüge aus, eine Persönlichkeit wird vom Kind zum Erwachsenen. Die psychischen Veränderungen laufen in dieser Zeit parallel zu den körperlichen und bringen damit Jugendliche oft in Zeiten der umfassenden Verunsicherung. Oft geht Auflehnung gegen Machtansprüche, Steuerung und Kontrolle einher mit der Suche nach Freundschaften, Liebesbeziehungen und einem stabilen sozialen Umfeld. Jugendliche befinden sich also oft während mehrerer Jahre in einem ambivalenten Zustand zwischen den Bedürfnissen nach Veränderung und Eigenständigkeit und dem Bedürfnis nach Konstanz. Insofern gilt die beschriebene Spanne des biologischen Alters kaum je absolut sondern bezeichnet die groben und allgemein akzeptierten Grenzen der Jugend.

Szene / Kultur

Eine Szene beschreibt ein soziales Netzwerk, welches geprägt ist von gemeinsamen Interessen und Überzeugungen und entsprechend einheitlichem Auftreten in Kleidung, Sprache und Habitus. Was „auf der Strasse“ sichtbar wird, ist im hier verwendeten Verständnis also in den meisten Fällen eine Szene. Die Gesamtheit verwandter und gleichzeitig stattfindender Szenen definiert im Verständnis dieser Arbeit eine Kultur. Es ist klar, dass die Definition einer Kultur also von Mehrheiten und starken Ausprägungen beeinflusst kaum ein ganz korrektes Bild der tatsächlichen Realität abgeben kann. Dennoch kann der Begriff der Kultur einerseits im zeitlichen Kontext der Geschichte hilfreich sein oder auch zur bewussten Abgrenzung und Unterscheidung verschiedener sozialer Phänomene.

Sozialpädagogik und soziokulturelle Animation⁶

In der Schweiz werden nach übereinstimmender Meinung der Professionellen drei Arbeitsfelder⁷ der Sozialen Arbeit unterschieden: Sozialarbeit, Sozialpädagogik und soziokulturelle Animation. Letztere – in Deutschland als Teil der Sozialpädagogik verstanden – versteht sich als Arbeitsfeld, welches vor allem im Freizeitbereich seiner Klientel auftritt. Im Vergleich zur Sozialpädagogik (in der Schweiz) hat sie verstärkt die Partizipation, Ermächtigung zur Selbstständigkeit und Eigenverantwortung zum Ziel. Der auf konkrete Problemlagen bezogene erzieherische Aspekt tritt dafür eher in den Hintergrund. Verbreitete Methoden sind die soziale Gruppenarbeit, Projektarbeit oder auch teilweise die Gemeinwesenarbeit. Sozialpädagogik ist in der Schweiz zumeist in Institutionen zu finden, welche interdisziplinär mit anderen Professionen zusammen arbeitet und mit Hilfe der sozialpädagogischen Methoden auch andere Ziele verfolgt (Suchthilfe, Schulheime, Arbeit mit Behinderten usw.).

⁶ Vgl. auch Kapitel 3.3.2.

⁷ Wobei sich diese drei Arbeitsfelder nach Schmocker unter dem Dach der Sozialen Arbeit immer stärker verbinden resp. sich in ihrer Unterscheidung auflösen (vgl. Schmocker, 2005).

Musikprojekt

In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe *Musikprojekt*, *musikalisches Projekt*, aber auch *musikalische Aktivität* synonym verwendet. Es geht also nicht primär um Projektanlagen, welche einer professionellen Vorstellung von Projektarbeit entsprechen⁸, sondern vielmehr um Aktivitäten unterschiedlichster Grössenordnung und Anlage, welche Musik zum Hauptgegenstand haben resp. als hauptsächliche Methode verwenden.

Musiksoziologie: Verweis auf nächstes Kapitel

Im Kapitel 2 wird das Verständnis von Musiksoziologie ausführlich behandelt. Wichtig erscheint aber bereits hier, dass die Disziplin als spezifischer Teil der Soziologie oder auch als Teilbereich der Musikwissenschaft unterschiedlich verstanden werden kann. Der soziologische Zugang wird hier bearbeitet.

Psychologie / Musikpsychologie

Auf die Leistungen der Psychologie im Bereich der Deutungen von Auswirkungen musikalischer Erlebnisse auf Individuen wird – so weit sie nicht als direkter Auslöser einer sozialen Handlung erkannt werden können – in dieser Arbeit bewusst verzichtet. Die Begründung liegt in der Abgrenzung des Gegenstandes, welcher sonst den Rahmen dieser Bachelor-Thesis sprengen würde. Die Sozialpsychologie und dort verortet besonders die Musikpsychologie behandelt in erster Linie die individuellen Wirkungen von Musik auf den Rezipienten. Bruhn erwähnt dabei drei Ansätze: Die Musik als etwas Übernatürliches, dem sich der Mensch annähert, die Abhängigkeit der Musik von der Wahrnehmung des Menschen und schlussendlich die untrennbare Einheit von Mensch und Musik in ihrer gegenseitigen Prägung (vgl. Bruhn 2004, S. 57). Neuhoff erwähnt im Zusammenhang mit Musiksoziologie zudem die sozialpsychologischen Arbeitsfelder der Lerntheorien, Bildung von Einstellungen und Urteilen, Personenwahrnehmung, sowie Gruppentheorien (vgl. Neuhoff, 2007, S. 102f).

Musiktherapie

Der therapeutische Effekt von Musik wird in der Musiktherapie genutzt. Amstutz schreibt dazu (Bezug nehmend auf Bunt, 1998), dass es in der Musiktherapie darum gehe, „durch die Musik Kontakt zu anderen Menschen herzustellen und Probleme in der Kommunikation zu überwinden“ (Amstutz, et al., 2009, S. 60). Der Einsatz von Musik diene in der Musiktherapie dem therapeutischen Zweck der „Wiederherstellung, Erhaltung und Verbesserung der geistigen, psychischen und physischen Gesundheit“ (Bunt, 1998, S. 16, zit. in: ebd.). Nach Hartogh und Wickel verfolgt Musiktherapie ausschliesslich aussermusikalische Zwecke (vgl. Hartogh, 2004, S. 52). Des Weiteren ist die Unterscheidung zweier Richtungen zu nennen, diejenige der Rezeptiven Musiktherapie (der Patient als passiver Zuhörer) und jene der Aktiven Musiktherapie (der Patient als aktiver Produzent von Musik).

⁸ Vgl. dazu: Willener, A. (2007). *Integrale Projektmethodik*. Interact: Luzern

Auch die Leistungen der Musiktherapie und ihre Möglichkeiten zu Deutungen und Analysen werden in dieser Arbeit zur schärferen Eingrenzung des Gegenstandes bewusst weggelassen.

Musikpädagogik

Im Zusammenhang mit Sozialer Arbeit und in Abgrenzung zur Musiktherapie erwähnen Hartogh und Wickel die Musikpädagogik als eine Fachrichtung, die produktorientiert organisiert musikbezogene Ziele verfolgt. Es geht um den Unterrichtsgegenstand Musik, um das Erlernen musikalisch-technischer Kompetenzen mit dem Fokus auf das individuelle musikalische Handeln (vgl. Hartogh, 2004, S. 52f). Amstutz weist zudem (Bezug nehmend auf Seeliger, 2002) darauf hin, dass *elementare* Musikpädagogik sich an jedes Lebensalter richte, vom Ungeborenen bis hin zum alten Menschen (vgl. Amstutz, et al., 2009, S. 65ff).

2. Musiksoziologie

Als Referenzdisziplin zur Bearbeitung der im vorangehenden Kapitel gestellten Hypothese bietet sich die Musiksoziologie an. Bevor der Gegenstand dieser Disziplin näher betrachtet wird, soll aber auf dessen Bearbeitung im Kontext der vorliegenden Arbeit eingegangen werden:

Musiksoziologie wird wie bereits in der Einleitung erwähnt, seit Jahrzehnten als Teilbereich der Soziologie (Kultursoziologie, Kunstsoziologie), oder aber auch der Musikwissenschaft verortet. Entsprechend sind unterschiedliche Zugänge und Schwerpunkte zu erwarten und auch zu finden.

Theodor W. Adorno publizierte mit seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* im Jahr 1962 zwölf theoretische Vorlesungen, die sich für mein Vorhaben als geeignet erwiesen.⁹ Daneben publizierte er zahlreiche weitere Schriften mit musiksoziologischem Inhalt¹⁰, welcher teilweise ebenfalls in diese Arbeit mit einfließt. Des Weiteren sind mehrere Werke verfügbar, welche aus neuerer Perspektive Adornos theoretische Entwürfe reflektieren und bearbeiten. So erschien 1990 *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos* von Thomas Müller und 2007 wurde von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch der Band *Musikalische Analyse und Kritische Theorie* herausgegeben, welcher Ergebnisse des gleichnamigen Symposiums enthält, das vier Jahre zuvor anlässlich des 100. Geburtstags von Adorno in Frankfurt durchgeführt worden war. Eine Studienarbeit von Christine Knecht vom Soziologischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau, welche 1994 unter dem Titel *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos* erschien, sowie der Aufsatz *Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903-1969)* von Helga de la Motte-Haber, veröffentlicht 2007 im Band *Musiksoziologie* des *Handbuches der Systematischen Musikwissenschaft* und herausgegeben von derselben Autorin, runden schliesslich meine spezifischen Grundlagen zu Adorno selbst ab. Daneben wird von vielen weiteren Autoren musiksoziologische Theoriearbeit geleistet, oftmals Bezug nehmend auf Adorno. Mein Ausgangspunkt wird jedoch stets Adorno selbst sein. Weitere Autoren werden ergänzend zu den gewählten Themenbereichen beigezogen. Zuerst soll nun aber die Musiksoziologie grundsätzlich verortet werden:

2.1. Verortung der Musiksoziologie

Das Fachgebiet der Musiksoziologie korrekt zu verorten fällt nicht ganz einfach. Wenn auch die beiden Substantive Musik und Soziologie die zwei hauptsächlichen Zugänge vorgeben, so tun sich sowohl Musikwissenschaft, wie auch Soziologie schwer mit der Verbindung der bei-

⁹ Verwendet wird für diese Arbeit die berichtigte und erweiterte Lizenzausgabe von 1968.

¹⁰ Adorno studierte unter anderem selbst Musikwissenschaft und schuf gar eigene Kompositionen für Stimme, Klavier und Orchester. Seine soziologischen Theorien, welche unbestritten die Hauptsache seines Werks ausmachen, waren sicherlich auch deshalb vom Begriff der Ästhetik grundlegend geprägt (*Ästhetische Theorie*, 1970). Das gesamte theoretische Werk Adornos zur Musik umfasst aber dennoch viele Titel und Aufsätze. Die bekanntesten davon sind neben der *Einleitung in die Musiksoziologie* sicherlich *Philosophie der neuen Musik* (1949), *Musikalische Schriften I (Klangfiguren)*, 1959) und *II (Quasi una fantasia)*, 1963), sowie *Dissonanzen* (1965). Dazu kommen Analysen der Kompositionen von Wagner, Mahler, Berg und weiteren.

den Disziplinen resp. mit der Verortung des Fachgebietes Musiksoziologie im Kontext der eigenen Disziplin.

2.1.1. Theoretische Ansätze

De la Motte-Haber schreibt: „Die Musiksoziologie erscheint aus fachsoziologischer Perspektive als ein sehr spezielles und sehr kleines Fachgebiet, nämlich als Teil der Kulturosoziologie, von dem denn auch oft genug gesagt worden ist, dass seine Existenz zweifelhaft sei – im soziologischen Lager nicht weniger als im musikologischen (...)“ (La Motte-Haber, 2007, S. 9). Weiter führt sie aus, dass die Musiksoziologie empirisch betrachtet aus einer Vielzahl von Einzelaktionen bestehe, die als Gesamtheit ein „ziemlich buntes Bild“ abgeben würden (ebd.). Die Musiksoziologie betrachtet sie, wie die Soziologie im Allgemeinen, als „eine ‚Wissenschaft der Perspektiven‘, was einerseits positiv akzentuiert werden kann (als Öffnen von Perspektiven) und andererseits negativ als Mangel einer verbindlichen Definition von Gegenstand und Methode“ (ebd., S. 22). De la Motte-Haber gibt auch zwei Hauptgegenstände der Musiksoziologie an: einerseits die gesellschaftsrelevanten Funktionen von Musik, andererseits ihre kompositionstechnische Struktur. Gleichzeitig stellt sie dar, wie zunehmend auf makrosoziologischer Ebene Analysen von Institutionen, Organisationen, Produktion und Distribution gemacht werden, aber auch auf mikrosoziologischer Ebene beispielsweise auf gruppenspezifische Prozesse beim Musizieren geachtet wird (vgl. ebd.).

Bei Münch wird die Frage aufgeworfen, inwiefern Musik als schöpferischer Akt ein Gegenstand der Soziologie sein könne. Er erklärt einen alten Standpunkt Dahrendorfs, dass die Musik der soziologischen Betrachtung nur als Teil der Gesellschaft, ihrer Strukturen und Prozesse zugänglich sei und ihr deshalb das „genuin Musikalische“ eigentlich verschlossen bleiben müsse (vgl. Münch, 2007, S. 33). Bezug nehmend auf Tenbruck (1961) erklärt er aber in der Folge, dass der Soziologie der Zugang zur Analyse des Schöpferischen eben doch offen stehe. Er begründet die Zusammenhänge zwischen dem Schöpfer von Musik, seiner sozialen Rolle und der Gesellschaft (vgl. ebd., S. 34) und damit die Verschmelzung vom künstlerischen Aspekt der Musik und der soziologischen Betrachtungsweise folgendermassen: „Gerade auch das Höchstmass der Entfaltung von individueller musikalischer Schöpferkraft ist auf besondere gesellschaftliche Voraussetzungen angewiesen und in diesem Sinne gesellschaftlich bedingt. Es ist kein Zufall, dass die in besonderem Masse auf individuelle Kreativität ausgerichtete Musik der westlichen Kultur im neuzeitlichen Europa mit der Herausbildung der Moderne und dem von ihr entfaltetem ‚Kult des Individuums‘ entstanden ist“ (ebd., S. 34f).

Kaden sieht in der Musiksoziologie eine „kooperative Nutzung des theoretischen Eigenwerts zweier Erkenntnisrichtungen“, welche (nach Mayer, 1963) „die Besonderheiten der soziologischen Fragestellung gegenüber denen der ästhetischen Analyse dingfest zu machen sucht“

(Kaden, 1985, S. 28). Die Kategorien des Ästhetischen und des Sozialen würden dabei miteinander verschränkt: „Ästhetisches tritt zum Sozialen in die Beziehung des Enthaltenseins, es wird im Sozialen aufgehoben“ (ebd.). Weiter bietet Kaden differenzierte Grundlagen zu Struktur- und Funktionsanalysen musikalischer Werke als Werkzeuge für die empirische Arbeit an (vgl. ebd., S. 201ff).

Auch Bontinck – von der Musikwissenschaft her kommend – sieht in der Annäherung an den Gegenstand der Musiksoziologie die beiden Disziplinen Musik und Soziologie sich vereinen, sich gegenseitig beeinflussen. Methoden und Denkstil des bis zu ihrer Zeit einzigen Lehrstuhls für Musiksoziologie in Österreich strebten nach einer Verbindung zur künstlerischen Praxis (vgl. Bontinck, 1999, S. 8). Für sie steht die „Bedeutung des sozialen Bezugsrahmens praktischer Musikausübung und die soziologischen Implikationen technischer Veränderung“ im Vordergrund (ebd., S. 9). Einen ähnlichen – wenn auch völlig anders klingenden – Zugang nennt Bühl, wenn es ihm darum geht, die Musiksoziologie (Bezug nehmend auf Fricke, 1993) als einen „Übergang von einer (nur binnenmusikalischen) „*systematischen*“ zu einer (fächerübergreifenden) „*systemischen*“ Musikwissenschaft“ zu verstehen (Bühl, 2004, S. 34). Die Verbindung der Musikwissenschaft zur Soziologie und dort zur Systemtheorie Luhmanns ist damit gegeben.

Blaukopf seinerseits, der als Begründer der von Bontinck erwähnten „Wiener Schule“ der Musiksoziologie gilt (vgl. ebd., S. 8), nimmt die ästhetische Dimension aus seiner Definition heraus. Er schreibt: „Jenseits von ästhetischem Gut und Böse beschäftigt sich die Soziologie der Musik mit den gesellschaftlichen Bedingungen der Musikpraxis“ und fügt an, dass die Musiksoziologie als Wissenschaft erst im Entstehen begriffen sei (Blaukopf & Parzer, 2010, S. 43). Die Verknüpfung der beiden Ausgangspunkte geschieht bei ihm wie folgt: „Die Vereinigung der Musikwissenschaft mit der Soziologie kann auf zweierlei Weise geschehen: als formelle Verbindung oder als inhaltliche Integration“ (ebd., S. 93). Unter der ersten Möglichkeit versteht Blaukopf die Anwendung soziologischer Methoden und Erkenntnisse auf die Musikwissenschaft. Die zweite Möglichkeit hingegen fordert von der Musikwissenschaft, dass sie aus ihrem Gegenstand selbst soziologische Fragestellungen zu entwickeln vermag (vgl. ebd., S. 93f).

2.1.2. Adorno und die Klassiker der Musiksoziologie

Aus heutiger Sicht wird Theodor W. Adorno nicht mehr unbedingt zu den Klassikern der Musiksoziologie gezählt, obwohl die Wichtigkeit seiner Beiträge vor allem zu seiner Zeit als unbestritten gilt.¹¹ Vorgeworfen wird ihm vor allem sein methodisches Vorgehen bei Analysen von musikalischen Werken und seiner soziologischen Interpretation entsprechender Ergebnisse. Diese Analyse einzelner Werke spielt aber für die vorliegende Arbeit keine wesentliche

¹¹ Zur Position Adornos innerhalb der Soziologie im Allgemeinen und der Musiksoziologie im Speziellen gibt das Kapitel 2.2. Auskunft.

Rolle, weshalb die theoretischen Leistungen an sich verwendet werden können. Die Definition, Betrachtung und Relevanz des *inneren ästhetischen Gehalts der Musik* ist dabei Adornos grosse Eigenheit. Adorno sieht in der Musiksoziologie in Abgrenzung zu jeder empirischen Möglichkeit die Aufgabe, musikalische Phänomene zu dechiffrieren und deren wesentliches Verhältnis zur realen Gesellschaft aufzuzeigen, „ihren inneren sozialen Gehalt und ihre Funktion“ (Adorno, 1968, S. 208). Dabei klagt er die bereits wissenschaftlich etablierte Musiksoziologie an, sie würde bloss Daten im bereits Konstituierten sammeln und diese ordnen, was aber zu keinen tatsächlichen Erkenntnissen führen würde, da ihre Ordnungssysteme sich nach administrativen Kriterien zusammensetzten. Die verhärteten wissenschaftlichen Gesinnungen hätten ihr Ethos daran, „gegen die Erfahrung der Gegenstände sich blind zu machen und nur Reflexe darauf zu studieren“ (ebd., S. 209).

Dieser Schwerpunkt auf den ästhetischen Gehalt von Musik ist neben seiner sozial-kritischen Betrachtungsweise Hauptgrund der Wahl von Adornos theoretischen Ausführungen zur Musiksoziologie als Grundlage für diese Arbeit. Mit dem ästhetischen Gehalt wird etwas vom Persönlichen, aber auch vom Gesellschaftlichen der Musik, das in einer nicht gänzlich greifbaren Form in der Musik verarbeitet und weitergegeben wird, ausdrücklich benannt. Die Auswirkungen dieser Ästhetik auf die Rezeption und damit auch auf die Auswirkungen der Musik auf die Gesellschaft werden von Adorno als zentral angesehen, was wiederum der Logik einer kritischen Soziologie je nach Betrachtungsweise zuwider läuft, für das Vorhaben dieser Arbeit aber als eine interessante Herausforderung erscheint.

Als ältester Klassiker der Musiksoziologie kann *Max Weber (1864-1920)* genannt werden. Wie bei vielen anderen Autoren ist sein Beitrag zur Musiksoziologie nicht vollständig ausgeführt und wird vielleicht auch deshalb in seinem Gesamtwerk oft vernachlässigt. Sein Schwerpunkt lag auf dem Prozess der Rationalisierung und seiner Bedeutung für die Musik. Weiter ist *John H. Mueller (1895-1965)* mit seinen empirischen Analysen der Wandlungen musikalischen Geschmacks zu nennen. Er hat als erster Fragen der Musiksoziologie mit Methoden der empirischen Sozialforschung zu beantworten versucht. *Alphons Silbermann (1909-2000)* ist die Entwicklung der Musiksoziologie in Richtung einer selbständigen Disziplin zu verdanken. Das Musikerlebnis als soziale Tatsache definierend ging es ihm nicht darum, die Existenz der Musiksoziologie zu rechtfertigen, sondern sie durch einen klaren theoretischen Unterbau, Definition ihrer Aufgaben und empirischen Methoden greifbar und verwertbar zu machen. *Kurt Blaukopf (1914-1999)* schliesslich erkannte musikalisches Handeln als soziales Handeln und reihte sich in die logische Entwicklung der Musiksoziologie ein. In Österreich galt er als Pionier der Musiksoziologie und begründete die so genannte (und bereits erwähnte) „Wiener Schule“ der Musiksoziologie, welche auf eine positivistische Haltung des logischen Empirismus¹² aufbaut.

¹² Der Positivismus geht nach Auguste Comte von der Erkenntnis aufgrund positiver, also tatsächlich vorhandener Befunde aus. Der logische Empirismus bezeichnet seinerseits eine wissenschaftstheoretische Position, die genaue Kriterien festlegt, nach welchen philo-

Neben einer gesicherten empirischen Basis war ihm die Nähe zur Musik ebenso unabdingbare Voraussetzung musiksoziologischer Forschung (vgl. Bontinck, 2007, S. 60-73).

2.1.3. Disziplinäre Anschlüsse

Bereits in der Einleitung wurde auf die Abgrenzung gegenüber anschließenden Disziplinen aufmerksam gemacht. Mit Musikpsychologie und Musiktherapie wurden auch zwei nahe und teilweise ineinander übergreifende Fachgebiete kurz umrissen. Etwas weiter von der Musik als Solche entfernt (und deshalb nicht in der Abgrenzung des Gegenstandes der vorliegenden Arbeit, sondern erst hier in der Verortung der Musiksoziologie erwähnt) liegen aber nun weitere erwähnenswerte Anschlüsse: Die Kommunikationswissenschaft und die Cultural Studies.¹³

Kommunikationswissenschaft „bezeichnet allgemein die Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen durch den Austausch von Informationen“ (Neuhoff, 2007, S. 104). Dabei sind zwei Bedingungen zentral: das Vorhandensein eines Kommunikationsmediums und ein gemeinsames Repertoire an Deutungsmustern aller beteiligten Kommunikationspartner. Die Musik kann ein solches Medium sein, ihre Deutung kann sich auf gemeinsames Verständnis beziehen und dementsprechend die Verbindung zwischen der Medienwissenschaft (als Teil der Kommunikationswissenschaft) und der Musiksoziologie herstellen. Allerdings ist die empirische Medienwirkungsforschung bislang noch nicht direkt in die Musiksoziologie eingebunden worden (vgl. ebd., S. 104f).

Zu den Cultural Studies schreibt Neuhoff: „Der Ausdruck ‚Cultural Studies‘ (CS) bezeichnet eine in England entstandene wissenschaftliche Richtung, die sich mit interdisziplinärem methodischen [sic!] Ansatz der Erforschung von Alltags- und Popularkulturen widmet. Kulturen und Teilkulturen gelten als Aktionsräume interessenbedingten symbolischen Handelns (‚signifying practices‘). Dabei werden nicht nur sprachliche Hervorbringungen, sondern auch Bilderwelten, sowie Kleidungs-, Verhaltens- und Musikstile als ‚Texte‘ gelesen und als Elemente eines ‚whole way of life‘ in ihren wechselseitigen Beziehungen untersucht“ (ebd., S. 105).

2.2. Verortung Theodor W. Adorno

Um seine Beiträge zur Musiksoziologie zu verstehen, macht es Sinn, einen Blick auf den theoretischen Hintergrund Theodor W. Adornos zu wagen. Dabei beziehe ich mich weitestgehend auf Helga de la Motte-Habers Aufsatz *Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903-1969)*, erschienen im Band *Musiksoziologie 2007*, für die biographischen Eckdaten zu-

sophische Erkenntnis für gültig oder ungültig erklärt werden kann. Wichtige Beiträge zum logischen Empirismus finden sich u.a. bei Hans Reichenbach oder Wolfgang Stegmüller.

¹³ Als gute Einführung in Cultural Studies empfiehlt Neuhoff Graeme Turner (1996), *British Cultural Studies*, London: Routledge.

sätzlich auf ein Nachwort über den Verfasser in der Ausgabe der *Einleitung in die Musiksoziologie* von 1968.

2.2.1. Biographisches

Adorno wurde als Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno am 11. September 1903 in Frankfurt am Main geboren. Als Kind eines deutschen Juden und einer Tochter eines französischen Offiziers korsischer Abstammung wuchs er in einer von theoretischen, politischen, aber auch künstlerischen und hier vor allem musikalischen Interessen geprägten Familie auf. Er studierte Philosophie, Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie und promovierte 1924 mit einer erkenntnistheoretischen Arbeit. In dieser Zeit war Adorno mit dem 1923 gegründeten Frankfurter Institut für Sozialforschung eng verbunden. Auch nahm er ab 1925 Kompositionsunterricht und war vier Jahre lang Leiter einer Musikzeitschrift. 1931 habilitierte er in Frankfurt mit seinem *Kierkegaardbuch* zur Konstruktion des Ästhetischen. Zwei Jahre nach der Habilitation wurde Adorno von den Nationalsozialisten die *venia legendi* entzogen und so ging er 1934 in die Emigration. Nach einem Aufenthalt in England, während dem er in Oxford arbeitete, folgte er 1938 dem ebenfalls emigrierten Institut für Sozialforschung nach New York. Schliesslich siedelte er 1941 zusammen mit dem damaligen Leiter des Instituts Max Horkheimer nach Los Angeles über und war 1944-1949 Leiter des *Research Project on Social Discrimination*. 1949 kehrte Adorno nach Frankfurt zurück, betreute verschiedene Projekte, lehrte an der Universität Philosophie und Soziologie und übernahm 1958 die Leitung des Instituts für Sozialforschung (ab 1953 war er zusammen mit Horkheimer bereits Co-Direktor gewesen). Von 1963 bis 1967 war er zudem Präsident der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Adorno starb 1969 überraschend während eines Ferienaufenthaltes in Visp (Schweiz).

Auf eine weiterführende Darstellung des Schaffens von Adorno ausserhalb des Bereiches der Musiksoziologie wird aufgrund der Komplexität und des Umfanges bewusst verzichtet. Schliesslich dienen auch nur seine musikbezogenen Beiträge als Grundlage für diese Arbeit.

2.2.2. Hintergrund von Adornos Musiksoziologie

Wie aus den biographischen Anmerkungen hervorgeht, beschäftigte sich Adorno bereits früh mit vielfältigem Gedankengut. Hervorzuheben sind daher sicher seine wichtigsten Prägungen. Die ersten waren erkenntnistheoretischer Natur: Adornos philosophischer Lehrer Hans Cornelius gehörte zu den Phänomenologen und zielte auf eine „transzendente Erkenntnislehre“ und die Frage nach dem „Ding an sich“. Das Thema von Adornos Promotionsschrift lautete denn auch *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie*. Ohne genauer auf den Titel einzugehen wird doch deutlich, dass die phänomenologische Weltanschauung, die Reduktion auf das Wesentliche, auch in Adornos Betrachtung der Musik

eine wichtige Bedeutung haben musste, die „vor jeder Erfahrung liegenden Voraussetzungen des Bewusstseins“ (La Motte-Haber, 2007a, S. 76): Um „das verborgene gesellschaftliche Wesen der Musik hinter der sinnlichen Oberfläche des Klangs“ erkennbar zu machen, bedürfe es einer eigentlichen „Entsinnlichung“ (ebd.).

Bereits in den 1920er Jahren begann Adorno seinen zentralen Begriff des *musikalischen Materials*¹⁴ zu entwickeln. Dabei begriff er dieses „nicht als naturgegebenen Rohstoff, sondern als Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses“ (ebd.). Dabei vollziehe sich gesellschaftlicher Fortschritt im Material selbst. Wichtige musikalische Anschauungsmaterialien stellten zu dieser Zeit die Zwölftonmusik und die Chromatisierung dar.¹⁵ Die Stimmigkeit¹⁶ der Musik wird dann erreicht, wenn sie diese Fortschritte entsprechend darzustellen vermag. Mit der Aneignung materialistischen Gedankenguts (Musik als Ware) verstärkte sich die ideologiekritische Haltung Adornos vor allem gegenüber der leichten Musik, dem Jazz und der funktionalisierten Musik. Der Fetisch-Charakter der Musik, welcher sie ausschliesslich als Ware und Statussymbol erscheinen lässt, wurde durch die Entwicklungen der Kulturindustrie und des Musiklebens in seinen Augen bestätigt, nicht aber gerechtfertigt.

Allgemein handelt es sich bei Adorno nach de la Motte-Haber stets um „dialektisch konzipierte, philosophisch-soziologische Betrachtungen über das Verhältnis von Individuum und Allgemeinheit, von Freiheit und System oder von Subjekt-Objekt-Relationen; letztere werden zur Sprache gebracht, um über die Möglichkeit eines Komponisten zur subjektiven Gestaltung im Verhältnis zum vorgegebenen Stand des Materials zu reflektieren“ (La Motte-Haber, 2007a, S. 78). Knecht fasst das musiksoziologische Streben Adornos schliesslich folgendermassen zusammen: „Er sucht nach einem höheren Inhalt, den vielleicht nicht einmal der Komponist selbst gekannt hat. Ein rein hypothetischer, kaum wissenschaftlich zu stützender Ansatz, mag man kritisieren – doch man darf den philosophischen Hintergrund der Adornoschen Musiksoziologie nicht aus den Augen verlieren“ (Knecht, 1994, S. 9). Sie zitiert darauf Kneif, welcher Adorno sich der Musik „von der spekulativen Geistesphilosophie Hegels her“ nähern sieht (Kneif, 1971, S. 90. zit. in Knecht, 1994, S.9).

Die geäusserte Kritik¹⁷ an Adorno aufgrund seiner schwierigen wissenschaftlichen Nachvollziehbarkeit kann sich also an dieser Stelle bestätigt sehen. Es kommt aber auch das ebenfalls benannte philosophische Streben zum Ausdruck, mit welchem er den ästhetischen Gehalt von Musik soziologisch zu deuten versucht und seine Vorgehensweise mit diesem Fokus einzigartig macht.

¹⁴ In ihm ist der Bezug zum *inneren ästhetischen Gehalt* der Musik zu finden. Sieh Kapitel 2.1.2.

¹⁵ Im Zusammenhang mit der Chromatisierung der spätromantischen Musik spricht de la Motte-Haber im Sinne der Adornoschen Gedanken hier vom Rückgriff auf die Diatonik als einer ästhetischen *Reaktion*. Im Unterschied dazu zeige die Zwölftonmusik einen ästhetischen *Fortschritt* durch die rationale Durchorganisiertheit von zwölf gleichberechtigten Tönen (vgl. La Motte-Haber, 2007a, S. 76).

¹⁶ Der Begriff der *Stimmigkeit* blieb auch für die ästhetische Theorie Adornos zentral.

¹⁷ Vgl. Kapitel 2.1.2.

2.3. Gegenstand der Musiksoziologie bei Adorno

„Wer unbefangen zu sagen hätte, was Musiksoziologie sei, der würde wahrscheinlich zuerst antworten: Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen den Musik Hörenden als vergesellschafteten Einzelwesen, und der Musik selbst“ (Adorno, 1968, S. 12). Knecht interpretiert diesen Satz Adornos so, dass sich der Gegenstand der Musiksoziologie entsprechend nach zwei Seiten zu richten hat. Er benennt „zum einen die Musik als gesellschaftliches Produkt und zum anderen das Individuum, das dieses Produkt konsumiert“ (Knecht, 1994, S.3). Müller seinerseits sieht das Verhältnis von Musik und Gesellschaft bei Adorno vorerst als das eines Gegensatzes, den er selbst aufzulösen, bzw. zu erklären und zu ergänzen versucht (vgl. Müller, 1990, S. 25-28). Adorno – scheinbar darauf antwortend – schreibt zu seinem Verständnis schliesslich: „Was aber Musiksoziologie dem Unbefangenen verspricht, was keine einzelne Erhebung erfüllt [...], das wäre die gesellschaftliche Dechiffrierung musikalischer Phänomene selbst, die Einsicht in ihr wesentliches Verhältnis zur realen Gesellschaft, in ihren inneren sozialen Gehalt und ihre Funktion“ (Adorno, 1968, S. 208).¹⁸

Was ist Musiksoziologie? Interessanterweise veröffentlichte Theodor W. Adorno erst in der Ausgabe seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* von 1968 ein Kapitel mit dem Titel *Enzyklopädisches Stichwort ‚Musiksoziologie‘*, welches diese eigentliche Hauptfrage ausführlicher als der einleitende Satz dieses Abschnitts bearbeitet.¹⁹ Darin betont er, dass sein Beitrag nicht als ausgeführte Lehre verstanden werden soll. Er stellt vielmehr Ansprüche, die an eine solche gerichtet werden müssten (vgl. ebd., S. 234). Die *Einleitung* beinhaltet viele dieser geforderten Themen, wobei der Autor mehrmals die Unvollständigkeit seiner Ausführungen hervorhebt und anschliesst, wie sie weiter bearbeitet werden müssten. Nach Adorno müsste eine ausgeführte Musiksoziologie „sich orientieren an den Strukturen der Gesellschaft, die in der Musik und dem, was in allgemeinstem Verstande Musikleben heisst, sich abdrücken“ (ebd.). In seinen weiteren Ausführungen geht Adorno hauptsächlich auf drei Themenkreise ein, welchen er die Musiksoziologie verpflichtet sieht: Das Verhältnis von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen (in) der Musik, musikalische Interpretation und Reproduktion, sowie Musik als gesellschaftlich wahres oder falsches Bewusstsein. Diese drei Themenkreise werden nun genauer erläutert:

2.3.1. Produktion – Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse in der Musik

Unter Produktivkräften versteht Adorno einerseits die Komposition als musikalische Produktion im engeren Sinne, aber auch die künstlerische Arbeit der Musiker, sowie die technischen Aspekte des Spielvermögens oder der mechanischen Reproduktion. Die Produktionsverhältnisse ihrerseits stellen den ökonomischen, sozialen und ideologischen Rahmen dar, in welchem sich

¹⁸ Mit dieser Dechiffrierung ist wiederum die komplexe Analyse musikalischer Werke angesprochen, die in Kapitel 2.1.2. kritisiert wird, da sie wissenschaftlich nur schwer nachvollziehbar ist.

¹⁹ In späteren Ausgaben als *Nachwort* abgedruckt.

die Musikproduktion abspielt. Auch zu den Produktionsverhältnissen rechnet Adorno die musikalische Gesinnung und den Geschmack der Zuhörer (vgl. Adorno, 1968, S. 234).

Das Spannungsverhältnis von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen stellt nun deshalb einen zentralen Teil des Gegenstandsbereiches der Musiksoziologie dar, weil sie einander gegenseitig beeinflussen. Knecht bringt das Wechselspiel folgendermassen auf den Punkt: „Musik und Gesellschaft stehen in einem wechselseitigen Verhältnis, wobei zunächst die Gesellschaft die Musik produziert, sie dann wieder konsumiert und durch die Art und Weise, wie diese Reproduktion und Konsumtion geschieht, auch wieder verändert“ (Knecht, 1994, S. 13). So stellen die Produktionsverhältnisse (nach Adorno vor allem in neuerer Zeit) oft klassische Fesseln für die Produktivkräfte dar, indem sie Regeln und Grenzen des künstlerischen Schaffens definieren. Adorno schreibt, dass Musiksoziologie nicht nur mit dem zu tun hätte, „was zustande kommt und konsumiert wird, sondern auch mit dem *nicht* zustande Kommen und dem Vernichteten (...) Gefesselt werden nicht nur die Produktivkräfte individueller Künstler sondern auch die in den Materialien potentiell enthaltenen“ (Adorno, 1968, S. 235). Die kritische Sicht des Soziologen Adorno bricht also hier klar durch. Andererseits gesteht Adorno auch die gegenläufige Beeinflussung ein: „Produktivkräfte können selbst in der gesellschaftlich partikularen Sphäre der Musik Produktionsverhältnisse verändern, in gewissem Grad sogar schaffen“ (ebd., S. 234). Selbst *grosse Musik*²⁰ hätte sich ohne die Möglichkeiten des Marktes nicht entwickeln können. Musikalische Formen sind Verinnerlichungen von Gesellschaftlichem und insofern soziale Tatsachen, die sich nach Adornos Verständnis selbst befreien (vgl. ebd., S. 236).

Ein wesentlicher Ansatzpunkt für die Musiksoziologie ist für Adorno die ökonomische Basis, auf welcher Musik produziert und konsumiert wird. Sie stellt ihm zufolge „das Moment“ dar, „worin die Relation von Gesellschaft und Musik sich aktualisiert“ (ebd., S. 237).

2.3.2. Verarbeitung – Musikalische Interpretation und Reproduktion

„Musikalische Interpretation und Reproduktion bringt Musik an die Gesellschaft heran und ist daher musiksoziologisch besonders relevant“ (Adorno, 1968, S. 237). Adorno liefert die Begründung für einen zweiten Schwerpunkt einer ausgeführten Musiksoziologie treffend. Dabei kollidieren einerseits die wirtschaftlichen, andererseits die gesellschaftlichen Erwartungen mit den künstlerischen Forderungen nach Authentizität der Wiedergabe eines Werkes. So lässt sich beispielsweise fragen, ob sich der Erfolg einer Operaufführung (gleiches gilt heute auch für Musicals) daran messen lässt, in welchem Masse sie die Menschen im Publikum verzückt zurücklässt, schöne Stimmen, bunte Kostüme und opulente Bühnenausstattungen als Inhalte mit nach Hause nehmend. Alternativ wäre jene Aufführung als erfolgreich zu nennen, welche

²⁰ Der Begriff der *grossen Musik* wird von Adorno in Abgrenzung zur *leichten Musik* verwendet und im Kapitel 2.4.1. näher beschrieben.

den gesellschaftlichen Inhalt der Oper möglichst unverfälscht darbietet und die Menschen nachdenken lässt über das, was ihnen gerade präsentiert worden ist und was es mit ihrer gegenwärtigen Situation zu tun haben könnte. Nach Adorno wechseln musikalische Werke ihre Funktion, indem sie durch Reproduktion (Vervielfältigung und Verbreitung) dem Markt zugeeignet werden. Selbst ernste Musik kann so zur reinen Unterhaltung werden (vgl. ebd., S. 238).²¹

Zu untersuchen wäre auch, wie die musikalische Produktion und Reproduktion mit der ökonomischen Basis und den gesellschaftlichen Voraussetzungen zusammen hängen. Musiksoziologie soll zeigen, wie gesellschaftliche Verhältnisse sich konkret in musikalischen Werken ausdrücken, wie sie die Musik bestimmen. Sie soll den gesellschaftlichen Gehalt der „wort- und begriffslosen Kunst Musik“ entziffern (ebd.). Die Technologie bietet nach Adorno den einfachsten Zugang zu dieser Thematik: „Zwischen den Techniken materieller und künstlerischer Produktion herrschen weit engere Affinitäten, als die wissenschaftliche Arbeitsteilung zur Kenntnis nimmt“, vermutet er. „Die Dynamisierung der Gesellschaft durchs bürgerliche Prinzip und die Dynamisierung der Musik sind einen Sinnes (...). Die Berufung auf denselben Geist, der hier wie dort zuständig sei, mag zutreffen, umschreibt aber eher das Problem, als dass sie es löste“ (ebd.).

2.3.3. Ideologie – Wahrheit und Unwahrheit von Musik

Schliesslich wirft Adorno den Begriff der Ideologie auf und erklärt – als Verbindung aller drei hier behandelten Schwerpunkte – dass die Musik dort ideologisch werde, „wo die Produktionsverhältnisse in ihr über die Produktivkräfte den Primat erlangen“ (Adorno, 1968, S. 239). Er führt aus, dass Musik durch Erzeugung von falschem Bewusstsein zur Ideologie werde, vorweg durch abstrakte Zustimmung. Innermusikalische Ideologien würden sich an Unstimmigkeiten innerhalb der musikalischen Werke manifestieren. Die Musiksoziologie müsste aber darüber hinaus gehen, solche Ideologien festzustellen und zu analysieren, sie müsste auch erforschen, wie sich Ideologien in der Praxis des Musiklebens durchsetzten.²² Adorno kommt also von der Ideologie *in* der Musik zur Ideologie *über* Musik (vgl. ebd.).

Der kritische Blickwinkel auf die Gesellschaft, welcher durch die Beschäftigung mit Ideologien gegeben ist, führt zur Frage nach der Wahrheit von Musik: Ist die Musik gesellschaftlich richtiges oder falsches Bewusstsein? Musiksoziologie müsste nach Adorno erklären, wie sich solches Bewusstsein in der Musik manifestiert. Allerdings wirft er auch ein, dass der Musik – wie aller Kunst – bereits ein „affirmatives Moment“ immanent sei, welches nicht zwingend von

²¹ Vgl. auch Kapitel 2.4.1.

²² „Unreflektiert wird Musik als angebotenes Kulturgut hingenommen gleich der Kultursphäre insgesamt; bejaht, weil sie da ist, ohne viel Bezug auf ihre konkrete Beschaffenheit“ (Adorno, 1968, S. 239).

möglichen ideologischen Fragmenten gesellschaftlichen Bewusstseins unterscheidbar bleibe (vgl. ebd., S. 239f).

Die Frage nach Wahrheit oder Unwahrheit von Musik verbindet Adorno mit dem Verhältnis zwischen der ernsten, grossen Musik und der unteren, der Unterhaltungsmusik.²³ Er sieht die Teilung dieser Sphären als Folge der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und damit verbunden die Zuweisung des „Gewählten“ für die Herrschenden und des „Derben“ für die Unterschicht. Was sich nun verändert hat, dass durch die Verwaltung und Planung des Unteren diese als neue Qualität verkauft wird. Die Unterhaltungsmusik wirft für mit ihrer „überwältigenden Quantität“ einen höheren Gewinn ab. Dies führt zum Paradoxon: „...die Produktivkräfte sind in die obere, quasi privilegierte Sphäre gedrängt, isoliert und dadurch, selbst wo sie richtiges Bewusstsein verkörpern, auch ein Stück falsches. Die untere Sphäre gehorcht der Vormacht der Produktionsverhältnisse“ (ebd., S. 240). Musiksoziologie soll dieses Phänomen erklären.

2.4. Relevante Themen aus Adornos Einleitung

Adornos *Einleitung in die Musiksoziologie* behandelt zwölf Themen, die als Vorlesungsreihe konzipiert wurden und daher nicht als einheitliches Werk verstanden werden dürfen. Die Titel der einzelnen Vorlesungen geben Aufschluss über die verschiedenen Themenbereiche, welche das Werk beinhaltet: *Typen musikalischen Verhaltens; Leichte Musik; Funktion; Klassen und Schichten; Oper; Kammermusik; Dirigent und Orchester; Musikleben; Öffentliche Meinung, Kritik; Nation; Moderne und Vermittlung*. Entsprechend war die Gliederung von Adornos Ausführungen in einzelne Vorlesungen auch für die Themenauswahl und -darstellung im Rahmen dieser Arbeit prägend. Einzelne Vorlesungen stellen auch hier ein eigenes Kapitel dar, bei anderen sind Aspekte verschiedener Vorlesungen unter einem neuen Titel zusammengefasst, wieder andere Vorlesungen werden gänzlich weggelassen. Diese Selektion, wie auch der unterschiedliche Umfang der Ausführungen, widerspiegelt die Relevanz des Themas für den Gegenstandsbereich dieser Arbeit.

2.4.1. Musik als Kunst oder Unterhaltung

Dass Musik einerseits als ästhetische Kunstform, andererseits als Unterhaltungsmittel verstanden werden kann, dürfte offensichtlich sein und sei deshalb hier schon einmal vorweg genommen. Auch dass Adorno, der diese Unterscheidung sehr deutlich macht, der Unterhaltungsmusik (oder *leichten Musik*) grundsätzlich äusserst kritisch gegenüberstand, sei kein Geheimnis. Er nennt sie gar rückständig, wenn er sagt, dass die leichte Musik an der Evolution, welche sich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in der oberen Musik (also der

²³ Eine ausführlichere Unterscheidung dieser beiden „Sphären“ folgt im Kapitel 2.4.1.

Musik als Kunstform; Adorno verwendet auch den Begriff der *grossen Musik* und meint damit insbesondere die klassischen Solo-, Ensemble-, Orchester- oder Chorwerke) zugetragen hätte, bis heute nicht viel Anteil gehabt hätte (vgl. Adorno, 1968, S. 34). Die leichte Musik, namentlich der Schlager, führe zurück „zu ein paar bis zum Überdruß vertrauten Grundkategorien der Wahrnehmung, (...) kalkulierte Effekte, welche die Immergleichheit würzen, ohne sie zu gefährden, und selber wiederum nach Schemata sich richten“ (ebd., S. 35).

Das Verhältnis von grosser und leichter Musik fasst er folgendermassen zusammen: „Die Geschichte der grossen Musik während der letzten zweihundert Jahre war wesentlich Kritik eben jener Momente, welche komplementär dazu in der leichten Musik absolute Geltung beanspruchen. Diese ist, in gewissem Sinne, Bodensatz der musikalischen Geschichte“ (ebd., S. 39). Es ist anzunehmen, dass Adorno auch über die Musik, die heute als modern gilt, Ähnliches sagen würde.

Die soziale Rolle von Unterhaltungsmusik ist für Adorno klar. Sie richtet sich an „eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechne[t] mit Unmündigen; solchen die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind“ (ebd., S. 36). Als Begründung sieht er das Fehlen von Ausdrucksfähigkeit generell, oder aber das sich beugen vor zivilisatorischen Tabus. Sozial würden „entweder Gefühle kanalisiert, und dadurch anerkannt, oder sie erfüllen stellvertretend die Sehnsucht nach solchen“ (ebd.). In der Folge spricht er von vorgegaukelter Sozialisation, da die Identifikation mit einer von der Musikszene portierten gesellschaftlichen Realität eben keine ist (vgl. ebd., S. 37). Dazu kommt das Vulgäre als Kennzeichen leichter Musik, da es aus der Identifikation mit der Erniedrigung bestehe, „aus der das gefangene Bewusstsein, dem sie widerfuhr, nicht herausfindet“ (ebd., S. 38).

Adorno unterstellt der Unterhaltungsmusik im Weiteren, dass sie die Menschen durch das ihnen aufgedrängte Bedürfnis nach stumpfer Euphorie in einer Passivität schule, welche sich auf das gesamte Denken und die gesellschaftlichen Verhaltensweisen übertrage (vgl. ebd., S. 40). Der Fankult innerhalb der Musikszenen wird namentlich angesprochen und als Ideologie interpretiert. Eine wesentliche Unterscheidung zwischen Musik als Kunstform und Unterhaltungsmusik stellt nach Adorno auch die Verbreitung dar. Entsprechend erwähnt er den Begriff des *plugging*, mit dem das systematische Bewerben und Abspielen von auserkorenen Musikstücken gemeint ist, welches durch den Wiedererkennungseffekt schlussendlich zu einem gefühlten Bevorzugen führe (vgl. ebd., S. 44). Auch hier kann man Adorno auch fast ein halbes Jahrhundert später nur zustimmen, wenn man den aktuellen Musikmarkt und die Playlisten der Radiosender betrachtet. Im Bereich der Werbung spricht Adorno von einer Unredlichkeit der leichten Musik, wenn mit deren ständiger Präsenz ein künstliches Bedürfnis nach ihr selbst geschaffen werde. Die Menschen würden dadurch gar davon abgehalten, die eigentlichen eigenen musikalischen Favoriten zu bevorzugen (vgl. ebd., S. 47). Entsprechend wirft Adorno der leichten Musik vor, dass sie selbständiges Urteil untergrabe und sich eine Gesellschaft

von freien Menschen, die dieser Qualität eigentlich bedürfe, dadurch insofern selbst widerspreche, als dass sie korrigierende Eingriffe wie den Entzug der leichten Musik als undemokratisch abstempeln würde. Dieser Widerspruch schliesslich, widerspiegeln den gesellschaftlichen Zustand selbst (vgl. ebd., S.48).

Pseudo-Individualisierung ist ein weiterer Vorwurf an die Unterhaltungsmusik: „Sie erinnert im kulturellen Massenprodukt an die Gloriole des Spontanen, auch des auf dem Markt frei nach dem Bedürfnis Auszuwählenden, während sie doch selbst der Standardisierung gehorcht“ (ebd., S. 41). Auch Müller bemerkt, dass diese Norm der Authentizität von Musik als vermeintliche Kunst zugleich die stärkste Bindung an die Gesellschaft darstelle: „Worin unterscheidet sich die Identität der Kunstwerke von der Identität des Einzelnen in der Gesellschaft, woran lässt sich dieser Unterschied messen, wenn die Kunstwerke der Gesellschaft immanent bleiben?“ (Müller, 1990, S. 82). Adorno fügt die Jazzmusik als Extrem an, bei welchem die Improvisation sich als Neuerfindung des Augenblicks hervortue, sich selbst aber durch metrische und harmonische Regelwerke und Schemata selbst engste Grenzen auferlege. Der Jazz würde seinerseits eine Uniformierung bewirken, welche nach einem Zitat von Winthrop Sargeant gesellschaftlich den individuellen Willen dem Jazz unterwerfe und dadurch eine faktische Ununterscheidbarkeit der Individuen bewirke, die an der Musik teilhaben (vgl. Adorno, 1968, S. 43).

In der Thematik Kunst und Unterhaltung lassen sich zusammenfassend folgende Punkte aus Adornos Einleitung in die Musiksoziologie festhalten:

- Die Kunstform Musik sucht nach dem Ästhetischen, die Unterhaltungsmusik nach Zugehörigkeit und Anerkennung.
- Die soziale Rolle der Unterhaltungsmusik liegt darin, dass sie Unmündigen (oder unmündig gemachten) eine Sozialisation in einer höheren gesellschaftlichen Schicht (oder einer Schicht überhaupt) vorgaukelt.
- Unterhaltungsmusik fördert durch ihren Charakter Passivität, die sich auf das Denken und das gesellschaftliche Leben auswirkt. Die Unredlichkeit der Verbreitung leichter Musik (*plugging*) und deren Auswirkungen fördern eine Ideologie der Passivität.
- Was als Individualisierung in der leichten Musik vorgetäuscht wird, ist in Tat und Wahrheit eine Uniformierung, eine versteckte Unterwerfung des Individuums unter definierte Regelwerke.

2.4.2. Funktionen von Musik

Dass Musik als eine Kunstform neben anderen mitunter den Anspruch ästhetischer Autonomie erhebt, damit also in ihrem unabhängigen Selbstverständnis keinen äusseren Regeln unterstellt ist, stellt Adorno zu Beginn dieses Kapitels klar. Da er aber eingesteht, dass die Mehrheit

der Bevölkerung Musik mehr als Unterhaltung denn als Kunstform wahrnimmt, folgert er auf grundlegend neue soziale Funktionen von Musik (vgl. Adorno, 1968, S. 49). Adorno zählt daraufhin eine grosse Anzahl Funktionen auf, welche der Musik je nach Kontext zugeschrieben werden können (vgl. ebd., S. 50-60). All diese Funktionen einzeln zu behandeln würde relativ unübersichtlich, weshalb hier der Versuch einer Kategorisierung der Funktionen unternommen wird. Entsprechend lassen sich die Funktionen von Musik nach Adorno in folgende drei Kategorien einteilen:

a) Funktionen, welche menschliche **Emotionen** wecken, verstärken oder bearbeiten:

- Daseinsfunktion
- Trostfunktion, auch dadurch, dass sie das Schweigen bricht
- Funktion der Vermittlung oder des Ausdrucks von Freude
- Funktion als Dekoration der leeren Zeit

b) Funktionen, welche steuernd auf das menschliche **Verhalten** eingreifen:

- Ablenkungsfunktion
- Mittel zum Kundenfang (Versprechungen des Glücks)
- Funktion als triebdynamischer Abwehrmechanismus
- Funktion der Steigerung von Arbeitsmoral

c) Funktionen, welche die **gesellschaftliche Kraft** von Musik aufzeigen:

- Funktion des Lesens und Redens über Musik
- Funktion der Portierung einer Ideologie der Fröhlichkeit
- Funktion der gelebten Gemeinschaft
- Funktion als antizipierender Siegeslärm
- Darstellung des Missverhältnisses zwischen Zustand und Potenzial
- Funktion als Verblender der Realität, Vortäuscher einer Aktion

Als Ergebnis seiner Auflistung und Erklärungen der verschiedenen Funktionen kommt Adorno am Ende des entsprechenden Kapitels zur Auffassung, dass es unbedingt notwendig sei „darauf hinzuarbeiten, dass ein sachgerechtes und erkennendes Verhältnis zur Musik anstelle des ideologischen Konsums trete“ (ebd., S. 64). Dadurch entfernt er sich also wieder von den meisten seiner eben analysierten funktionalen Zuschreibungen der Musik und stellt seine Position als Verfechter einer Musikbetrachtung, welche die ästhetischen Werte der Musik in den Vordergrund rückt, klar. Diese ästhetischen Werte könnten nach Bühl aber doch funktional betrachtet und mit der Theorie des *Flow* (nach Csikszentmihalyi, 1992) erfassbar gemacht werden. Nach dieser stellt sich bei Tätigkeiten, welche Herausforderungen und Handlungsfähigkeit in ein perfektes Zusammenspiel bringen, ein Gefühl des Fließgleichgewichts ein. Dabei ist die Konzentration, die Versenkung in die Arbeit derart hoch, dass keine Aufmerksamkeit für andere Aufgaben oder Sorgen abgezweigt werden kann. Mehrere solche Tätigkeiten lassen sich dann für das Individuum zu eigentlichem Lebenssinn zusammenführen. Die Musik kann nach Bühl eine Verbindung zwischen solchen sinnstiftenden Tätigkeiten herstellen, oder gar

selber eine bedeuten (vgl. Bühl, 2004, S. 196f). In diesem Sinne könnte die Ästhetik als Funktion wohl auch für Adorno akzeptierbar erklärt werden.

Adorno erwähnt allerdings auch, dass sich die Funktionen der Musik nicht nur auf ihre Wirkungen beschränken würden, die sie auf die Zuhörer und die Gesellschaft habe. Die Musik erfülle gerade als Ware auch eine Funktion im gesellschaftlichen Tauschhandel. So werde „das Funktionslose zur Funktion zweiten Grades“ (Adorno, 1968, S. 51). In dieser Funktion werden aber Wahres und Ideologisches vermischt, es treffen „das wahre Kunstwerk und der Profit, der damit gemacht wird, aufeinander“ (Knecht, 1994, S.10). Somit beraube der Profit das Kunstwerk seiner Kunst und diese wiederum werde dadurch zum Sinnlosen und Beziehungslosen degradiert (vgl. ebd. und Adorno, 1968, S. 51).

Zusammenfassend lassen sich die Funktionen, welche Adorno der Unterhaltungsmusik zuschreibt in drei Kategorien einteilen: Musik beeinflusst die menschlichen Emotionen, deren Verhalten oder sie hat eine gesellschaftliche Kraft. Adorno selbst stellt die ästhetische Autonomie der Musik als Kunstform aber in den Vordergrund, welche wiederum aus heutiger Sicht wie beschrieben auch als Funktion verstanden werden kann.

2.4.3. Einflüsse von Klassen und Schichten

Der Status der Musikproduzenten, welcher in der Geschichte der grossen Musik eine klare Widerspiegelung sozialer Schichtzugehörigkeit war, bildet ein erster Schwerpunkt in Adornos Ausführungen zu diesem Thema: „Die Gesellschaft hat die Musik kontrolliert, indem sie ihre Komponisten kurz an der gar nicht so goldenen Kette hielt; der Stand des potentiellen Bittstellers ist niemals sozialer Opposition günstig. Deshalb gibt es so viel heitere Musik“ (Adorno, 1968, S. 68). Entsprechende Studien würden wohl heute, da die marktwirtschaftlichen Möglichkeiten durch die Entwicklungen des Vertriebs von Tonträgern rasant gestiegen sind, nicht mehr gleich aussehen. Dennoch sind entsprechende Vorgehen nicht von der Hand zu weisen. So ist es auch heute eher die Regel als die Ausnahme, dass bekannte Musiker ihre Songwriter beschäftigen, welche damit die eigentlichen Schöpfer ihrer Hits sind.²⁴ Damit darf auch vermutet werden, dass entsprechend gewollte Inhalte durch die Hits portiert und ungewollte eben nicht veröffentlicht werden.

Zudem kann der Produzent von Musik nicht – wie in vielen anderen Berufen – seine Arbeitskraft verkaufen, sondern musikalische Produkte. Kaden schreibt dazu: „Die Tauschbeziehung, in die der Komponist eintritt, pegelt sich somit gerade nicht am Wert der künstlerischen Leistungsfähigkeit ein [...]; der Tausch realisiert sich über den Tauschwert von Produkten“ (Kaden, 1985, S. 243). Somit kann von einer doppelten Abhängigkeit des Komponisten gesprochen werden – derjenigen vom Auftraggeber und derjenigen vom Käufer. Natürlich sind diese oft in

²⁴ Auf dieses Phänomen geht das folgende Kapitel 2.4.4. vertieft ein.

einer Person zu finden, der Auftraggeber wird aber nicht zwingend auch zum Käufer, wenn das Produkt nicht seinen Ansprüchen entspricht – womit sich der Kreis zu Adornos Aussage über heitere Musik schliesst.

Adorno geht davon aus, dass das Verhältnis zwischen Typen von Musik und sozialer Schichtung in groben Zügen dem von den entsprechenden Bevölkerungsschichten den unterschiedlichen Musiktypen zugewiesenen Prestige entspricht. Er spricht von „*high brow* Musik für die Oberklasse, *middle brow* Musik für den Mittelstand, *low brow* Musik für die auf der Basis der sozialen Pyramide“ (ebd., S. 69). Dabei vermutet er, dass empirische Untersuchungen diese These bestätigen würden. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass unterschiedliche Klassen und Schichten unterschiedlichen Typen von Musik auch unterschiedliche Funktionen zuordnen resp. sie unterschiedlich wahrnehmen und beurteilen.

Bühl bestätigt diese Gedanken auch gut vierzig Jahre später und nennt zwei Zugänge zur Musik (nach Smith, 1987): Einen Zugang, der kulturell hoch bewertet wird über die Syntax²⁵ und einen kulturell niedrig bewerteten über das Gefühl (vgl. Bühl, 2004, S. 95). Allerdings sieht er in der folgenden Zuweisung dieser Zugänge zu entsprechenden sozialen Schichten nicht eine Hierarchisierung von Musik und sozialem Status, sondern begründet (nach Blau, 1988) vielmehr dadurch, „dass die traditionale Elitenmusik dank einer hervorragenden Institutionalisierung und öffentlichen Subventionierung [...] von ungünstigen sozialen Bedingungen und zerstörerischen Ereignissen weitgehend abgeschirmt wurde, während die weitgehend über den Medienmarkt vermittelte populäre Musik [...] sozial stärker differenziert und auch den gesellschaftlichen Schwankungen stärker unterworfen ist“ (ebd.).

Ein wichtiger Punkt besteht in Adornos Analyse einer falschen Selbstwahrnehmung der sozialen Schichtzugehörigkeit durch Musik: „Die ungezählten Millionen, die die Melodie der As-Dur-Polonaise summen oder ein paar anspruchslose Präludien oder Nocturnes klimpern, dürften, indem sie als Spielende jenen Gestus des Erlesenen sich zu eigen machen, vage zu den feinen Leuten sich rechnen“ (Adorno, 1968, S. 71). Was in den Sechzigerjahren galt, dürfte heute nicht anders sein – im Gegenteil: Was durch Radio und Fernsehen, oft verpackt in attraktive und aufwändig produzierte Shows, gerade an Jugendliche herangetragen wird, gibt ihnen durch Nachahmung (beispielsweise bei Auftritten einer Schülerband) das falsche Gefühl, derselben Szene anzugehören und löst das Bedürfnis aus, entsprechenden Kredit in ihrem sozialen Umfeld zu erhalten, wie die Originalinterpreten resp. -produzenten. Dazu sagt wiederum Adorno, dass Musik dann ideologisch sei, wenn sie falsches Bewusstsein wecke (vgl. ebd., S. 73f).

Der Ausdruck der Klassenstandpunkte ist für Adorno weniger in der Sprache, also beispielsweise in Liedtexten zu finden, als vielmehr in der strukturellen Zusammensetzung der Musik.

²⁵ Mit musikalischer Syntax ist die musikalisch-theoretische Komplexität und Regeltreue gemeint.

So ist ein „Kriterium der Wahrheit von Musik [...], ob sie den Antagonismus, der auch in ihr Verhältnis zu den Hörern hineinreicht, zuzuschminkt und dadurch nur in um so hoffnungslosere ästhetische Widersprüche gerät; oder ob sie durchs eigene Gefüge der Erfahrung des Antagonismus sich stellt“ (ebd., S. 78). Dem folgt die Aussage, dass innermusikalische Spannungen die ihrer selbst unbewusste Erscheinung der gesellschaftlichen Spannungen seien (vgl. ebd.). Nowak kommentiert, dass Adorno das Komponieren als eine besondere Weise kritischen Verhaltens sehe, „wobei gerade die autonome, nach ihrem immanenten Gesetz durchgebildete, Komposition wortlos Kritik übt an Entfremdungen und Funktionalisierungen des Menschen“ (Nowak, 2007, S. 11f). Es geht also darum, die Struktur von Musik zu analysieren und dadurch auf deren sozialen Ursprung zu schliessen. So wird richtiges Bewusstsein durch Musik dann erzeugt, wenn sie die Widersprüchlichkeit der Gesellschaft umso reiner darzustellen vermag. Andernfalls wird sie nach Adorno zur Ideologie (vgl. Adorno, 1968, S. 79). Müller verbindet diese Aussagen Adornos mit dessen Unterscheidung zwischen der Identität von Musik als Kunstform und Unterhaltung folgendermassen: „(...) indem Kunstwerke in ihrer Identität den Widerspruch von Allgemeinem und Einzelem bewahren, transzendieren sie ihre Identität – indem Kulturindustrie diesen Widerspruch kaltstellt, verfällt das Produkt der Ideologie als Verdopplung“ (Müller, 1990, S. 83).

Zusammengefasst erreichen uns in Adornos theoretischen Abhandlungen zu Klassen und Schichten folgende Punkte:

- Musikproduktion lebt seit je her davon, dass die Produzierenden sich von den Auftraggebern und den Käufern abhängig machen müssen. Insofern kann sich die Musik nicht gegen dieses Machtverhältnis auflehnen.
- Es bestehen direkte Verbindungen zwischen sozialen Schichten und dem Konsum / der Produktion unterschiedlicher Musiktypen.
- Musik kann die Selbstwahrnehmung sozialer Schichtzugehörigkeit verfälschen, indem durch Nachahmung bereits Zugehörigkeit vorgetäuscht wird.
- An der Struktur der Musik sind gesellschaftliche Widersprüche abzulesen. Sind keine Widersprüche vorhanden, wird die Musik zur Ideologie.

2.4.4. Die wahren Produzenten

Das Kapitel *Dirigent und Orchester* behandelt – auf heute übertragen – eigentlich nichts anderes, als die Frage, wer genau Musik produziert. Im Orchester sind es die Musiker mit ihren Instrumenten. Vor ihnen steht aber sowohl in der Übungs- wie auch in der Konzertsituation stets ein Dirigent, dessen Rolle innerhalb der Klangentwicklung eines Orchesterstücks eigentlich unklar bleibt. So schreibt Adorno über die Rolle des Dirigenten: „Darüber hinaus demonstriert der Dirigent sichtbar seine Führerrolle: das Orchester muss wirklich spielen, wie er befiehlt. Diese imago hat zugleich etwas Ansteckendes und, als bloss ästhetische, Nichtiges: die Allüre

des Gewaltherrschers entfesselt ein Crescendo, keinen Krieg, und der Zwang, den er ausübt, beruht auf Absprache. Was aber unrealem Zweck dient, gebärdet sich real, der Dirigent, als schüfe er es hier und jetzt“ (Adorno, 1968, S. 116). Es wird also genau genommen etwas vorgespielt, was gar nicht ist. Der Dirigent produziert keinen Klang.

In heutiger Zeit kann diese Tatsache auf vielerlei musikalische Präsentation übertragen werden. So endete beispielsweise die steile Karriere des Discopop-Duos *Milli Vanilli* 1990, als bekannt wurde, dass die beiden angeblichen Sänger Rob Pilatus und Fab Morvan bloss zu Playback-Musik die Lippen bewegten. Ebenso fallen immer wieder bekannte Pop- und Rockbands auf, welche hohe Gesangspartien (unter anderen *Bon Jovi*) oder Streicherarrangements (unter anderen *Nightwish*) an Konzerten ab Band laufen lassen und sich so gebärden, als würde alles live gespielt resp. gesungen. Sogar die *Rolling Stones* traten 2006 in der Schweiz mit einer 13-köpfigen Begleitband auf, die – ein jeder, der schon einmal eine Gitarre auf einer Bühne in der Hand gehalten hat musste es bemerken – den eigentlichen Sound der Band dermassen stützte, dass, wäre einer der alternden Herren der Originalbesetzung umgekippt, der Zuhörer rein akustisch wohl kaum einen Unterschied gemerkt hätte.

So bezeichnet Adorno die Beziehung zwischen Dirigent und Orchester als eine Art Mikrokosmos, welcher Spannungen der Gesellschaft abbilde (vgl. ebd., S. 115). Die Hegelsche Dialektik von Herr und Knecht wird da offensichtlich, wo das Orchester, wenn es zur glanzvollen Leistung bereit sei vom Dirigenten fordere, an die Kandare genommen zu werden. Selbiger bleibe aber zugleich „verdächtig als Parasit, der nicht selber zu geigen oder zu blasen hat und sich aufspielt auf Kosten derer, die spielen“ (ebd., S. 122).

Das Verhältnis zwischen Dirigent und Orchester ist also geprägt von der Unsicherheit der Rollen. Die wirkliche Erzeugung der Klänge kommt auch heute nicht immer von denen, die sich danach gebärden. Dabei ist die gegenseitige Abhängigkeit in der heutigen Zeit sicher nicht kleiner geworden.

2.4.5. Zum Musikleben

Teilhabe an Kulturgütern wie der Musik und soziale Hierarchie gehen nach Adorno einher. Sie sollten es aber nicht, um dem eigentlichen ästhetischen Gehalt von Musik gerecht zu werden: „Grob und mit Einschränkung gilt für Musikleben der Grundsatz, was im Angebot als Qualität erscheint, das messe sich mit dem materiellen und sozialen Status des Empfangenden an, seien es Individuen, seien es Gruppen. Nur wo dieser Grundsatz verletzt wird, kommt die Musik zu dem Ihren und damit auch die Hörer“ (Adorno, 1968, S. 131). Damit spricht Adorno den

Zwiespalt an zwischen der gesellschaftlichen Realität und dem, was er als das eigentliche Wesen der Musik versteht.²⁶

Einen zweiten wichtigen Punkt im Kapitel zum Musikleben prägt Adorno mit dem Begriff der *sacred cow*. Damit ist das Phänomen gemeint, dass sich Personen des Musiklebens, seien es Interpreten, Dirigenten oder Produzenten, in einer Art und Weise gebärden, welche letztendlich nur noch ein Zerrbild der ästhetischen Qualität produziert. Berühmtheit und Popularität können dann aber dennoch dazu führen, dass ihre Interpretationen von bescheidenem Niveau frenetisch bejubelt werden (vgl. ebd., S. 133). Ob dies nun den *heiligen Kühen* als Verführung und bewusster Manipulation aus egoistischen Motiven, oder aber dem Publikum als Unvermögen und Verblendung zuzuschreiben ist, bleibt offen. Interessant ist der Aspekt allemal insofern, als dass er heute noch an Aktualität gewonnen hat. Musikalisches Niveau interessiert oft weniger, als die Inszenierung berühmter Namen mit entsprechend sinnlichen Programmen, welche über die Mängel an Qualität und Gehalt hinwegtäuschen.

Ebenso aktuellen Gehalt hat die Existenz von Minoritäten im Musikleben. Es wird unterschieden zwischen dem, was durch Radiotauglichkeit als gut und hörenswert befunden wird und dem, was diese Kriterien offiziell nicht erfüllt. Spannend wird es da, wo analysiert wird, dass genau diese Typen von Musik, Werke oder Interpretationen, welche „mit produktiver Kraft und legitimer Kritik“ abweichen, „in eine Position des Sektenhaften und Abgespaltenen“ getrieben und das objektiv Legitime dadurch geschwächt würde (ebd., S. 136). Wie oft wird heute die Tatsache ausgesprochen, dass es so viele gute Musik gäbe, welche nie den Weg in die Radiosender oder die Plattenläden finden würde? Wie viele junge Bands suchen nach Auftrittsmöglichkeiten oder nach günstigen Produktionsmöglichkeiten und wie oft wird demgegenüber frustriert festgestellt, dass viele Slots an Musikfestivals in einer Saison an die immergleichen Bands vergeben werden, dass Radiotauglichkeit durch vereinheitlichende Produktionen erreicht und damit die Individualität aufgegeben wird und dass somit echte Neuerungen nur im Untergrund entwickelt und entsprechend nur in Randszenen dargestellt werden können?

Die Steuerung darüber, was als Musik von der grossen Öffentlichkeit wahrgenommen werden soll, liegt längst nicht mehr bei den Musikern selbst. Adorno bringt es mit einer leider wohl zeitlos gültigen Aussage auf den Punkt: „Die, welche finanzieren, bestimmen den Kurs“ (ebd., S. 137). Dies geht so weit, dass in der Gesamtheit des kapitalistischen Systems die Ästhetik sich der Rentabilität generell unterordnen muss. Im Konfliktfall ist der Künstler dem Geldgeber immer unterlegen. Dies wird heute sichtbar bei Retortenbands, die beispielsweise in einer Talentshow rekrutiert werden, nach dem Erfolg eines ersten von grossen Plattenfirmen produ-

²⁶ Hier kann eine Verbindung zu den Aussagen in Kapitel 2.4.1. hergestellt werden, welche die Unterscheidung zwischen Musik als Kunstform und derjenigen als Unterhaltung darstellen. Man kann Adorno hier mangelnden Realitätssinn vorwerfen oder auf die Zeit, in welcher er diese Aussagen gemacht hat hinweisen. Dennoch bleiben Adornos Aussagen, wie bereits in Kapitel 2.1. dargestellt wurde, in ihrer Essenz auch heute gültig.

zierten erfolgreichen Albums die echten eigenen Qualitäten für eine zweite Produktion stärker einfließen lassen wollen und dann fallen gelassen, sprich: sich selbst überlassen werden und demzufolge sehr schnell wieder von der Bildfläche der Fernseh- und Radiokanäle sowie von den grossen Bühnen verschwinden. Die Sprecher autonomer Kultur, wie Adorno sie nennt, haben immer weniger Einfluss, entsprechend unerheblicher wird Sachverständnis für die Steuerung des Musiklebens (vgl. ebd.).

Adorno nimmt im Weiteren die Massenmedien – zu seiner Zeit vor allem das Radio und die Plattenindustrie – aus der alleinigen Verantwortung für den Verfall der musikalischen Bildung. Er bekennt zwar, dass dies eine gängige Meinung sei und begründet sie auch damit, dass gerade der Rundfunk den Hörer mit Musik versorge und seine Eigenaktivität entsprechend unnötig mache, bleibt aber skeptisch gegenüber der Tatsache, dass die Argumentation gegen die Mechanisierung selbst mechanisierte Züge annehme. Entsprechend ist ihm die Gleichsetzung von Musikalität als aktivem Vollzug mit praktischem Musizieren als selbst betriebenes Handwerk zu simpel (vgl. ebd., S. 143). Dieser Aspekt ist sicher heute verstärkt zu untersuchen, haben doch die Massenmedien seit den frühen Sechzigerjahren mit der rasanten Entwicklung des Fernsehens und des Internets zwei weitere Meilensteine abgeschritten und entsprechend neue gesellschaftliche Phänomene hervorgebracht. Adorno schreibt – und das behält gewiss auch heute Gültigkeit – dass eine wahre Beziehung nur durch aktive Erfahrung mit dem Gegenstand entwickelt werden könne, diese aktive Erfahrung aber nicht allein durch eigenes physisches Hervorbringen erreicht werden könne. Blinde Praxis darf nicht zum Selbstzweck werden, sonst widerspricht sie durch ihre moralischen Rationalisierungen der Idee der Kunst selbst, da „deren Distanzierung von der gesellschaftlichen Praxis der Selbsterhaltung in sich die Anweisung auf einen von Arbeit befreiten Zustand einschliesst“ (ebd., S. 144).

Der Unterhaltungsmusik unterstellt Adorno in einem letzten Abschnitt die Aushöhlung der Musik durch ihre soziale Integration. Was schwer verständlich klingen mag ist in seiner Aufschlüsselung in Adornos Gedankengut einfach nachvollziehbar: Dadurch, dass alle am Musikleben teilhaben können sollen, wird der Ernst der (grossen) Musik aussen vor gelassen und das Musikleben, „der Inbegriff einer nach der Einschätzung von Kunden gestuften kulturellen Warenproduktion, dementiert, was eigentlich jeder Ton sagt, der erklingt und über jenes Getriebe hinaus will, dem das Musikleben ihn eingliedert“ (ebd., S. 148). Insofern widerspricht die Musik selbst dem, was von den Konsumenten der Unterhaltungsmusik zum Inhalt des anerkannten Musiklebens gemacht worden ist.

Dieser Punkt müsste aus heutiger Sicht zumindest diskutiert werden. Die umgekehrte Sichtweise liesse sich wahrscheinlich auch begründen, dass also durch die sozialintegrative Kraft von Musik und entsprechende ökonomische Strategien der Vermarktungsindustrie auch Schichten an den ästhetischen Gehalt zurückgeführt werden, welche diesen früher nicht erkannt hätten, weil sie zu entsprechender Musik schlicht keinen Zugang gehabt hätten. Die

Frage ist, ob diese beiden Ansätze sich widersprechen oder allenfalls gar ergänzen. Insofern bietet Bauer Hand zum Verständnis, wenn er Adorno so interpretiert, dass dieser „für die Rezeption Neuer Musik das Re- und Decodieren durch ein strukturell hörendes Subjekt als unerlässliche Bedingung“ fordert (Bauer, 2003, S. 307). Die Verantwortung liegt also schlussendlich beim Konsumenten: Er (oder seine Dispositionen) entscheidet, was er vom Gehalt der Musik wahrnimmt und wie stark die von Adorno genannte Aushöhlung der Musik tatsächlich stattfindet.

Die wichtigsten Punkte Adornos zum Musikleben lassen sich folgendermassen zusammenfassen:

- Es besteht eine Verbindung zwischen sozialem Status und der Teilhabe an bestimmten Typen von Musik und Musikszenen. Diese Verbindung muss zumindest hinterfragt resp. analysiert werden.
- Das Phänomen der *sacred cow* führt zu Verblendung, zu falscher Einschätzung von Qualität mittels übertriebener Darbietung und gerechtfertigter oder ungerechtfertigter Prominenz. Das *Wie* einer Produktion oder Darbietung obsiegt gegenüber dem *Was*.
- Echte Neuerung, welche Kraft und legitime Kritik in sich trägt, wird im Musikleben bewusst in Minoritäten belassen.
- Das Geld bestimmt, was als Qualität gelten soll. Der Musiker unterliegt dem Geldgeber.²⁷
- Die Massenmedien tragen nicht die alleinige Schuld an der rückläufigen musikalischen Bildung. Diese muss zwar durch aktive Erfahrung erreicht werden, was wiederum nicht zwingend nur durch eigenes Musizieren erreicht werden kann.
- Die soziale Integration der Musik beraubt sie ihres ästhetischen Gehalts. Heute könnte die integrative Kraft der Musik gepaart mit den ökonomischen Absichten der Musikindustrie auch den umgekehrten Weg vermitteln.

2.4.6. Veränderungen der Moderne

Einleitend zu bemerken ist hier sicherlich die Bedeutung des Begriffs der Moderne, welche in den Sechzigerjahren natürlich eine andere war als heute. Die vorangegangenen Kapitel haben aber bereits deutlich gemacht, dass Adorno mit der Moderne den Gegensatz zur Tradition beschreibt – im sozialen Kontext wie im spezifisch musikalischen.

So steht denn auch die technologische und sinnliche Verpackung der Musik im Vordergrund, während die Musik als „Schrift eines Gesellschaftlichen“ sich davon zudecken lassen muss (Adorno, 1968, S. 191). Und etwas weiter fährt Adorno fort, dass die Technologie innerhalb der Musik einen solch hohen Stellenwert bekommen habe, dass selbst junge Musiker mit tatsächlicher Begabung diesem Anspruch erliegen und sich entsprechend anpassen (vgl. ebd.,

²⁷ Vgl. auch Kapitel 2.4.3 und 2.4.4.

S. 195). *Technologie um ihrer Selbst Willen* könnte dieses Phänomen genannt werden und es ist in der heutigen Musikszene an verschiedensten Orten sichtbar: In Musiktypen selbst, in der Produktion von Tonträgern, in der Darstellung auf der Bühne.

Allerdings bemerkt Nowak hierzu kritisch, dass Musik als Zeitkunst auch für Veränderung und damit gegen den Hang zum Festhalten an Bestehendem stehe, dass die Gleichsetzung von *Bleibendem* mit *Wahrem* dem widerspreche. Insofern kann die Entwicklung der Technologie in der Musik auch als Ausprägung eines Zeitbewusstseins verstanden werden (vgl. Nowak, 2007, S. 7). Metzger erkennt zudem einen „inhärenten Widerspruch zwischen dem expansiven und dem selektiven Aspekt des Material-Fortschritts“ (Metzger, 2007, S. 119). Dies könnte so interpretiert werden, dass Musik, die sich gerade heute als Form moderner Kunst sieht, sich in einem Spannungsfeld von nahezu unbeschränkter Öffnung (Kunst kennt keine Grenzen) und der Fokussierung auf Identität stiftende Elemente befindet. Insofern muss der Technologie in der Neuen Musik aus heutiger Sicht eine neutralere behaftete Stellung zugestanden werden als noch bei Adorno.

Die moderne Zeit geht für Adorno einher mit einer politischen Resignation, welche sich auf die Musik übertragen in einer entsprechenden Stimmung auswirkt: „Das Gefühl, nichts lasse sich ändern, hat die Musik befallen. Immer weniger erfährt sie sich selbst als Prozess, immer mehr gefriert sie – wie der Neoklassizismus es ersehnte – zur Statik. Die totale Determination, die kein selbständig seiendes Einzelnes ihr gegenüber mehr duldet, ist auch ein Verbot des Werdens“ (Adorno, 1968, S. 195). Adorno geht damit zurück auf bereits Gesagtes und bekräftigt, was heute wie damals nachvollziehbar ist, dass eine sehr starke Öffentlichkeit bestimmt, was verbreitet werden soll und wie Musik entsprechend produziert werden müsse, um diesen Erfolg überhaupt erreichen zu können. Die Steuerung, die in Adornos Zeit mit politischer Resignation begründet gewesen sein mag, dürfte heute vielmehr auf die ökonomische Macht der grossen Produktionskonzerne von Musik zurückzuführen sein.

Der Verlust der Tradition hat zur Folge, dass der sozialkritische Aspekt der Musik gänzlich verloren geht. Wenn der Markt bereits zu Zeiten Adornos als bestimmend angesehen wurde, so ist er es heute noch viel mehr und die Aussage, dass Musik, welche Wesentliches von der gesellschaftlichen Struktur zutage fördere, keinen Markt habe, dürfte aktueller sein denn je (vgl. ebd., S. 169). Zwar bilden heute gerade Liedtexte in Hip Hop oder Punk oft gesellschaftliche Problemlagen ab, doch folgen sie durch ihre Unterwerfung unter die Gesetze der Ökonomie doch dem, was als Mainstream bezeichnet werden kann und widersprechen in ihrem Tun ihren eigens deklarierten Inhalten.²⁸ Was als gesellschaftskritische Musik deklariert wird, ist also

²⁸ Als interessante Beispiele einer neuen Verwendung von Tradition seien die Schweizer Musiker *Florian Ast* und *Bligg* genannt, welche diesen Aspekt bewusst in ihre Musik aufgenommen haben. Mit der Verwendung traditioneller Instrumente (Schwyzerörgeli, Hackbrett, Alphorn) und Gesangsformen (Jodel) innerhalb massentauglicher Rock- bzw. Hip Hop Musik könnten sie theoretisch eine neue Sichtweise der Jugend auf die traditionelle Musik fördern. Der Erfolg von Ast ist allerdings schon wieder abgeflacht (er war vor allem Ende der 90er Jahre erfolgreich) und auch bei Bligg bleibt abzuwarten, wie stark die Verkäuflichkeit seiner Musik anhält resp. was neben den

heute oft ein zahnloser Tiger, der sich selbst in den Schwanz beißen würde, wenn er noch Zähne hätte. Damit kann wieder zu Adorno zurückgekehrt werden. Seine Aussage „Erst eine Generation, die kaum mehr Tradition substantiell erfuhr, ist so aufgeschlossen fürs nicht Etablierte wie die jüngste“ (ebd., S. 197) erklärt, warum der zahnlose Tiger nicht bemerkt (oder gar bewusst glaubhaft machen will, dass er nicht bemerke), dass er keine Zähne hat.

Die Frage nach der Relevanz von Kunst stellt sich nun zwingend, wenn nicht gleich akzeptiert werden will, dass sie heute überflüssig geworden ist. So schreibt Müller auch, dass die Autonomisierung der Musik selbst ein gesellschaftliches Produkt sei (vgl. Müller, 1990, S. 82). Adorno ist sicher, dass Kunst der unbefragten Überzeugung von ihrer Relevanz bedürfe (vgl. Adorno, 1968, S. 199) und schiebt die Begründung, welche diese Unsicherheit auslöst der gesellschaftlichen Unsicherheit zu, herrührend unter anderem von den Krisen der beiden Weltkriege und den darauf folgenden gesellschaftlichen Entwicklungen. Adorno setzt einer radikal technischen und anti-ideologischen Kunstform und -betrachtung entgegen, dass diese in sich selbst eine Ideologie und damit einen Widerspruch trage. Kunst entstehe in einem Kontext, der sie erst entstehen lasse, weshalb Kunst stets im Wesen der Gesellschaft gleich sei, deren Abbild sie bereite (vgl. ebd., S. 200f). Nicht ganz schlüssig kann daraus die Relevanz von Kunst erkannt werden, wohl aber ihr Sinn, ihre mögliche Funktion und damit eine Berechtigung ihrer Existenz. Bühl sieht die Sache humoristisch-pragmatisch, wenn er die Legitimation der Musik in einer vertikalen Transzendenz findet. Es sei verständlich, „sich seine Legitimation von einer höheren Instanz zu holen, wenn in einer innerweltlichen Gemeinschaft der Gleichen Anerkennung nicht zu finden ist“ (Bühl, 2004, S. 358), dies allerdings bezogen auf Komponisten Neuer Musik.

Im Kapitel über die Moderne entfernt sich Adorno zum ersten Mal von seiner Kategorisierung des Musikschaffens in Unterhaltungsmusik und Musik als Kunstform. Genauer gesagt ergänzt er sie mit einer dritten Form, derjenigen der Funktionsmusik, welche er als „Reduktion der Musik zur Hörkulisse“ definiert (Adorno, 1968, S. 205). Unmissverständlich macht er aber klar, dass diese Form ebenso der leichten Musik angehört, auch wenn sie sich mit der grossen Musik zu vermischen versuche. Dies stellt er dar, wenn er Werke wie Opern, Ballette oder gar absolute Musik (damit dürfte reine Orchestermusik gemeint sein) nur scheinbar autonom nennt, sobald sie sich der Funktionsmusik bedienen würden. Dennoch anerkennt er den geschickten Einsatz von Funktionsmusik innerhalb der Dramaturgie eines Werkes und nennt ihre Gebrauchsfähigkeit im Sine eines Kompromisses zwischen den Ansprüchen der Kunst und denjenigen der Zuschauer „Dienst am Kunden“ (ebd.).

Dass Adorno die Auswirkungen der Moderne auf das Musikschaffen sehr kritisch betrachtet, dürfte offensichtlich geworden sein. Die wichtigsten Punkte seien hier noch einmal zusammengefasst:

- Verlust von gesellschaftlichen Inhalten führt zu einer Technologisierung der Musik.
- Politische und gesellschaftliche Resignation wirkt sich auf die Musik aus, indem diese determiniert wird und so Eigenständigkeit und Innovation verbietet.
- Der Verlust von Tradition macht gerade junge Menschen empfänglich für neue Musik, welche ihren sozialkritischen Gehalt höchstens noch zur Schau stellt als weiteres Mittel der Profitsteigerung.
- Die Frage nach der Relevanz von tatsächlicher Kunst stellt sich zunehmend, je mehr Unterhaltungsmusik im Sinne Adornos fälschlicherweise als Kunst verstanden wird.
- Mit der Funktionsmusik tritt eine neue Kategorie musikalischen Schaffens auf, welche den musikalischen Gehalt selbst in den Dienst einer Gesamtproduktion stellt, deren Ziel die Unterhaltung bleibt.

2.5. Rezeption und Kritik

Dass Adornos Veröffentlichungen zur Musik in einem anderen geschichtlichen und kulturellen Kontext als dem heutigen entstanden sind, ist alleine Grund genug, dass die Gültigkeit seiner Aussagen für das heutige Musikschaffen, so wie für Aktivitäten rund um oder mit Musik auf einen ersten Blick hinterfragt werden darf. Hat er sich vornehmlich am Beginn der Verbreitung von Musik durch Massenmedien befunden, das Aufblühen des Jazz und die Entwicklung der wachsenden Kommerzialisierung von Musik miterlebt, so muss seiner starken Zurückhaltung gegenüber derjenigen Musik, die er selber nicht als Kunst bezeichnen würde, sicher ein gewisses Verständnis entgegen gebracht werden. Um Adornos Positionen verstehen und ihre Legitimation auch für den heutigen Kontext zu sehen, braucht es ein Verständnis der Hintergründe seiner Kritik. Genau diese Hintergründe bleiben aber zuweilen bei der Rezeption Adornos musikalischer Schriften ausgeblendet. Dennoch bleiben seine Ausführungen natürlich sowohl im Blick auf seine, wie auch aus der Perspektive der heutigen Zeit nicht unumstritten.

Worauf in diesem Kapitel nicht näher eingegangen werden soll, sind die Auslassungen von wichtigen Themen, welche die Musiksoziologie betreffen sollten, in Adornos *Einleitung* aber kaum oder gar kein Gewicht finden. Es gäbe gerade im Bereich der Riten²⁹ auch soziologische Punkte zu klären, wie auch in der psychologischen Wirkung von Musik. Die Diskussion über Rezeption von und Kritik an Adorno soll sich aber hier darauf beschränken, was von ihm tatsächlich ausgesagt und ausgeführt worden ist.

²⁹ Darauf wird unter dem Aspekt der Jugendkulturen im Kapitel 3 eingegangen.

2.5.1. Misstrauen gegenüber dem Neuen

Was Adorno an der Neuen Musik gegenüber der Kunstform Musik bemängelte, war in vielen Bereichen das Fehlen eines eigentlichen Sinns. So schreibt er, dass Wahrheit der „avancierten Musik“ eher darin bestehe, „dass sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als dass sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre“ (Adorno, 2003, S. 28).³⁰ Bauer sieht dies als eine soziologische Rückbindung, welche der genannten Musik eigentlich ihre Legitimation abspreche, dafür aber aufzeige, wie Adorno „seine Mischung aus Faszination und Irritation und seine Reserviertheit gegenüber dem Neuen so mancher Gegenwartsmusik intellektualisiert“ (Bauer, 2003, S. 309).

Eben diese Reserviertheit wird wiederum von vielen neueren Autoren kritisiert. So reduziert Bühl die ästhetisch orientierte Theorie Adornos darauf, dass dieser Oberflächenästhetik der Neuen Musik ja nur negativ wahrnehmen und als Verlust von Authentizität deuten könne, wenn er sich auf eine historische Epoche beziehe, deren Niedergang längst im Gange sei (vgl. Bühl, 2004, S. 16) und begründet mit der Unterscheidung von *Authentizität* als einer moralischen und *Epochenstil* als einer retrospektiven kunsthistorischen Kategorie. Insofern seien beides Konstrukte der Nostalgie, welche übersehen würden, „dass eine bestimmte Komplexität sowohl in musikalischer wie in organisatorischer Hinsicht erreicht worden ist, die so leicht nicht mehr zu unterlaufen“ sei (ebd.). Bühl wirft Adorno also mit anderen Worten vor, dass er die Zeichen der Zeit schon damals nicht erkannt habe.

2.5.2. Adorno im Kontext seiner Zeit

Metzger versteht Adorno im Zusammenhang von dessen eigener Biographie und seinem Gesamtwerk. Er beschreibt die Zeit Adornos im amerikanischen Exil (1939-1948), welches ihm in „fatal fortgeschrittene[...] Verhältnisse[...]“ Einblick gegeben habe und eine „Erkenntnis neuartiger, manipulativ durch Ästhetik, durch Phantasmagorie, durch veranstalteten Schein vermittelter Herrschaftstechniken“ habe wachsen lassen. Es sei gerade diese „triftige Einsicht in Gewalt und Verführung durch usurpierte Kunstähnlichkeit“, die heute vielen als veraltet gelten würde (Metzger, 2007, S. 116), welche aber der eigentliche Ursprung von Adornos Kritik am bewussten Manipulativen der Unterhaltungsmusik sei. Er fährt fort: „Selbst Intellektuelle, die abstrakt dem Urteil beipflichten, dass die Welt falsch eingerichtet ist, nehmen es Adorno noch immer übel, dass ihm damals der Jazz nicht recht schmeckte und er niemals auf vorgeblich subversive Spielarten in der sogenannten Populärmusik hereinfiel“ (ebd.). Dies zeigt, dass Adorno zu Unrecht als Ignorant der Entwicklung rezipiert worden ist (und teilweise immer noch wird), wenn man bedenkt, aus welcher Perspektive und mit welchem Blick auf die Geschehnisse in Europa und den ihnen zugrunde liegenden Machtstrukturen Adorno die Grundlagen

³⁰ Die Originalausgabe der *Philosophie der neuen Musik* stammt von 1949.

zu seinen ersten Veröffentlichungen mit musikalischem Gehalt (*Philosophie der Neuen Musik*, 1949) entwickelt haben muss.

Zum Verständnis von Adorno hilft eine Verbindung Bauers, welcher Adornos Gedanken mit drei seiner wichtigsten Einflüsse zu beschreiben und gleichzeitig ihren Gehalt einzuordnen versucht: „Mit Hölderlin das Motiv vom Zeitkern jeder Theorie; mit Hegel das Motiv von der Deutungsmacht der Philosophie; mit Goethe schliesslich das Motiv von der Autonomie der Kunst“ (Bauer, 2003, S. 304). Werden diese drei Motive auf Adornos Aussagen angewandt, finden sich vielerorts Punkte, welche bereits diskutierte Kritik verschwinden lassen. Es wäre zu einfach zu sagen, man müsse Adorno in seinem biographischen, zeitlichen, und geschichtlichen Kontext analysieren um ihn zu verstehen und seine Gültigkeit auch heute erkennen zu können – was in jedem Zusammenhang auf frühere Autoren zutrifft. Dennoch birgt der Gehalt dieser banal klingenden Forderung mehr als nur einen Kern Wahrheit in sich. In der Sprache Bauers mag es von Wissenschaftlern wohl schlicht einfacher zu akzeptieren sein. Dazu kommt, dass die Erwähnung Hölderlins, Hegels und Goethes und das Gewicht und die Akzeptanz ihrer Werke zumindest einen zweiten Blick auf Adorno faktisch erzwingen.

Was sich seit Adorno entscheidend entwickelt hat ist die Rolle der Massenmedien und die damit einher gehende Popularisierung auch von Musik, welche nach Adorno eigentlich aus ihrem Innersten heraus nichts mit Unterhaltung zu tun haben will. Bühl weist darauf hin, dass alle Musik heute elektronisch kodifizierte Massenware geworden ist, dass selbst Klassische Musik sich in Openair Spektakeln verkauft und 3-Minuten-Hits der Klassik im Radio gespielt werden (vgl. Bühl, 2004, S. 132f). Umgekehrt wird die Klassische Musik in dem was nach Adorno reine Unterhaltungsmusik gewesen ist, neu aufgenommen: Es gibt die Bezeichnungen des *Black Classic Jazz* oder des *Symphonic Rock*, bekannte Grössen aus Pop und Rock bekennen sich zu ihren klassischen Wurzeln, die sie auch hörbar in ihre Musik einfliessen lassen.³¹ Kaden spricht von „leichten Ablegern“, welche in der ernsten Musik produziert würden und begründet deren Fortbestand als „Frucht des Wirkens einer speziellen Produktionsweise, die die Tauschbarkeit von Musik unter Kontrolle zu bekommen sucht, die das, was dem Markt widerstrebt, marktfähig macht“ (Kaden, 1985, S. 249).

2.5.3. Begrenzungen der Soziologie

Was allerdings bleibt ist die Sichtweise der Soziologie. Sie hat ihren definierten Gegenstand und wird ihn auch bei Adorno nicht los. So erklärt auch Bauer den Anspruch der Soziologie auf die Betrachtung der Musik als nicht ausfüllend: „Erst wenn die Theorie durchschaut, dass (...) eine kryptoethische Ästhetik unter dem Patronat soziologisch vorentschiedener Gesellschafts-

³¹ Als Beispiel sei der schwedische Metal-Gitarrist *Yngwie Malmsteen* erwähnt, welcher 1998 ein Album mit dem Titel *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor, Opus 1* veröffentlichte, welches nach den Regeln der Klassik durchkomponiert wurde und als vollständiges klassisches Orchesterwerk daherkommt.

analysen am Hören des Neuen Neuer Musik hindert: erst dann werden Stille und Zufall nicht mehr mit der Preisgabe des Subjekts oder einer Feier des Vergessens nach Massgabe von Adornos doppeltem Sinnverständnis³² verwechselt“ (Bauer, 2003, S. 313).

Auch Blaukopf erkennt diese Problematik bereits, wenn er sagt, dass eine Gefahr darin bestehe, „dass die Soziologie im Feld der Musik mit ihren eigenen vofabrizierten Kategorien operiert, ohne dass der Gegenstand der Forschung – nämlich die Musik – zum Kriterium der Brauchbarkeit dieser Kategorien gemacht wird“ (Blaukopf & Parzer, 2010, S. 134). Zudem ersticke eine rein soziologische Perspektive den „Dialog zwischen den Disziplinen“, welcher schon früh von Seiten der Musikwissenschaft gefordert worden sei und – um dem tatsächlichen Gegenstand gerecht zu werden – unbedingt gewährleistet sein müsse (vgl. ebd., S. 135).

Die soziologische Betrachtungsweise von Musik hat also gezwungenermassen (in der Natur der Disziplin liegend) die Einschränkung des Blickwinkels zur Folge, was als solches wiederum kritisiert werden kann. Was aber an dieser Stelle entscheidet, ist das Bewusstsein über diesen Zusammenhang und die Kommunikation desselben.

³² Bauer erklärt Adornos Verständnis vom doppelten Sinn wie folgt: „...doppelter Sinnbegriff heisst eine Spaltung des Sinns in eine Affirmation des Sinnlosen durch das Sinnlose hindurch...“ (Bauer, 2003, S. 313).

3. Jugend- und Musikkultur

Im Wissen darum, dass die Thematik der Jugendkulturen alleine mehrere Arbeiten dieses oder noch viel grösseren Umfangs füllen könnte, soll dieses Kapitel einige Bereiche, die soziologisch betrachtet für diese Arbeit von Bedeutung sind, behandeln. Wenn der Anspruch dieser Arbeit besteht, eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung von Musikprojekten mit Jugendlichen zu belegen, so müssen auch die Szenen und Kulturen, in welchen sich Jugendliche bewegen und welche sie selbst mitproduzieren zumindest so weit verstanden sein, dass von ihnen ein Einfluss auf die Gesamtgesellschaft zurückgebunden werden kann.

Beleuchtet werden im folgenden Kapitel also allgemeine Merkmale und Strukturen von Jugendkultur, nicht einzelne Jugendkulturen oder -Szenen als Solche. Letztere dienen höchstens zur Illustration. Anschliessend sollen Informationen über die Geschichte und die Gegenwart von Musikszenen von dieser Seite her Strukturen aufzeigen, welche die Zusammenhänge und die umfassende Beeinflussung von Jugendkultur durch Musikkultur greifbar machen.

3.1. Jugendkultur

Jugendkultur kann von verschiedensten Seiten betrachtet, unter unterschiedlichsten Aspekten untersucht oder durch vielfältigste Methoden analysiert werden. Der Versuch einer Ordnung, welche vorab etwas Klarheit und Struktur schafft, um danach auf einzelne Aspekte einzugehen, macht daher Sinn. Baacke analysierte die Geschichte der Jugendlichen in Deutschland und schuf ein Bild, das sich mindestens teilweise verallgemeinern lässt. Er selbst begründet dies indirekt, indem er sagt, dass die „Internationalisierung durch Konsum, Mode und Pop- wie Rockmusik“ nicht nur weiter zugenommen habe, sondern dass sich durch eben diese Medien auch Gruppenzugehörigkeiten definieren würden (Baacke, 1999, S. 17f). Der somit international bedeutungsvoll gewordene Begriff des *Stils* dürfte also für Jugendkulturen in vielen modernen Gesellschaften zum Identitäts- und Zugehörigkeitsmerkmal einer Szene geworden sein. Baacke unterscheidet dann selbst drei Erscheinungsformen, in welchen sich Jugendkulturen und -szenen bilden (resp. in den letzten 50 Jahren gebildet haben). Es sind dies *Peer-Groups*, *Protestbewegungen* und *Action-Szenen*.

Es bleibt zu erwähnen, dass sowohl die Familienherkunft, wie auch Bildungsniveau und Zukunftsaussichten die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, Jugendszene oder -kultur mit bestimmen. Politisch-alternativ Engagierte aus höheren Bildungsniveaus und Benachteiligte aus Arbeitermilieus werden sich grundsätzlich nicht der gleichen Jugendbewegung anschliessen, wenn auch zu sagen ist, dass gerade Jugendszenen oft noch durchlässiger gestaltet und

strukturiert sind und demnach Jugendlichen prinzipiell die Möglichkeit eines Wechsels ihrer Gruppe oder auch die Mischung verschiedener Szenen immer möglich ist (vgl. ebd., S. 29). Grundsätzlich bleibt die Suche nach echten Freundschaften – egal in welcher Szene oder Gruppe – die wichtigste Wertorientierung der Jugendlichen (Albert & Deutsche Shell-Aktiengesellschaft (Hamburg). Jugendwerk, 2010, S. 197).

3.1.1. Peer-Groups

Durch beginnenden Wohlstand und die damit verbundenen grösseren individuellen Freiheiten gekennzeichnet, entstehen die Teenager-Szenen in Deutschland in den 50er Jahren. Das *Sich-Treffen* mit anderen Jugendlichen in so genannten *Peer-Groups*, ein nach Baacke „sozio-emotionales Interesse an Gleichaltrigen mit starker Betonung des Spielraums von Freizeit, Freundschaft und Liebe“ (Baacke, 1999, S. 12) wird zunehmend wichtig und ergänzt alte Gruppen-Rituale, die bis dahin in stark organisierter und institutionalisierter Form stattgefunden hatten (Jugendverbände, Vereine, Lokalgruppen mit überlieferten Brauchtümern, quartierbezogene Territorialgruppen in Städten, usw.), sowie bereits beginnende Zerfallerscheinungen der klassischen Kleinfamilie.³³ Die Inhalte resp. Leistungen dieser neuen *informellen Jugendgruppen* charakterisiert Baacke in Anlehnung an Coleman und Rosenmayr in folgenden acht Kennzeichen:

- a) Das Freizeitverhalten wird stark bestimmt von erotischen und sexuellen Bedürfnissen, Paarbeziehungen werden ausprobiert. Peer-Groups sind wichtige Erfahrungs- und Sozialisationsagenturen, da sich die Jugendlichen gegenüber den Eltern oder in der Schule in diesen Themen nicht genügend zu artikulieren vermögen.
- b) Die Entstehung von Peer-Groups geschieht an Orten, welche Jugendliche zusammenführen: Schulen, Nachbarschaft, Ausbildungsstätten.
- c) Peer-Groups spiegeln die sozialen Zuordnungen der Gesellschaft wieder. In Bezug auf soziale Schichtzugehörigkeit sind Jugendliche oft selektiv. Dies steht im Gegensatz zur Kindheit, in welcher ethnische Herkunft und soziale Schichtzugehörigkeit meist noch keine Rolle spielten.
- d) Das Wertesystem der Peer-Groups wird durch ebendiese Selektivität mitbestimmt. So legen Jugendliche, die ein Gymnasium besuchen, mehr Wert auf Individualität, Respekt, Gepflegtheit, gleiche Interessen, Jugendliche die dem Arbeitermilieu angehören eher Mut, Stärke und direkte Aktion. Somit werden also in Peer-Groups die Standards der sozialen Verortung reproduziert. Ein zweiter wichtiger Einfluss dafür ist neben der Bildung auch die Herkunftsfamilie.

³³ „Die Kernfamilie hat als Sozialisationsagent im Grunde versagt, denn der Rückzug aus der öffentlichen Sphäre, die immer schlechter funktioniert, in eine Sartre'sche Hölle der emotional überfrachteten Abgeschlossenheit der Privatheit schafft ein pathogenes Sozialisationsmilieu“ (Dreitzel, 1973, S. 12. zit. in: Baacke, 1999, S. 11f).

- e) Erwartungen von Jugendlichen an ihre Peer-Group liegen neben dem erotischen Erfahrungsbereich auch in der Stärkung und Erprobung der eigenen Persönlichkeit, in solidarischem und rivalisierendem Verhalten.
- f) Sozialisationsleistungen des Elternhauses bleiben präsent. Sie zeigen sich unbewusst in entsprechendem Rollenverhalten, aber auch bewusst in einer nach wie vor bestehenden pädagogischen Beziehung, welche die Eltern in entscheidenden Momenten steuern.³⁴ Die Peers steuern vor allem die antizipatorische Sozialisation und die Zukunftspläne, die Eltern geben aber grundlegende emotionale Strukturen und Normen mit (vgl. Rosenmayr, 1969, S. 114, zit. in: Baacke, 1999, S. 14).
- g) Elternhaus und Peer-Group bilden eine eigentliche Arbeitsteilung aus, die, je nach Thema, für die Sorgen und Fragen der Jugendlichen zuständig sind. So sind die Eltern für materielle Fragen zuständig, für Berufsfindung, ernsthafte Lebensführung und Leistung, die Peers ihrerseits für die Bereiche des emotionalen Haushalts, Normen und menschliche Beziehungen.
- h) Erlebnis und Erfahrung ist unter Gleichaltrigen einfacher zu teilen und zu bearbeiten als mit Erwachsenen. Peer-Beziehungen bieten die Möglichkeit, Selbstbild und Über-Ich-Strukturen zu verändern und eine eigene Identität zu entwickeln. Interaktion, Wettbewerb, Auseinandersetzung und Erfahrungsaustausch unter Gleichaltrigen ist dabei wirkungsvoll im Hinblick auf persönliche Autonomie (vgl. Baacke, 1999, S. 13ff).

Gemäss der neuesten Shell Jugendstudie geben 71% der Jugendlichen in Deutschland an, Mitglied einer Clique zu sein (vgl. Albert & Deutsche Shell-Aktiengesellschaft (Hamburg). Jugendwerk, 2010, S. 82f). Daneben gehen die Teilnahmen von Jugendlichen in organisierten Gruppen (mit Ausnahme der Sportverbände) kontinuierlich zurück. Die sozialen Netzwerke der Jugendlichen beginnen allgemein früher und werden dichter und nicht zuletzt ist zu beobachten, dass sich Jugend-Treffpunkte entwickeln, die vielfältiger und besser ausgestattet sind (vgl. Baacke, 1999, S. 16f).

3.1.2. Protestbewegungen

Politische Themen, gegen welche sich Jugendliche positionieren, sowie bestimmte Ausdruckshaltungen, welche vor allem aus der Musikkultur portiert werden, tragen dazu bei, dass sich Jugendliche kritisch verselbständigen und sich Protestbewegungen anschliessen. Diese haben im Gegensatz zu den Teenager-Kulturen der Peer-Groups ganz andere Strukturen, Ziele und Auswirkungen, da das öffentliche und politische Leben von ihnen mit beeinflusst wird. Baacke schreibt zum Beginn dieser Bewegungen, welche sich bereits im 19. Jahrhundert an der Arbeiterfrage (Dimension der Arbeit, Klassenkampf) entzündete: „Die Geschwindigkeit ge-

³⁴ So verfallen Jugendliche beispielsweise in eine Stresssituation, wenn ihre selbst gewählten Peers zu Hause nicht akzeptiert werden, sie folgen ihren Eltern, wenn diese umziehen wollen und verzichten schliesslich in der Regel auch nicht um der Peer-Group Willen auf eine bestimmte Ausbildung. Der Grad der emotionalen und finanziellen Abhängigkeit entscheidet über Alleingang oder Folge.

sellschaftlicher Industrialisierung im Kapitalismus ist vom Subjekt nicht mehr einzuholen, das, bedroht von Desorientierung und der Zerstörung von Wohnumwelt und sozialer Netze die industrielle Weiterentwicklung der Gesellschaft grundsätzlich in Frage stellt“ (Baacke, 1999, S. 25). Heute geht es nicht mehr nur um diese Fragen, aber das Prinzip bleibt das Gleiche: Unzufriedenheit über Bestehendes, kumuliert mit der Suche nach neuen Zukunftsentwürfen und der Erprobung neuer Lebensformen führt zur Identifikation mit respektive zur Bildung von alternativen (Protest-) Bewegungen. Themen wie Umwelt, Kriege, Menschenrechte, Gentechnologie, Kontrolle, Repression oder die Forderung nach autonomen Räumen sind immer wieder konkrete politische Inhalte, welche von alternativen Bewegungen in Protesten aufgegriffen werden.

Alternative Bewegungen werden nach Baacke oft von etwas älteren Jugendlichen (heute würde man sie wohl eher junge Erwachsene nennen) getragen, die sich selbst in einer Unsicherheit befinden, was die eigene Zukunft, den eigenen Status angeht (vgl. ebd., S. 25f). Neben den proklamierten ideologisch verbindenden Themen ist die individuelle Entwicklung in einem eigenen Umfeld zentraler Grund für ein Engagement, ein Leben in einer Protestbewegung. Oder einfacher ausgedrückt: Die Lebensform der Wohngemeinschaft ist mindestens ebenso wichtig wie das politische Engagement. Die „Suche nach Glück und Wärme, die Bestätigung des eigenen Lebensstils“ tritt gegenüber dem Wunsch, die Gesellschaft zu ändern, in den Vordergrund (ebd., S. 22).

Allerdings schreibt Baacke, dass in neuester Zeit gerade in diesen thematisch sehr klaren Bewegungen die tatsächliche Identifikation mit den Inhalten rückläufig ist. Vielmehr geht es teilnehmenden Jugendlichen um eine „allgemein ungerichtete *Sympathie* oder, noch stärker, eine bemerkenswerte *Gleichgültigkeit*. Jugendkulturelles Engagement scheint nachzulassen, und an die Stelle treten freundliches Gewährenlassen mit einer durchaus positiven Grundstimmung, die jedoch nicht in eigene engagierte (Protest-) Handlungen umgesetzt“ würden (ebd., S. 27). Die Probleme werden zwar wahrgenommen doch eigenes Engagement, tatsächliches Protestverhalten, „das sich in jugendkulturellen Ausdrucksbewegungen artikuliert“ beginnt erst dort, wo die „Verlässlichkeit von lebhaften Alltagsroutinen und Übergangshoffnungen auf bessere Zeiten derart schwach wird, dass Krisensymptome unmittelbar als Herausforderung erlebt werden“ (ebd.).

3.1.3. Action-Szenen

Eine dritte Gruppe von Jugendlichen bewegt sich nach Baacke in Action-Szenen, bei denen es darum geht, aus der Alltagsordnung der Erwachsenen auszubrechen. Folgende so genannte *Alltagsflips* sind bei 16- bis 19-jährigen Hauptschülern gemäss der Shell Studie *Jugend 81* am beliebtesten: Nacht durchmachen, rumalbern, Musik irrsinnig laut hören, Suche nach Ac-

tion, mit Fahrzeug durch die Gegend kurven, sich anders bewegen, blau machen, verrückte Sachen anziehen, Schwarzfahren, ältere Leute provozieren (vgl. Shell Studie 1981, S. 578, zit. in: Baacke, 1999, S. 28). Zu bemerken ist hierzu, dass die Partizipation an solchen Szenen in der Regel vorübergehenden Charakter hat: Was über das Erlebnis hinaus geht, treibt die Gruppen oft wieder auseinander (beispielsweise das Realisieren von Zukunftsentwürfen).

Für bestimmte Jugendszenen oder -kulturen gilt die Action-Komponente besonders: Jugendbanden, die sich auf ein klar definiertes Territorium (meist in städtischen Gebieten) beziehen und dieses gegenüber Ansprüchen anderer ähnlicher Gruppen verteidigen. Gewalttätige Auseinandersetzungen dienen nicht nur zur physischen Demonstration von Stärke sondern auch zur Anhäufung von Sozialprestige (vgl. Baacke, 1999, S. 30). Diese Jugendbanden sind meist milieugebunden und haben gerade in grossen Städten lange Geschichten und Traditionen³⁵ (vgl. ebd., S. 33). Als weitere bekannte Gruppen, welche den Action-Szenen zuzuordnen sind, können die Punks, die Rocker oder die Hip Hopper genannt werden – obwohl diejenigen sich selber wohl eher als Protestbewegung bzw. als Gemeinschaft mit einheitlicher Ideologie bezeichnen würden. Auffallend ist, dass die Musik diese Szenen sehr stark mitprägt.³⁶

Der Bezugspunkt, welcher in diesen Jugendszenen Identität stiftet, ist *Action*. Ein Zustand, „der die Lebensroutine in Arbeit und normalgeregelter Freizeit in intensiven Augenblicken durchbricht“ (ebd., S. 37). Baacke nennt weiter, dass Ungewissheit über den Ausgang einer Aktion, sowie die Folgen, welche einen selbst oder auch andere treffen können, das Gegenteil von Routine und Gewohnheit ausmachen. Entscheidend ist für ihn auch die Unterscheidung resp. die Abgrenzung von *Action* und *Anarchie*: „Der Anarchist verwirrt die Regeln, reduziert die Kontinuität seines Handelns; vor allem: Anarchie ist eine Lebens-Auffassung, sie will ein Bild vom besseren Leben insgesamt sein. Action mag utopische Züge haben; es selbst ist nicht utopisch oder weltverbessernd. Denn es ist zu situationell; das Risiko ist scharf, aber kurz. Die Dichte der Situation fordert Selbstzucht, Kontrolle, äusserste Angespanntheit, Genauigkeit“ (ebd., S. 38).

Nicht nur, aber auch in physischen Auseinandersetzungen sind Mut und Kraft hoch angesehene Eigenschaften in Action-Szenen. Ebenso gilt es *cool* bleiben zu können und die Prinzipien der eigenen Kultur, eine Mischung aus Berechenbarkeit und Schicksal, leben zu können. Wie bereits erwähnt sind diese Gruppen meist milieugebunden und zwar in einer Schicht, welcher Perspektiven über Bildung und beruflichen Erfolg verschlossen sind. Dementsprechend versuchen sie, Höhepunkte ihres Lebens in Augenblicken „riskierter Selbst- und Fremderfahrung“ vorweg zu nehmen (vgl. ebd., S. 38f).

³⁵ Neben Gruppen, die nur in ihrer Heimatstadt auftreten, gibt es auch Organisationen wie die der *Hells Angels*, oft Motorradclubs, welche auf der ganzen Welt ihre Cluster und Ableger haben. Als berühmtes Beispiel eines Konfliktes zwischen zwei solchen Jugendgruppen resp. Gangs kann die Darstellung der *Jets* und der *Sharks* dem Musical *West Side Story*, uraufgeführt im Jahr 1957, genannt werden.

³⁶ Vgl. auch Kapitel 3.3.

3.1.4. Soziale Bedingungen

Entscheidende Elemente, welche Jugendkulturen ausmachen und Bedingungen, unter welchen sich unterschiedliche Jugendkulturen entwickeln, können in Anlehnung an Baacke³⁷ vier genannt werden: Soziales Milieu, Sozialer Raum, Soziale Praktiken und Soziale Etikette.

Soziales Milieu

In der Diskussion um die Definition der heutigen Jugendkulturen als Subkulturen, Teilkulturen oder gar Gegenkulturen greift Baacke den Begriff des *Milieus* auf. Er unterscheidet acht Milieus in Deutschland und setzt diese mit unterschiedlichen Schichten und Werten in Beziehung (vgl. Baacke, 1999, S. 137f). Dem *hedonistischen Milieu*, welches sich quer zu allen anderen Strukturierungen legt, weist er zu zwei Dritteln Jugendliche zu. Das Lebensziel dieses Milieus besteht demnach „aus den Wertorientierungen Freiheit, Ungebundenheit, Spontaneität (demonstrative Ablehnung von Sicherheits- und Geborgenheitswerten); wichtig ist, das Leben intensiv und genussreich zu leben und aus den Zwängen des Alltags auszubrechen; zentral ist die Suche nach Kommunikation, nach Abwechslung und Unterhaltung; man will anders sein als die ‚Spiesser‘, unabhängig sein, sich keine Vorschriften machen lassen“ (vgl. ebd., S. 138f).

Natürlich bewegen sich auch viele Jugendliche in anderen Milieus, doch zieht sich die „Spannung von Krise und hohem Lebensanspruch“ in allen Jugendmilieus von heute durch, worauf sich Jugendliche „zunehmend weniger über jugendkulturelle Bindungserfahrungen definieren denn über den Habitus seiner *sympathieorientierten Offenheit*“ (ebd., S. 141).

Sozialer Raum

Der räumliche Aspekt der Lebenswelt von Jugendlichen ist gekennzeichnet durch die Ablösung vom Elternhaus: Als Kleinkind begrenzt sich der Soziale Raum mehr oder weniger auf die eigene Wohnung, man ist in Begleitung seiner Eltern. Später erweitert sich der Raum, wenn man als Kind die Schule besucht, erste Freundschaften schliesst und sich somit physisch wie sozial neue Lebenswelten erschliesst. Jugendliche erweitern diese Räume nun noch einmal mehr, indem sie weitere Distanzen gehen, sich über längere Zeit in Treffs, bei Freunden oder „auf der Strasse“ aufhalten. Später, mit dem Einstieg in die Berufswelt, wird sich der Soziale Raum ein weiteres Mal vergrößern.

Baacke entwickelte eine anschauliche Darstellung von konzentrischen Kreisen und nennt die verschiedenen Raum-Sphären im Sinne der Sozialökologie *ökologisches Zentrum* (Ort der Familie, primäre Sozialisation), *ökologischer Nahraum* (Nachbarschaft, Bildungspunkte erster Aussenbeziehungen; für Jugendliche auch die Wohngegend, fremde Wohnungen, Treffpunkte, Innenhöfe, usw.), *ökologische Ausschnitte* (Beziehungen werden durch Funktionen be-

³⁷ Baacke selbst spricht nur von zentralen *Elementen* der Jugendkulturen (vgl. Baacke, 1999, S. 125). In gewissem Sinne beeinflussen sich Elemente und Bedingungen gegenseitig, weshalb in diesem Kapitel von den vier genannten sozialen Verhältnissen zugleich als Bedingungen und Elemente gesprochen wird.

stimmt: Schule, Kirche, Kaufhaus, ...) und *ökologische Peripherie* (nur zuweilen verfügbarer Handlungsraum: Ferienorte, spezielle Freizeitangebote usw.) (vgl. Baacke, 1999, S. 162ff). Der Ort der Bildung und Unterhaltung von Jugendszenen ist nun nach Baacke meist räumlich im ökologischen Nahraum zu suchen, funktional sind es oft Räume an den Rändern der ökologischen Ausschnitte. Dort entwickeln Jugendliche ihre Peer-Beziehungen: Man schliesst Freundschaften mit Klassenkameraden oder geht mit den anderen Lehrlingen aus dem gleichen Betrieb nach Feierabend in die Kneipe (vgl. ebd., S. 164).

Nun gibt es verschiedene Möglichkeiten, wie sich Jugendliche in Räumen bewegen können, um ihre „gesuchten Erlebnisqualitäten“ zu inszenieren (ebd., S. 170):

- *Eingliederung in vorhandene Zonen-Angebote*: Die Freizeit bestimmt die Selbstinszenierung der Jugendlichen. Kleine Freiräume werden für Jugendliche bewusst geschaffen und ihnen teilweise auch zur Gestaltung überlassen.
- *Aneignung von Räumen*: Die Jugendlichen sind selber aktiv: vom eigentlichen Szenenaufbau durch eine bewusste Kneipen-Kultur bis hin zur Hausbesetzung.
- *Teilaneignung von Räumen auf Zeit*: Grosse Veranstaltungen auf öffentlichem Gelände, das für bestimmte Zeit jugendspezifisch umgenutzt wird.
- *Umdefinition von (öffentlichen) Räumen*: Inmitten ihrer eigentlichen Zwecke finden eigene jugendkulturelle Zwecke parallel dazu statt: Szenen an Bahnhöfen, welche durch ihre Umdefinition des Raumes auch Protest markieren (vgl. ebd., S. 170ff).

Soziale Praktiken

Eine (Jugend-)Szene definiert sich auch über bestimmte gängige Soziale Praktiken, welche sie von anderen unterscheiden resp. auch mit anderen verbinden. Eine wichtige Form dieser Praktiken von Jugendlichen ist die *Provokation* und *Regelverletzung*. Interessanterweise scheint es dabei aber nicht primär um Zerstörung und Herstellung von Chaos zu gehen, sondern es wird nach Lübbe vielmehr der unbestrittene Legitimitätsanspruch bestehender Regeln angezweifelt resp. angegriffen: „Der gegen die herrschende Ordnung sich richtende Angriff ist dabei nicht eine direkte Herausforderung ihrer Macht, von der man natürlich weiss, dass sie chancenlos wäre. Die Herausforderung gilt dem Verbindlichkeitsanspruch dieser Macht“ (Lübbe, 1974, S. 1008f, zit. in: Baacke, 1999, S. 191). Gerade die Musikszene verbreiten das Handlungsmuster der Provokation und machen es zeitweise gar salonfähig. Dass dabei der eben beschriebene Gehalt der Provokation teilweise vergessen geht, dürfte unbestritten sein. Weiter ist dazu zu bemerken, dass jugendliche Provokation und Regelverletzung oft auch mit Abwehrverhalten von Seiten der Erwachsenen kollidiert: „Während eine gegenteilige Meinung argumentativ ‚abgearbeitet‘ werden kann, sind Demontagen der Grund-Regeln, nach denen wir unsere Rede- und Handlungs-Dokumente ‚bauen‘, zugleich eine Zerstörung der Welt, in deren Selbstverständnis wir leben“ (Baacke, 1999, S. 195). Es ist offensichtlich, dass man sich die Erschütterung der eigenen Grundfesten am einfachsten mit Ignoranz vom Leibe zu halten

versucht. Baacke dazu weiter: „Die Regelverletzung, indem sie mit unserem [sic!] standardisierten und tradierten Konventionen spielt, ist die Methode jugendkultureller Suche nach anderen Welten und Welt-Definitionen“ (ebd.).

Eine zweite wichtige Praxis in Jugendszenen ist diejenige der *Rituale*. Nach Mattig haben diese drei eigentliche Hauptfunktionen: *Gemeinschaftlichkeit*, *Geschlechtlichkeit* und *Transzendenz* (vgl. Mattig, 2009, S. 50). Jugendliche am Übergang von der Kindes- in die Erwachsenenwelt brauchen in diesen drei Dimensionen Bestätigung und Entwicklung, die sie am Besten von Gleichaltrigen erhalten.³⁸ Mattig nimmt dabei den Blickwinkel traditioneller Kulturen ein, welche mit teilweise wochenlangen Initiationsriten die Jugendlichen in die Welt der Erwachsenen aufnehmen. Die Gemeinschaftlichkeit während eines Rituals (und sei dies in Jugendkulturen unserer Breitengrade auch nur eine Grussformel, ein Verhalten in bestimmter Situation oder eine kurze Mutprobe) wird als Verbundenheit mit den anderen Gruppenmitgliedern erfahren und dadurch ebenso als ein Sich-Unterscheiden von der Welt der Kinder, die man hinter sich gelassen hat und der Welt der Erwachsenen, zu welcher man (noch) nicht gehören will (vgl. ebd., S. 50ff).

Geschlechtlichkeit wird während eines Rituals oft gelebt, indem das eigene Geschlecht betont und gestärkt wird.³⁹ Mattig schreibt, dass in Ritualen das „soziale Geschlecht“ der Teilnehmenden hergestellt werde, dass Jugendrituale „oft das Ziel haben, die Initianden erwachsen zu machen indem ihnen innerhalb der jeweils gültigen sozialen Konstruktion von Geschlecht eine eindeutige Position zugewiesen wird“ (ebd., S. 54). In der Praxis sind dies dann oft Sprachen und Handlungen, die in unterschiedlicher Ausprägung ins Obszöne reichen.

Schliesslich ist die Transzendenz, der Kontakt mit etwas Unerklärbarem, Heiligem, ein letzter wichtiger Aspekt eines Rituals. Im Gegensatz zu Mattigs Zusammenhang, in welchem tatsächlich magische Momente und Erfahrungen mit der Sakralen Sphäre hervorgerufen werden, welche eine Transformation und Machtübertragung erzeugen (vgl. ebd. S. 55ff), so ist in den Jugendkulturen unserer mitteleuropäischen Gesellschaften diese Transzendenz wohl etwas verborgener zu suchen. Dennoch darf behauptet werden, dass auch hier eine rituelle Erfahrung das Gefühl von Gemeinschaft und Stärke in den Jugendlichen ein Bewusstsein unerklärbarer Kraft wachsen lässt, welche ihnen Mut gibt, Weiteres zu wagen und einen eigenständigen Weg zu gehen – in der Jugendzeit nicht immer nur direkt zum Erfolg führend aber doch zu verwertbarer Lernerfahrung.

Soziale Etikette

Im Bereich von Stil und Verhalten unterscheiden sich Jugendkulturen teilweise sehr stark. Die Soziale Etikette ist ein bedeutendes Element, welches eine Jugendkultur definiert, sie von an-

³⁸ Wie bereits in anderem Zusammenhang im Kapitel 3.1.1. erwähnt

³⁹ Im Zusammenhang mit Initiationsriten traditioneller Kulturen – in welchem Mattig schreibt – ist die Positionierung des eigenen Geschlechts das Ziel des Rituals. Während dem Ritual selbst wird aber oft eine Phase beobachtet, in welcher die Geschlechtlichkeit aufgehoben, teilweise gar umgedreht wird. Vgl. hierzu Mattig, 2009, S. 53ff.

deren abgrenzt. Mit seiner Aussage „indem Szenen ganzheitlich durchgestylt werden, entstehen Jugendkulturen; geschieht dies nicht, sind sie nicht erkennbar“ bringt Baacke die Wichtigkeit der Sozialen Etikette auf den Punkt (Baacke, 1999, S. 226). Was aber diesen Stil ausmacht, muss etwas ausführlicher dargestellt werden: Natürlich geht es darum, etwas zu zeigen, an die Öffentlichkeit zu tragen. Oberflächlichkeit ist demnach ein Vorwurf, den man an Stile vieler Jugendkulturen machen kann. Diese „Feier der Oberfläche“, wie Baacke sie nennt, sei aber nicht etwa *oberflächlich*. Vielmehr gehe es dabei um eine Tendenz, „den alles durchdringenden kapitalisierten Konsum und die mit ihm einhergehenden Mode-Tendenzen nicht kritisch zu analysieren, [...] sondern [...] die Linien sozusagen zynisch bis an ihre Grenzen auszuziehen“ (ebd., S. 206). Auch Stil und Mode können also als eine bewusste Provokation im Sinne von Abgrenzung demgegenüber verstanden werden, wovon man sich distanzieren will.

Neue Trends werden meist von Jugendlichen aufgenommen resp. geschaffen. Baacke sieht dabei seit der 68er-Bewegung einen Übergang von übertriebener Appellfunktion zu einer ebenso übertrieben Ausdrucksfunktion (vgl. ebd., S. 209), welche in die Forderung von Jugendlichen nach Diskurs auf verschiedenen Ebenen mündet:

- Jugendliche wollen alles diskutieren und stellen alles in Frage (soziologischer Diskurs).
- Jugendliche stellen sich dar als eigene, neue Ethnie mit eigenen Regeln und Gesetzen (ethnologischer Diskurs).
- Jugendliche gehen keine Verbindlichkeiten ein. Alles ist „easy“ (postmoderner Diskurs).
- Jugendliche bewegen sich innerhalb der Kommunikationsgesellschaft, worin sie Eigenschaften wie Veränderbarkeit und Interaktivität beherrschen (Cyberdiskurs⁴⁰) (vgl. ebd., S. 209ff).

Diesen Punkten lässt Baacke drei Strukturzüge folgen, welche als eigene Antworten auf diese Forderung der Jugendlichen, oder auch als ihr Beitrag dazu verstanden werden können. Es sind dies *Pluralisierung*, *Individualisierung* und *Resistenz*. Er schreibt zur Erklärung: „Diese besonders in den Jugendkulturen vorfindbaren Strategien haben zur Voraussetzung einen hohen Grad von [...] postkonventioneller⁴¹ Selbstreflexivität. Jugendliche sind heute in einem grossen Mass in der Lage, ihre eigene Situation zu bedenken und auch ihren psychischen Zustand für sich und andere ‚zurückzuspiegeln‘, dass sie ihn für sich selbst manipulierbar halten“ (ebd., S. 217).⁴²

⁴⁰ Gerade der ungebremsste Vormarsch des Internets führt dazu, dass Jugendliche mehr und mehr Zeit online verbringen. Im Internet zu surfen ist für deutsche Jugendliche zwischen 12 und 25 Jahren die häufigste Freizeitbeschäftigung geworden (vgl. Albert, M., & Deutsche Shell-Aktiengesellschaft (Hamburg). Jugendwerk. (2010), S. 96).

⁴¹ Der Begriff *postkonventionell* ist hier nach Baacke so zu verstehen, dass es sich um eine Selbstreflexivität handelt, welche „sich nicht mehr an eine einmal getroffene Entscheidung hängt oder in Bewusstseinstiefen sich zu ergründen sucht, sondern häufig im Ausprobieren verschiedener Kleidungsmodelle für das Selbst bleibt“ (ebd.).

⁴² Baacke erklärt dies wiederum damit, dass der heutige Alltag von „Psychologismen“ durchsetzt sei, dass 13jährige beispielsweise ihren Lehrkräften schlechte Leistungen damit erklären, dass sie nun eben in der Pubertät seien und deshalb Schwierigkeiten hätten (vgl. ebd.).

Ausgedrückt werden Stil und Stilisierung von Jugendlichen schliesslich vor allem durch ihr Verhalten, sowie an ihrem und durch ihr Outfit. Willis beschreibt denn auch Kleider und Musikvorlieben als Indikatoren für die „kulturellen Identitäten und die Freizeitorientierungen verschiedener Gruppen von Jugendlichen“ (Willis, 1991, S. 112). Baacke nennt dazu eine Anzahl von zu unterscheidenden Einflüssen:

- Musikkulturen: Vorbilder werden kopiert, dies betrifft sowohl die Kleidung, wie auch Bewegung und generelles Verhalten.
- Jugendsprache: Sie stellt nach Januschek und Schlobinski eher ein „Ensemble von Sprechstilen“ dar (Januschek / Schlobinski, o.J., zit. in: Baacke, 1999, S. 224). Anglizismen, Wortschöpfungen, Verstärkungen, lautmalerische Ausdrücke oder gehäufte Verwendung einzelner Worte haben stilbildende Funktion. Einflussreich sind sowohl Comics und Jugendzeitschriften, wie auch Kinofilme oder TV-Serien. Daneben werden Witz, Spontaneität und Kreativität in der Sprachbildung geschätzt.
- „Gestischer Habitus von Jugend“ (nach Ziehe, zit. in: ebd.): Die Jugendlichkeit wird zur Schau gestellt und so ausgekostet.
- Körper werden gezielt bearbeitet: Sie sind formbar (Sport, Bodybuilding), stilisierbar (Accessoires, Piercings) oder werden als Symbolträger eingesetzt (spezielle Kleidung) (vgl. ebd., S. 224f).

Allgemein bleibt zu Stil und Stilisierung zu sagen, dass ob aller Identifikationslust mit bestimmten Szenen in Jugendkulturen das Mischen von verschiedensten Einflüssen oft beliebt bleibt. So wird innerhalb einer Gruppe auch wieder ein Stück eigene Identität zurück gewonnen.

3.2. Musikszenen

Eine Darstellung von Musikszenen kann in diesem Rahmen – einmal mehr – nur fragmentarisch erfolgen. Die unterschiedlichen Entwicklungen und Beeinflussungen, sowie vor allem auch die geographischen Dynamiken sind derart komplex, dass sie in dieser Arbeit nicht umfassend bearbeitet werden können. Ebenso können die meisten Subszenen von den hier beschriebenen „klassischen“ Szenen nur ungenügend eingeordnet und definiert erwähnt werden. Dennoch scheint es wichtig, die Geschichte der Musikkulturen und -szenen etwas zu kennen, um ihren Zusammenhang zu Jugendszenen, ihre zunehmende gegenseitige Beeinflussung darstellen zu können. Auch Musikszenen haben sich als Teil der Gesellschaft einen eigenen Stellenwert geschaffen, ihn sich teilweise erkämpfen müssen, entsprechend aber auch die Gesellschaft und gerade die Jugend entscheidend mitprägen können, wie in den folgenden Abschnitten ersichtlich sein wird.

Wo nicht anders vermerkt, stammen die Informationen aus einem Aufsatz von Ansgar Jerrentrup, welcher im Band *Handbuch Jugend und Musik*, 1998 von Dieter Baacke herausgegeben, veröffentlicht wurde.⁴³

3.2.1. Popmusic, Rhythm'n'Blues und Rock'n'Roll

Bis zu den 50er Jahren bildete sich die in den USA immer noch praktizierte Rassentrennung auf die Entwicklung der Musik aus. Obwohl sich vor allem in Subkulturen viele Stile schon längst zu vermischen begonnen hatten, konnte ab 1950 doch zwischen drei vorwiegenden Musikszenen unterschieden werden: Die *Popmusic* der Weissen, der *Rhythm'n'Blues* der Schwarzen⁴⁴, sowie *Country & Western* als die populärste Musikform in ländlichen Gebieten. Sinnbildlich dafür sind die bis heute bestehenden unterschiedlichen Charts, die *Pop-Charts*, die *R&B-Charts*, sowie die *C&W-Charts*. Auch der allgemeine Handel erfolgte nur innerhalb der jeweiligen Kultur, so dass beispielsweise eine Platte aus der Sparte der Popmusic nie in die Hände eines schwarzen Händlers gelangen konnte. Der Markt der Popmusic war beherrscht von den so genannten *Majors*⁴⁵, den grossen Plattenfirmen. Ihre Vormacht und eine dadurch entstehende Stagnation von Innovation in der Musik, brachte schliesslich vor allem Jugendliche dazu, sich auch Musik der beiden jeweils anderen Kulturen anzuhören, dies zuerst im Radio, später folgten die Plattenfirmen. Es entstand aus der Durchmischung von Popmusic und Rhythm'n'Blues der neue Stil des *Rock'n'Roll*. Die Körperlichkeit dieser neuen Stilrichtung wurde stark beeinflusst vom R&B und führte zu einer neuen Tanzkultur, welche durch die Rhythmen der Musik und Monotonie in der Reihung verschiedener Einheiten erreicht wurde. Diese wiederum wurde aufgelockert von *Breaks* (Pausen) oder *Fill Ins* (individuelle Einwüfe), welche der Musik dennoch die notwendige Spannung verliehen. Von dieser Rhythmik strömte denn auch „keine Feierlichkeit oder verkitschte Schönheit aus, sondern Vitalität, Ausgelassenheit und Vulgarität“ (Jerrentrup, 1998, S. 63). Der Schock, welchen vor allem das weisse Kulturbürgertum darob ergriff und der daraus folgende Widerstand hatte keine Chance. Die zu lange unterdrückten Wunschvorstellungen der neuen Generation waren getroffen worden, der Rock'n'Roll setzte sich durch.

Der Rock'n'Roll brachte eine Vielzahl von Jugendkulturen hervor. Es begann mit den Szenen der *neuen Halbstarcken* in der Nachkriegsgesellschaft. Der Begriff der *Halbstarcken*, entstanden bereits vor der Jahrhundertwende und zur Beschreibung der randschichtigen Arbeiterjugend verwendet, wurde dabei auf das oftmals jugendliche Alter der „Halbwüchsigen“, sowie auf ihr

⁴³ In eben diesem Band liegen weitere Aufsätze vor, welche dieses Thema ausführlich behandeln. Erwähnt seien im Zusammenhang mit der Geschichte von Jugend- und Musikkulturen besonders die Beiträge von Sven Kommer und Wilfried Ferchhoff, sowie von Elke Nolteernsting, Peter Wicke und dem Herausgeber Dieter Baacke selbst.

⁴⁴ Mit ihm erfolgte die Elektrifizierung der Instrumente. Die Musik an sich war aus dem verstärkerten Blues hervorgegangen und an sich nicht neu.

⁴⁵ Damals waren dies die Labels *Capitol, Columbia, Decca, Mercury, MGM und RCA*. Heute, nach zahlreichen Veränderungen und Fusionen gelten die Labels *Universal, Warner, EMI und Sony* als *Major Labels*. Ein Hinweis auf ihre Entstehung durch Fusionen ist das zusätzliche Tragen einer Bezeichnung wie *Music Group* hinter dem Namen.

wildes und zuchtloses Benehmen zurück geführt. Die Szene umfasste neben den deutschen *Halbstarken* die englischen *Teddy-Boys* (oder einfach *Teds*), die französischen *Blousons Noirs* und die österreichischen *Platten-Brüder*. Sie lebten die Rock'n'Roll Kultur mit dem Motto „Jungsein macht Spass“, welches neben dem Ruf nach Autonomie auch erotische Freizügigkeit, mit dem exzessiven Tanzstil auch Körperkultur proklamierte. Zur gleichen Zeit erschienen die ersten Fachmagazine für Pop- und Rockkultur im ausserenglischen Sprachraum, was eine Identifikation zusätzlich förderte. Die Orientierung nach Amerika wich zeitweise, als mit den *Beatles*, *Rolling Stones* oder *The Who Bands* aus England das Zepter in Europa übernahmen. Die Durchmischung erfolgte aber gleich wieder mit dem Import von US-Bands wie *The Byrds*, *The Doors* oder *The Greatful Dead*. Unangefochtener König des Rock'n'Roll war aber *Elvis Aaron Presley*, welcher neben *Bill Haley* „den Rock'n'Roll gerade auch im Zusammenhang einer grenzüberschreitenden kulturellen Herausforderung durch Temperament und sexuelle Ausstrahlung der „sauberen Mittelklassenwelt“ in bestimmten weissen jugendkulturellen Lebensmilieus noch „schmackhafter“ machte“ (Ferchhoff, 1998, S. 232). Zur Szene gehörten neben auffälliger Kleidung in engen Jeans, Nieten, aufgeknöpften Hemden und Lederjacken auch aufkommende Marken und Produkte wie Kaugummi und Coca-Cola – wiederum vorwiegend importiert aus den USA.

Die Entwicklung von den Halbstarken zu der Szene der *Rocker* war in Europa⁴⁶ schliesslich ein logischer Übergang. Die „harten Jungs“ organisierten sich mehr und mehr in Motorradclubs und wandten sich auch zunehmend der härteren Musik des *Hard Rock* und später des *Heavy Metal* zu (vgl. auch Ferchhoff 1998, S. 218ff).⁴⁷

Die Musik des Rock'n'Roll präsentierte sich in einer neuen Wildheit, die nicht nur von den Klängen selbst hervorgerufen wurde, sondern auch von den Musikern, die im Gegensatz zu Orchester- oder Big Band-Besetzungen eine viel individuellere Rolle zugesprochen bekamen. Dazu kam die Elektrifizierung der Musik als neue Erfahrung von Macht und Stärke, was sich wiederum in lebhaften Konzerten ausdrückte, die später zu „Mammut-Konzerten mit hunderttausenden von Besuchern“ ausartete (ebd., S. 66).

Die neuen Möglichkeiten durch die elektronische Verstärkung öffneten klanglich neue Dimensionen: Das Übersteuern elektrischer Signale führte zu verzerrten Gitarrensounds, das Instrument wurde damit quasi neu erfunden und erhielt eine neue, zentrale Position innerhalb eines Bandgefüges. Dies führte – zusammen mit den ebenfalls zentraler werdenden Schlagzeug-Rhythmen – der Musik eine neue Impulshaftigkeit, welche bis dahin in der abendländischen Musikkultur nicht in dieser Art bekannt war. Gerade junge Menschen fühlten sich davon aber natürlich angezogen. Ebenso tat der Wandel in Verbreitung und Konsum, welche eben-

⁴⁶ In den USA war die ganze Entwicklung der Pop- und Rockkultur etwas früher angesetzt – die Trends schwappten jeweils nach Europa über. Am Beispiel der *Rocker* Szene, welche sich in den USA bis in die 30er Jahre zurück verfolgen lässt (Gründung der *Hell's Angels* erfolgte schliesslich 1948, in Europa wurden sie Mitte der 60er Jahre aktiv), ist dies gut zu illustrieren.

⁴⁷ Vgl. auch Kapitel 3.2.6.

falls in den 50er Jahren entscheidende Veränderungen durchmachten, das Seine zur raschen Verbreitung und Weiterentwicklung der Rock'n'Roll Musik.

3.2.2. Die neue Popmusik

Eine rasche Weiterentwicklung des Rock'n'Roll war vor allem im Sinne der Musikindustrie. So wurde die Herausbildung von grossen Stars (Elvis Presley) und die Massenproduktion von Tonträgern gefördert und der Stil etwas massentauglicher gemacht. Der Begriff des *easy listening* fasst die Tendenz der so entwickelten neuen Popmusik zusammen: Sie sollte sich massenbezogen in der Ausdrucksmittel halten, „etwas lustig, bis etwas traurig, etwas locker bis etwas schwermütig, etwas grob bis etwas sanft“ sein (Jerrentrup, 1998, S. 67) und sowohl zur Bewegung stimulieren als auch eingängig sein.

Schnell produzierte Musik, die auch schnell verbraucht sein würde, war bei den Machern stets treibendes Prinzip. „Genauerer Hinhören, persönliche Auswahl oder volles Eintauchen gehörten nicht zum Primärumfang mit dieser Musik, wohl aber die volle Anteilnahme am Starwesen des Pop und seinem Kommen und Gehen“ (ebd.). Popstars als Idole, Massenhysterien an Konzerten waren speziell bei jungen Mädchen logische Begleiterscheinungen. Die neue Popmusik brachte den Massen also die Szenen der Parties, der grossen Konzerte, des Starkults.

3.2.3. Folk und Politrock

Intellektuell und kritisch eingestellten (jungen) Leuten, die mit der Popmusik bis anhin wenig anfangen konnten, wurde in den 60er Jahren mit dem *Folk* ein neuer Stil präsentiert, welcher zwar musikalisch wenig Neues, wohl aber soziologisch Bedeutungsvolles in sich trug. Während die Musik sich eher rückschrittlich und einfach entwickelte (akustische Gitarren, liebliche Melodien), bekamen die Texte der Songs neues Gewicht, indem sie gesellschaftlich relevante Themen aufgriffen. Der Schritt zum *Folk*- oder *Politrock* wurde wiederum durch die Elektrifizierung erreicht, indem die akustische Gitarre gegen die elektrische ausgetauscht wurde. Bob Dylan tat dies beispielsweise äusserst bewusst und demonstrativ.

Funktionen dieser Musik lagen in der Verbreitung von gesellschaftskritischen und aktuellen politischen Botschaften, welche sich in Texten, aber auch nach und nach in der Musik selbst niederschlugen, Demonstrationen und Massenaktionen begleiteten und dadurch selbst zum Politikum wurden. Die grosse Szene des Folk begründeten die *Hippies*, entstanden in den 60er Jahren vor allem durch politische Unzufriedenheit und als Kontrapunkt zur Entwicklung der bürgerlichen Kultur. Der bekannte Slogan „Love, Peace and Happiness“ widerspiegelt ihren Willen, das Leben den schönen Seiten zu widmen. Willis schreibt: „Materialismus, Rationalität und die mechanische Daseinsordnung zerstörten für den Hippie systematisch die Fä-

higkeit des Menschen, Erfahrungen zu machen; die Faszination der unmittelbaren Umwelt zu geniessen“ (Willis, 1981, S. 122).

Die Musik des Folk war – wenn nicht als chansonartiger Vortrag komponiert – darauf angelegt, dass mitgesungen und mitgeklatscht werden konnte, dass sogar eigene mitgebrachte Instrumente integriert werden konnten. Konzerte, aber auch Kundgebungen oder Demonstrationen bekamen dadurch eher den Charakter eines friedlichen Volksfestes. Mit dem bereits erwähnten *Bob Dylan*, aber auch *Joan Baez*, *Tom Paxton* oder den *Mothers of Invention* entwuchsen dem Folk auch grosse Namen, welche die weitere Entwicklung der Musikszene nachhaltig prägten. Der Folk etablierte sich auch als Element in der späteren (härteren) Rockmusik. Vor allem in den ruhigeren Stücken wurde auch bei den *Eagles* oder den *Byrds* die heimische Volksmusik hörbar. In Europa fand das Prinzip auch breiten Anklang, Volksmusik aus Irland oder Schottland, vorgetragen mit traditionellen akustischen Instrumenten, erfreut sich in zahlreichen Pop-Formationen (*Clannad*, *Enya*, *Runrig* und vielen Weiteren, aber auch in Rock- oder Metal-Bands wie *Schandmaul* oder *Eluveitie*) grosser Beliebtheit. Zudem bewirkte der Folk auch ein Umdenken in der bis anhin politisch uninteressierten Pop- und Rockkultur, welche sich daraufhin im Bereich der Texte zu einem Umdenken bewegen liess und sich so gesamtgesellschaftlich besser etablieren, den Ruf (v.a. der Rockmusik) als Musik des Proletariats ablegen konnte.

3.2.4. Psychedelic Rock und Kulturreck

In der Zeit zwischen 1965 und 1972 etablierte sich mit der psychedelischen Ära eine grössere Experimentierfreudigkeit in der Musik. Die Klänge selbst bekamen nun bestimmte Funktionen und es ging vermehrt darum, mit der Musik abtauchen zu können, sie als ein grosses Ganzes zu erleben. Oft beeinflusst durch Drogenerfahrungen sollte auch die Musik bewusstseinsweiternde oder -verändernde Effekte hervorrufen. So wurden die Songs länger und komplexer, oft von langen Instrumentalteilen und Soli durchzogen, die Formen gingen weg vom liedhaften und wurden offener, durch das Wiederholen von rhythmischen oder harmonischen Themen (Patterns) wurde meditative Stimmung erzeugt, Effekte und Stilwechsel gaben der Musik Spannung. Mit Panorama-Bewegung und Flächenklängen wurde der Klangraum neu definiert und gefüllt. Die Veranstaltungen wurden opulenter und dauerten teilweise mehrere Tage und Nächte. Optische Effekte wurden wichtiger und komplettierten das akustische Erlebnis mit Projektionen und Lichtshows. Mit diesem Musikstil bekannt wurden unter anderen *Vanilla Fudge*, *The Seeds* und teilweise auch *Jimi Hendrix* und die *Beatles*.

Das Intuitive, Unkontrollierbare und Polysinnliche dieser Musik sprach denn auch gewisse Schichten speziell an, andere lehnten es entschieden ab. Die Wahrnehmung der Musik verschob sich von einem intellektuellen und hochkünstlerischen Ansatz hin zu einem intuitiven

und farbigen. Entsprechend verstand sich psychedelische Musik auch als Widerstand gegenüber grossen Teilen der etablierten Hauptgesellschaft und sprach vielmehr alternative und jugendliche sowie linke Studentenkreise an. Mit der Musik begann auch im allgemeinen Leben ein Aufbruch hin zu alternativer Lebensführung, Undergroundzeitschriften und -filmen, antiautoritärem Erziehungsstil und einem Leben in Kommunen.⁴⁸ Die Neuorientierung als Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Kultur wirkte sich aus in einer Integration fremder Kulturen in Lebensstil und Musik. Vor allem die indische Kultur war dabei richtungsweisend und findet sich in Rhythmik und Harmonik in Musik dieser Zeit wieder. Die Verbindung psychedelischer und kultureller Ansätze mit Rockmusik machte Künstler wie *One* oder *Santana* berühmt. Die Weiterentwicklung machte dann die Songs noch länger, und brach die standardisierten Gestaltungsweisen teilweise komplett auf. Es war die Zeit von Bands wie *Pink Floyd*, *Electric Prunes*, *King Crimson* oder dem oft genannten, kopierten und rezipierten Künstler *Frank Zappa*, die neben anderen (teilweise bereits genannten) hoch klangsinnliche, kontemplative, berausende, melancholische, experimentelle oder doch wieder intellektuelle Werke schufen. Gerade auch die *Beatles* trugen zur psychedelischen Musik viel bei, obwohl gerade diese Stücke (*Norwegian wood*, *Tomorrow never knows* oder *Revolution No. 9*) nicht die allerberühmtesten wurden.

Der *Psychedelic Rock* kann mit dieser Erweiterung als Vorbereiter des in den 70er Jahren auftretenden *Kulturrock* bezeichnet werden. Dieser ist als eine Perfektion der bekannten Elemente zu verstehen und zeichnete sich dadurch aus, dass definitiv nicht nur mehr der einzelne Song, sondern Gesamtwerke im Zentrum standen. Konzeptalben, Rockoperen und lange, perfekt durcharrangierte Einzelstücke wurden von Bands wie *Yes*, *Genesis* oder *Caravan* präsentiert. In ihrer Musik wechselten sich Vokalteile mit Instrumentalteilen ab, Soli wurden eingeführt, ausgespielt und gingen perfekt abgestimmt in Chorparts über, Vor-, Zwischen- und Nachspiele hatten ihren festen Platz, Themen zogen sich durch ganze Stücke oder eben gar Alben. Auch bei Konzerten galt es, die Perfektion live auf die Bühne zu bringen, was für die Musiker den Perfektionsanspruch in die Höhe schraubte. Für den Zuhörer bedeutete dies, dass die ästhetische Erfahrung als neue Rezeptionsqualität erlernt und erlebt werden musste.

Der Musikmarkt wurde durch diese Zeit insofern verändert, als dass sich die Langspielplatte (LP) durchsetzte, da bereits einzelne Stücke für eine Single-Platte oft zu lang waren. Die Weiterentwicklung des Psychedelic- und Kulturrock schlägt sich heute in Stilbezeichnungen wie *Art-* und *Progressive Rock* nieder.

⁴⁸ Das gemeinschaftliche Leben war bereits in der vorangehenden resp. parallel verlaufenden Hippieszene zur gängigen Lebensform geworden.

3.2.5. Punk

Der *Punk*, der seine Frühzeit Ende der 70er Jahren erlebte, kann als direkte Antwort auf den für viele zu glamourös und artifiziell gewordenen *Kulturrock* bezeichnet werden. Das Ziel war es, sich musikalisch wieder auf die Wurzeln der Rockmusik zu besinnen und so kam der Punk denn auch ungeschliffen, einfach und vor allem laut daher. Die Musik war geprägt von kurzer Songdauer, einfacher Spielweise und unkomplizierten Arrangements, bei welchen grundsätzlich alle immer gleich laut spielten. Soli gab es kaum, die Gleichförmigkeit war Absicht. Schliesslich sollte es um „Grundsubstanzen und gestalterische Urprinzipien und deren Urfahrungen“ gehen (Jerrentrup, 1998, S. 76). *Sex Pistols*, *Ramones*, *The Clash* und *The Damned* sind bekannte Namen.

Auch die sich mit der Musik entwickelnde Szene verstand sich als Protest gegen die aktuellen Lebensbedingungen, die Arbeitslosigkeit, die als zu starr empfundenen gesellschaftlichen Strukturen. Entsprechend präsentierte sich die Punkszene provozierend, durch ruppiges Verhalten, mit wilden Frisuren und auffälliger „kaputter“ Kleidung und Leistungsverweigerung. Für das Zusammenleben genügten den Punks einfachste Formen, welche aber in sich eine hohe Solidarität entwickelten.

3.2.6. Heavy Metal

Die 80er Jahre brachten eine umfassende Entwicklung der Rockmusik mit sich. Was im vorangehenden Jahrzehnt noch als *Heavy Rock* bezeichnet wurde (*Led Zeppelin*, *Deep Purple*, dann auch *Kiss*, *Black Sabbath*) entwickelte sich nun zum *Heavy Metal*. Kennzeichnend für diesen Stil waren die „in erster Linie quantitativen Veränderungen“ (Jerrentrup, 1998, S. 77) im Bereich der Lautstärke, des Tempos, der Verzerrung von Klängen und des Expressiven der Gesangsstimme, welche sich teilweise bis hin zu unverständlichem Geschrei oder verzerrtem Gegröle steigerte. Wichtig war im Heavy Metal – wie auch im Punk oder Kulturrock – die Gesamtwirkung des musikalischen Showereignisses. So entwickelten sich Bühnenshows, die je nach Variante blutrünstige, geisterhafte oder Horror-Szenarien darstellten. Bemalung der Musiker, Eisenringe, Lederkleidung, Nietenzweife, Schwerter, Beile, Totenköpfe, Drachen oder Schlangen waren Symbole, die sich in der Heavy Metal Szene festsetzten. Das Schockieren des Publikums wurde als Mittel zur Faszination bewusst eingesetzt, um einen besonderen Eindruck zu hinterlassen.

Die Heavy Metal Szene hat im Laufe der Zeit unzählige Seitenzweige hervorgebracht. Viele Gerüchte ranken sich um deren genaue Absichten, die Inhalte ihrer Songs und die Bedeutungen der Darstellungen auf Bühne und Plattencovern. Unbestritten ist, dass es Zweige gibt, die dem Okkultismus, dem Morbiden, gar der Blasphemie frönen (*Black- oder Doom-Metal*), in anderen geht es eher um das Extreme der Musik selbst (*Speed- oder Trash-Metal*), oder sie

tauchen bewusst ab in Fantasy-Welten, Mythologie und Heldensagen (*Death- oder Folk-Metal*). Bekannte Gruppen gibt es viele, die genaue Zugehörigkeit zur Szene können wohl oft nur sie selbst bestimmen: *Metallica, Iron Maiden, Manowar, Slayer, Morbid Angel, Napalm Death, ...* Dazu kommt, dass Szenengrößen eben oft nur im entsprechenden Umfeld bekannt sind.

Die Szenengänger des Heavy Metal, welche sich in ein aus bürgerlicher Sicht „grässlich sub- und gegenkulturelles Umfeld“ (ebd., S. 78) begeben, werden von Aussenstehenden gerne als junge (meist männliche) Leute beschrieben, welche einen Hang zum radikalen Ausbrechen aus gesellschaftlich Geregelter hätten. Szenekenner hingegen beschreiben sie im Gegenteil als äusserst friedfertig, ausserhalb der Szenen ruhig und sogar introvertiert.⁴⁹ Die auffälligsten Szenen sind sicher diejenigen des *Dark (Gothic Rock, Dark Wave)*, deren Szenengänger sich auffällig schwarz kleiden, das Gesicht aber weiss schminken und so einen morbiden Gruft-Look erzeugen. Ihre Musik hebt sich von den meisten anderen Metal-Szenen ab, indem das Tempo bewusst gedrosselt wird, die Stimmlagen tief angesetzt sind und sich dadurch eher eine Stimmung des Sich-Versenkens als der Ausgelassenheit ergibt.

3.2.7. Industrial, EBM und Electro

Die Entwicklung der elektronischen Musik hängt stark mit der Entwicklung des Synthesizers zusammen. Durch das synthetische Verarbeiten einzelner Parameter von Schallwellen konnten neuartige Klangbilder hergestellt werden und das Keyboard wurde in den 70er Jahren bereits im Kulturrock zu einem tragenden Element und Stimmungserzeuger der Pop- und Rockmusik. Mitte bis Ende der 80er Jahre bildete sich eine Szene heraus, die sich *Industrial* oder *Electronic Body Music (EBM)* nannte. Mittelpunkt waren elektronisch erzeugte Klänge, je nach Stil möglichst klar und sauber, oder dann aber möglichst verzerrt und druckvoll. Dazu kamen elektronische Rhythmen, erzeugt von Sequenzern oder Drumcomputern. Durch die rein elektronische Erzeugung konnten auch die Frequenzbereiche neu ausgelotet und bis dahin unerreichte Höhen- und Tiefenlagen bespielt werden. Zusätzliche Geräte wurden entwickelt, um die elektronische Musik wachsen zu lassen: komplexe Synthesizer, Sampler, und Effektprozessoren.

Die Art der Klangerzeugung führte dazu, dass in den *Electro*-Szenen oft nur Zweier- oder Dreierformationen auftraten. Die neue Klanggewalt, die nicht selten auch mit Sadomasochistischen Showelementen verknüpft wurde, gab der Szene ein subkulturelles Flair, das sich nicht unbedingt jugendorientiert gab und in der Regel mehr männliches Publikum anzog als weibliches. Auch hier sind die Größen der Szene oft nicht über deren Grenze hinaus bekannt. So

⁴⁹ Entsprechende Aussagen einer Szenengängerin, sowie weitere Informationen zum Selbstverständnis der Metal-Szene sind in Capdevila & Lauener, 2009, S. 70-75 zu finden.

dürften Namen wie *Front 242*, *Skinny Puppy* oder *Sleep Chambre* auch Personen fremd sein, welche sich sonst in der Musikgeschichte gut auskennen.

3.2.8. Techno

Von schwarzamerikanischer Herkunft in den 80er Jahren auch in Europa zunehmend verbreitet, haben sich *Rap* und *Techno* eine völlig unterschiedliche soziokulturelle Szene geschaffen. Beim Techno ist ein eindeutig elektronischer Gesamtklang vorhanden. Was in der Entwicklung der Pop- und Rockmusik zunehmend Gewicht erhielt, nämlich das Denken in *Patterns* (Mustern) wurde hier mit Hilfe der Elektronik zur Perfektion gebracht. Techno – von vielen als *reine Maschinenmusik* abgelehnt – basiert auf immergleichen Ordnungen und Wiederholungen, welche zum Tanzen in der Disco als unerlässlich, zum reinen Hören aber als „seelenlos“ empfunden werden. Der Discjockey (DJ), der eigentliche Konzertmeister in der Disco, hat die Aufgabe, die einzelnen Stücke pausenlos aneinander zu reihen, so dass ein Gefühl der ewigen Bewegungsenergie entsteht. Auch deshalb ist die Technoszene bekannt als Ort des Konsums (vor allem) synthetischer Drogen, welche den Szenengängern vorübergehend anhaltende Ausdauer, sowie ganzheitlicheres Erleben versprechen. Zur Musik, die meist in sehr hoher Lautstärke gespielt wird, kommen gigantische Licht- und Lasershows, welche den artifiziellen Aspekt dieser Musik durch Bewegung, Farbe und Hektik zusätzlich unterstreichen.

Auch die Techno-Szene entwickelte viele Unterarten. Sie reichen von der primitiv polternden Musik des *Gabber* über *Trance*, *House*, *Acid* und *Jungle* bis zum rein klangsinnlichen Erlebnis des *Ambient*. Die Sounds sind entsprechend vielseitig und können sowohl kreischend-verzerrt, ekstatisch hämmernd oder auch sinnlich schwebend sein – die elektronische Erzeugung macht fast jede erdenkliche Kombination oder Ausprägung möglich. Mit *Derek May*, *Air Liquide*, *Carl Craig*, oder *Sven Väth* hat auch die Technoszene ihre grossen Namen.

Der *Trip Hop* schliesslich ist eine der Unterarten, die sich zu den salonfähigsten entwickelt haben dürften. Sie entstand erst im Laufe der 90er Jahre und charakterisiert sich „durch geradezu behäbige wie entspannte Rhythmik, durch gemächliche Tempi und durch Betonung der Bass-Schwere“ (Jerrentrup, 1998, S. 85). Die immer noch elektronisch dominierte, aber nicht mehr ganz so komplex überlagerte und einpeitschende Musik liegt näher an Rap, Pop und Rock und wirkt somit nicht so künstlich wie die übrigen Stile des Techno. Bekannte Vertreter des Trip Hop sind *Portishead* oder *Massive Attack*.

3.2.9. Rap und Hip Hop

Im Gegensatz zum Techno ist in der Rap-Musik der elektronische Beitrag – von Wurzeln des frühen Blues und sogar afrikanischer Musik herkommend – vor allem in der Klangerzeugung des Rhythmus zu finden, welcher in der Regel durch Drumcomputer oder Sampler erzeugt

wird. Charakteristisch für den Rap ist aber das prägnante rhythmische Sprechen an Stelle des Gesangs. Die Bindung an den Reim ist weiter als Regel des Rap zu nennen, wobei gerade beim freien Rappen (*Freestyling*) grosses Können gefragt ist. Die Rapper, die sich häufig *MC* (Master of Ceremony) nennen, waren ursprünglich zur Animation des Publikums da, welches der Musik der *DJs* lauschte oder dazu tanzte (vgl. Capdevila & Lauener, 2009, S. 34f). Heute ist die Gewichtung umgekehrt, der Rapper steht im Zentrum.

Die Musik des Rap konzentriert sich völlig auf den Rhythmus. Alles Harmonische oder gar Melodische ist blosser Randerscheinung. Der Text – es gibt nirgends so viel Text in so kurzer Zeit zu hören wie beim Rap – wird oft gar nur von Musik ab Tonträger unterstützt. Daher werden die Rapper auch oft nur von einem DJ begleitet, welcher die Platten für den Sound live auflegt. Die Begleitrhythmen sind denn auch meist von anderen Tonträgern per Sampling entnommen, so finden nicht selten Klänge aus R&B und Jazz den Weg (zurück) in die Rapmusik. Die Entwicklung geht allerdings vermehrt wieder in Richtung der Popmusik und es wird fast nur noch von *Hip Hop* gesprochen. Rapper treten wieder mit Bands auf, da sich so grössere Konzertsäle bespielen lassen und mehr Zuschauer erreicht werden können. Wegbereiter des Rap und Hip Hop waren *Kool DJ Herc*, *Grandmaster Flash*, oder *Grandwizard Theodore*, heutige vermarktete Grössen sind *Dr. Dre*, *50 Cent*, *Eminem*, *Jay-Z*, oder *Lil' Wayne*.

Neben den Konzerten der weltberühmten Künstler wird der Rap aber auch nach wie vor in seiner ursprünglichen Kultur in Szenenclubs und im Untergrund gelebt. Eine wichtige Erscheinungsform ist auch der *Battle*, der Zweikampf zweier Rapper, bei dem es darum geht, durch Beleidigungen und Beschimpfungen des Gegenübers und gleichzeitiger Überzeichnung der eigenen Talente und Vorteile das Publikum auf seine Seite zu ziehen.

Hip Hop, ursprünglich eine Teilkultur des Rap, welche die Harmonik nie ganz aus den Augen verloren hatte, definiert denn auch das Bild der Szene. Zwei Einflüsse waren für sie massgebend: Einerseits die grossstädtischen Diskotheken, welche Auftrittsorte der Rapper waren, andererseits die prekäre Lebenssituation der Schwarzen Grossstadtjugend in den 70er und 80er Jahren. So treffen zwei unterschiedliche Welten aufeinander: Spass und unmenschliche Lebensbedingungen. Die Tanzform des *Breakdance* ist bis heute für das Erscheinungsbild der Hip Hop Szene entscheidend, welche in den 80er Jahren durch Tanzwettbewerbe entstanden war, welche von Sozialarbeitern für eben diese Jugendlichen in New Yorks Vororten und ärmeren Quartieren organisiert worden waren. Der Funktionalität entsprechend (Drehungen auf dem Kopf, Rollen über die Schulter, viele Berührungen des Körpers am Boden) ist die Kleidung sehr lässig-bequem und dennoch strapazierfähig, zudem in den Augen Aussenstehender meist viel zu gross. Die gesamte Hip Hop Szene umfasst neben der Musik (Rap und DJing) und dem Tanz auch die Kunstform des Graffiti. Oft entstehen durch Kontakte unter Sprayern auch neue Szenen oder werden Externe in die Hip Hop Szene eingeführt (vgl. Capdevila & Lauener, 2009, S. 35).

3.3. Jugendkultur als Musikkultur

Bereits mehrfach wurde angedeutet und im vorangehenden Kapitel gerade auch explizit aufgezeigt, dass Jugendkultur und Musikkultur sich schon seit Jahrzehnten immer wieder gegenseitig beeinflussten. Jugendliche und junge Erwachsene sind integraler Bestandteil, oft gar Hauptzielgruppe vieler Musikszenen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich die Jugendbewegungen (wie beispielsweise die *Wandervögel*) zu bilden und durch die Lande zu ziehen begannen (vor allem in Deutschland, aber auch im übrigen deutschsprachigen Raum), spielte die Musik eine wichtige Rolle. Zum Wandern wurde stets gesungen, einfache Begleitinstrumente wie Gitarren, aber auch Flöten und Geigen gehörten zum Inventar dieser Gruppen. So bestand die Jugendbewegung gleichzeitig als Jugend- und als Musikkultur. Beides war nicht voneinander zu trennen. Die Wanderlieder nahmen einerseits die Freude an der Natur und der Unternehmungslust, andererseits aber durchaus auch gesellschaftliche Themen auf. Entsprechend wurde das Ende dieser Jugendbewegungen auch mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland eingeläutet (vgl. Kommer, 1998, S. 196ff). Die weitere Entwicklung der Musikkulturen und ihrer Szenen wurde eben dargestellt.

In der Folge soll nun der Fokus zurück auf die Jugendkultur gerichtet und diskutiert werden, wie die Musik sie mitprägt und mitbestimmt. Auf das Thema der Bedeutung von Musik im Jugendalter folgt ein Abschnitt zu professioneller sozialer Kulturarbeit, sowie über Ansätze musikalischer Aktivitäten innerhalb dieser Arbeit. Damit wird dann auch die Weiterführung dieser Arbeit eingeleitet.

3.3.1. Musik im Jugendalter

Die Musik kann nach Hill und Josties als Leitmedium des Jugendalters angesehen werden. Sie bietet zahlreiche Möglichkeiten, um sich mit Gleichaltrigen zu unterhalten, zu genießen, Gefühle zu verstärken. Zudem wird sie, wo sie nicht selbst das zentrale Thema ist, zum Rahmen anderer Aktivitäten, bestimmt Verhaltensweisen und Outfits. „All dies geschieht in einer Entwicklungsphase, in der sich die Jugendlichen als eigenständige Subjekte entdecken, in der sie aber auch durch körperliche und seelische Veränderungen stark verunsichert sind“ (Hill, 2007, S. 14). Zum Leitmedium wird Musik in dieser Zeit aufgrund ihrer hohen Emotionalität, Verfügbarkeit und Eignung zur Gestaltung von Stimmungen und Atmosphären.

Die Lebenswelten der Jugendlichen von heute sind geprägt von neuen Medien, das heißt dass die Wahrnehmung der Welt durch einen medialen Filter geschieht. Die Verfügbarkeit von Medien und Musik, sowie von Musik über Medien ist allumfassend geworden, womit die Akzeptanz von populärer Musik in allen Bereichen des Alltags selbstverständlich geworden ist (vgl. ebd., S. 16). Die Vermarktung der Musikkulturen stellt die Frage an die Jugendlichen selbst, wie sie es mit ihrer eigenen Authentizität halten, oder ob sie selbst auch einer Eigen-

vermarktung erliegen (vgl. dazu Hill, 2004a, S. 330f) und hält ihnen damit einen Spiegel zum Prozess ihrer eigenen Identitätsbildung resp. -suche vor.

Die Funktionen, welche Musik im Jugendalter einnimmt, sind also vielschichtig. Witte unterscheidet in seinem Aufsatz *Musik in der Offenen Jugendarbeit* als Versuch einer Ordnung folgende Ansatzpunkte⁵⁰:

- Musik als durchgehendes Element im Leben von Jugendlichen: Gemeinsames Singen in der Schule, in Jugendgruppen oder daheim, Musikhören live, ab CD oder iPod, Ansehen von Musik DVDs, Musizieren in Bands, Chören oder Orchestern, Nachsingen von aktuellen Popsongs, Tanzen zu Musik, eigene Erfahrungen in der Musikproduktion am Computer oder als DJ, ... Die Berührungspunkte von Jugendlichen mit Musik sind aus deren Alltag nicht weg zu denken. Musik definiert weite Teile der jugendlichen Lebenswelt und damit ihrer Identität.
- Musik erzeugt soziale Zuordnung und Abgrenzung: „Jugendliche haben ein ausgeprägtes Bewusstsein davon, welcher Popmusikstil und welcher Interpret für welche Haltungen, Einstellungen und soziale Orientierung steht“ (Witte, 2007, S. 47). Musik ist nicht gleich Musik. Sie definiert, grenzt ab, der Musikgeschmack dient als Indikator für soziale und kulturelle Zuordnung.⁵¹
- Musik fördert Geselligkeit und soziale Integration: Als Teilnehmende musikalischer Ereignisse entsteht (nicht nur) bei Jugendlichen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Gerade für Jugendliche, die in anderen Bereichen ausgegrenzt werden, kann die Musik integrative Erfolge bewirken.
- Musik ist Bestandteil von ästhetisch-kulturellen Kontexten: Musik hat je nach Alter, Geschlecht, sozialem und kulturellem Hintergrund eine andere Bedeutung für Jugendliche. Sie ist aber – gerade wenn sie sich auf eine Szene bezieht – eng mit Mode, Sprachstil, politisch-ideologischen Ansichten und (riskantem) Verhalten verbunden.
- Jugendkulturelles Handeln kann mehrdeutig sein: Ressourcen und emanzipatorische Elemente jugendkulturellen Handelns, das sich auf Musik bezieht, kollidiert oft mit gefährdendem und gesellschaftlich schwer tolerierbarem Verhalten (rechtsextemer Rock, Graffiti-Kultur im Hip Hop, Haltungen des Punk, Alkohol- und Drogenkonsum). Dieser Ambivalenz musikszenischer Gehalte sind sich Jugendliche oft nicht bewusst.
- Trance, Ekstase und Eigensinn: Musik kann Bewusstseinszustände erzeugen, die nicht der alltäglichen Rationalität folgen. Ein *Flow*-Erlebnis⁵² kann sowohl beim gemeinsamen Musizieren, aber auch beim Musikhören erreicht werden und für Jugendliche, die sich in anderen Bereichen des Lebens nur schwer behaupten können, gerade in einer Gemein-

⁵⁰ Die direkten oder indirekten Bezüge zu Adornos Aussagen über Funktionen der Musik können durch die Betrachtung des Kapitels 2.4. gezogen werden, werden aber an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt. Im Kapitel 4 werden entsprechende Schwerpunkte dann wieder benannt.

⁵¹ Vgl. auch Kapitel 2.4.3.

⁵² Vgl. Kapitel 2.4.2.

schaft zu einer Quelle des Selbstvertrauens werden. Der ästhetisch-gestaltende Prozess des Musizierens bringt zudem eigensinnige künstlerische Qualitäten zum Vorschein.

- Musikgruppen und Bands als Nukleus von Selbstorganisation: Der Reiz, an musikbezogenen Jugendkulturen teilzuhaben ist für Jugendliche sehr gross. Portiert durch Fernsehen und Internetplattformen, sind vor allem die Bereiche des Pop, Rock und Hip Hop angesagt. Dort entsteht dann auch oft eine hohe Selbstorganisation der Jugendlichen (vgl. Witte, 2007, S. 46ff).

3.3.2. Soziale Kulturarbeit

Es stellt sich nun die Frage, wie der unbestrittene Einfluss der Musik auf das Jugendalter zu deuten und vor allem welche Konsequenzen für sinnvolles sozialpädagogisches resp. sozialarbeiterisches Handeln zu ziehen sind. Soziale Kulturarbeit, oder soziokulturelle Arbeit⁵³ ist nach Hill die Antwort. Er definiert den Begriff der *Soziokultur* als „Sparten und Generationen übergreifende kulturelle Aktivitäten, mit ausgeprägten lebensweltlichen Bezügen [...], die der Kommunikation dienen, Ressourcen entwickeln und die Partizipation der Beteiligten verbessern sollen“ (Hill, 2004b, S. 83). Weil Musik in der Lebenswelt der Beteiligten verankert ist, hat sie als ästhetische Ausdrucksform in diesen Prozessen eine eigene Bedeutung, Lebensstile und Musikgeschmack finden sich gegenseitig. Gerade in Jugendkulturen ist diese Ausprägung besonders stark (vgl. ebd.).

Soziokultur entwickelte sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und war geprägt von Jugendszenen, welche sich gegen die statisch-bürgerliche Kultur vor allem in alternativen Kreisen aufstellten. Protestkultur war mit Rockmusik eng verknüpft.⁵⁴ Als alternativ sind die Szenen vorerst zu bezeichnen, weil in ihnen vieles experimentell angelegt war, die Wohn- und Lebensformen, das politische Engagement und die Neugier gegenüber Fremdem. In den 70er und 80er Jahren wurde auch die kommunale Politik auf die Bewegungen aufmerksam, so dass erste Schritte der Institutionalisierung und Professionalisierung unternommen wurden. Es entstanden Kulturzentren und Förderprogramme. Gerade in der Musikszene wurde diese Professionalisierung auch aufgenommen, Musiker begannen sich zu organisieren und Interessensvertretungen mischten sich in Kulturbehörden ein um für Übungslokale und Auftrittsmöglichkeiten zu kämpfen. Es entstanden Netzwerke für Projekte und Know-how, die soziokulturelle Musikkförderung setzte in den Bereichen des Pop und Rock ein. Als ein zentrales Element der soziokulturellen Bewegungen nennt Hill die „Symbolisierung gemeinsamer Orientierung im Sinne einer kollektiven Identität“ (ebd., S. 86.), wie sie gemeinsames Erleben von Musik bestens leisten kann. „Kultur für alle“ (Hoffmann, 1981, zit. in: ebd., S. 88) war denn auch ein weiteres Motto, unter welchem in den 80er Jahren ein eigentlicher Wandel des Kulturbegriffs

⁵³ Vgl. auch entsprechende Definition aus der Sicht professioneller Sozialer Arbeit im Kapitel 1.4.

⁵⁴ Vgl. auch Kapitel 3.1.2. sowie 3.2.

stattfind, weg vom „Schönen, Guten und Trivialen“, hin zu kultureller Eigentätigkeit und Demokratisierung der Kultur (vgl. Hill, 2004b, S. 88).

Nach Hill baut Soziokultur „auf ein Lernen durch *ästhetische, soziale und kulturelle Differenz-erfahrungen*“ (ebd., S. 95). Es kann im Sozialraum etwas Neues entstehen, wenn zu neuen Perspektiven, Sichtweisen und Formen der Kommunikation angeregt werden kann. Kollektive Identitäten und Orientierungen verwischen sich in der heutigen Zeit zunehmend und führen durch die damit einhergehenden Verunsicherungen zu Projektion auf andere Gruppen, Abwertung und Unterdrückung. Hill beschreibt aber, dass durch ästhetische und prozessorientierte Anleitung Sozialer Kulturarbeit Prozesse sinnlich gefördert werden können. So bestehe die Möglichkeit, dass aus diesen Unsicherheiten, sozialen und kulturellen Differenz-erfahrungen Reflektionen auf lebensweltliche Zusammenhänge und schliesslich „eine Grundlage zur Bildung von Toleranz und Neugierde an Stelle von ethnozentristischer Abgrenzung“ entstehen (vgl. ebd.). Soziokulturelle Arbeit grenzt sich dabei bewusst ab von therapeutischen oder konkret zielorientiert-pädagogischen Methoden.

3.3.3. Ansätze musikalischer soziokultureller Arbeit mit Jugendlichen

Hill sieht zahlreiche soziokulturelle Arbeitsfelder mit Musik für Jugendliche. So erwähnt er neben vielen anderen Beispielen einen Kinderchor, der in einem Jugendzentrum übt und auftritt, freie Gruppen für die interkulturelle Arbeit, in welcher es darum gehen könnte, Einflüsse aus den vorhandenen Kulturen aufzunehmen und zu verbinden (Trommelworkshop, Sambaband) und Konzerte oder musikalische Darbietungen, welche einem ausgewählten Publikum zuteil werden, beispielsweise ein Jugendchor im Altersheim (vgl. ebd., S. 96ff).

Mit der Idee der *Gruppenimprovisation* als methodische Praxis, sowie dem Konzept der *Musikmobile* als sozialräumlich orientierte musikalische Arbeit, werden nun zwei verbreitete Ansätze musikalischer Projekte ausführlicher vorgestellt. Sie stellen aber mehr dar als einmalige Projekte, da sie einen Rahmen geben, der individuell auf die entsprechenden Bedürfnisse ausgestaltet werden kann. Exemplarisch sollen sie für eine Entwicklung stehen, welche grundlegende Ansätze in der soziokulturellen Arbeit mit Jugendlichen fördert, die auf musikalischer Praxis basiert:

Gruppenimprovisation

„Musikalische Gruppenimprovisation ist eine wichtige, wenn nicht gar die bedeutendste Form musikalischer Praxis in der Sozialen Arbeit. Dafür stehen folgende Aspekte:

- Es besteht die Möglichkeit, sich auf einfache Schlaginstrumente zu beschränken, die jeder Interessierte ohne Vorkenntnisse oder besondere Vorbereitungen spielen kann.

- Das gemeinsame musikalische Spiel beruht auf ganz wenigen, leicht nachvollziehbaren Grundregeln und lässt ansonsten dem Einzelnen alle Freiheiten.
- Das Ziel der Improvisation besteht nicht darin, möglichst gute oder originelle Musik zu machen, sondern im Musikmachen ein Medium der Kommunikation zu finden.
- Die Spielaktion und das klingende Ergebnis unterliegen keiner Leistungsbewertung.
- Das Improvisieren vollzieht sich nicht leiterzentriert, es fördert die Initiative der Teilnehmer.
- Gruppenimprovisation ist einerseits Ersatz für verbale Kommunikation, andererseits Anlass für Gespräche“ (Jers, 2004, S. 123f).

Nach Jers ermöglicht musikalische Gruppenimprovisation Ausdruck, Wahrnehmung und Interaktion und stellt als solches eine ästhetisch-kommunikative Praxis dar. Selbst- und Fremdwahrnehmung als Elemente anthropologischer Grunderfahrungen fördern zudem Kompetenzen in der Kommunikation ohne Worte. Improvisation ist insofern verwandt mit Spiel (vgl. ebd., S. 123).

Voraussetzungen für Teilnehmende sind nach Jers weder im musiktheoretischen noch im musikpraktischen Bereich notwendig. Improvisation in diesem Sinne sei eine musikalische Alltagssprache, welche es jedem Teilnehmer erlaube am gemeinsamen Gespräch im Rahmen seiner Möglichkeiten teilzunehmen (nach Kieseritzky und Schwabe, zit. in ebd., S. 124). Die Qualifikationen „richtig“ und „falsch“ existieren nicht. Die einzigen Voraussetzungen sind die Bereitschaft zur Teilnahme an sich, sowie eine grundsätzliche Akzeptanz der Musik als Kommunikationsmedium. Tatsächliche unterschiedliche Voraussetzungen der Teilnehmenden ist aber in der Praxis natürlich die Regel. Entsprechend ist die Leitung gefordert, Personen ohne Vorkenntnisse gezielt zu fördern und anzusprechen, oder aber Teilnehmende mit bereits besser ausgebildeten Fähigkeiten in ihrer möglichen Fokussierung auf musikalisch-technische Leistung zu bremsen und auf das Hauptziel des Ausdrucks der eigenen Person hinzuweisen. Zentral ist auch der musikalische Beitrag der Leitungsperson selbst, welche hierbei natürlich eine gewisse Richtung vorgeben kann.

Für musikalische Gruppenimprovisation eignen sich grundsätzlich leicht spielbare Schlaginstrumente am besten. Sie verführen nicht – wie Melodieinstrumente – dazu, hohe Anforderungen zum Spielen befürchten zu müssen und die Teilnehmenden können sich ganz auf den Rhythmus konzentrieren. Der Respekt vor improvisierten Melodien und „falschen“ Tönen fällt weg. Perkussionsinstrumente oder das Orff-Sortiment sind also bestens fürs Improvisieren geeignet. Jers weist aber darauf hin, dass grundsätzlich alle Instrumente eingesetzt werden können und dass es keine unpassenden Kombinationen gäbe. Eher sei es „die Spielweise der Person als die Sache des Instruments“, welches über eine gelingende musikalische Kommunikation entscheide (ebd., S. 126). Sehr dominante Instrumente wie beispielsweise ein Klavier müssten entsprechend bewusst und zurückhaltend eingesetzt werden.

Der kommunikative Prozess steht bei der Gruppenimprovisation im Zentrum. Das musikalische Produkt ist nicht relevant. Dies kann dann zu Schwierigkeiten führen, wenn Letzteres von hörbar tiefem Niveau bleibt. Gerade ungeübten Teilnehmern ist dies oft nicht einfach zu vermitteln und für die Leitungsperson ist dieser Aspekt – gerade wenn sie selbst ein hohes musikalisches Niveau hat – eine grosse persönliche Herausforderung. Die gruppenspezifische Orientierung kommt vor allem im Spannungsfeld von metrischer und nicht-metrischer oder harmonischer und nicht-harmonischer Improvisation zum Ausdruck. Auf der anderen Seite lassen sich die Erfahrungen von Freiheit, Spontaneität, Kreativität und neuen Ausdrucksmöglichkeiten für alle gewinnbringend erzielen. Eingeschlossen ist dabei eine intensivere Nutzung aller nonverbalen Kommunikationsformen: Mimik und Gestik können im Rahmen der Gruppenimprovisation eine grosse Ressource sein. Ebenso transportiert werden psychologische Phänomene, wie die vier Kommunikationsebenen nach Schulz von Thun.

Mit Lilli Friedemanns Zitat „Kreativität ist nur denkbar im Spielraum zwischen Freiheit und Begrenzung“ (zit. in: ebd., S. 127) ist die Begründung für ein einfaches Grundregelwerk gegeben, welchem die sonst sehr freie Improvisation folgen muss:

- Spielen oder sprechen: Während dem Spiel wird keine verbale Kommunikation geduldet.
- Keine Beeinflussung anderer ausser durch das eigene Spiel.
- Die Leisen nicht überhören: Ein gruppenspezifisches Ziel, das je nachdem durch behutsame Intervention gewährleistet werden muss (nach Friedemann, zit. in ebd., S. 128).

Dazu kommen bewährte Grundanforderungen wie die Wahl eines lärmgeschützten Raumes, das Sitzen im Kreis oder eine bescheidene Gruppengrösse. Zusätzlich können der (geübten) Gruppe Spielideen aufgegeben werden, Impulse, thematische Orientierungspunkte oder gar Konzepte. Es können Abmachungen zur instrumentellen Besetzung und entsprechenden Arrangements und Abläufen getroffen oder bestimmte Einsätze als Fixpunkte definiert werden. So zeigt sich die Gruppenimprovisation als flexible Methode, die unterschiedlichsten Ansprüchen genügt und entsprechend mit verschiedensten Zielgruppen angewendet werden kann.

Musikmobile

„Musikmobile sind Musikprojekte der Kinder- und Jugendhilfe und/oder der lokalen und regionalen Kultur- und Freizeitarbeit, die junge Menschen in deren soziokulturellen Milieus musik- und kulturpädagogisch ansprechen. Ihre Charakteristika sind die Fokussierung des Leitmediums Musik, die insbesondere auf populärmusikalische Genres bezogene aktive Musikarbeit mit Gruppen, die fachlich qualifizierte Begleitung durch Musiker und Musikpädagogen, ein gut sortiertes musikalisches Equipment und die Geh-Struktur der Angebote. Die dabei eingesetzten Transport-, Proberaum- und Studio-Fahrzeuge sind das ins Auge springende Markenzeichen“ (Pleiner, 2004, S. 197). Diese Fahrzeuge, ausgediente und umgebaute Gelenkbusse städtischer Verkehrsbetriebe, Transporter oder LKWs, sind mit umfangreichem Musikequipment (Instrumente, Verstärkung) ausgestattet. Zum Musikmobil gehört in der Regel auch eine

festen Musikstation, ein Zentrum mit Räumlichkeiten für Probe, Aufnahme, Auftritt, Produktion und Organisation. Nicht selten ist diese Musikstation in bestehende Kultureinrichtungen integriert (Kulturzentrum, Freizeithaus, ...). In Deutschland existieren gegenwärtig ca. 20 Projekte (Jamliner Hamburg, Rockmobil Berlin, Ohura Bayern, Soundtruck Karlsruhe usw.) mit unterschiedlichen Schwerpunkten, in Österreich sind einzelne (z.B. Musikmobil Kärnten), in der Schweiz bislang keine Musikmobile unterwegs.

Die Methodik der Musikmobile basiert auf folgenden Elementen:

- Populäre Musik: aktive Musikaarbeit als handlungsorientierte und ganzheitliche Auseinandersetzung mit populären Musikstilrichtungen. Eigene Musikproduktion und entsprechende Erfahrung durch Adaptieren, Experimentieren, Komponieren, Texten, Präsentieren usw.
- Gebrauchswert: Die musikalischen und sozialen Lerneffekte sind unmittelbar erfahrbar, aber auch langfristig nutzbar.
- Gruppe: Die Musikmobile bieten Raum für das musikalische und soziale Experimentieren, Produzieren, Motivieren, Stabilisieren und Lernen. Die Dynamik der Gruppe ist Teil dieses Prozesses.
- Emotionales Geschehen und Erleben: Authentizität bei gleichzeitiger Ausdrucksqualität und entsprechendem *Feeling* sind leitende Bedürfniskategorien sowohl von Jugendlichen wie auch von Musikern.
- Lernen am Erfolg: Das Bandzusammenspiel lässt auch kleine Fortschritte sofort als Erfolge erfahrbar machen, damit wächst die soziale Dimension der gemeinsamen Bewältigung von Anforderungen und des gemeinsamen Fortschritts.
- Entpädagogisierung: Mit der Orientierung an eigenen Produkten (Auftritt, CD) wird der Pädagoge zum Mitmusiker. Insofern ist mit Entpädagogisierung nicht die Aufgabe des intentionalen Handelns gemeint, sondern die unaufdringliche Nutzung von Gegebenheiten und authentischen Zugzwängen des Mediums Musik, welche persönlichkeitsorientierte und soziale Effekte mit sich bringt.
- Mobilität: Der Einsatz von Fahrzeugen als Markenzeichen ermöglicht niederschweligen und ortsungebundenen Zugang, sowie Flexibilität bei Veranstaltungen oder Produktionen (vgl. Pleiner, 2004, S. 201ff).

Pleiner, selbst Mitbegründer des Musikmobil-Konzeptes und Initiator der ersten Projekte in Deutschland in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, unterscheidet sechs unterschiedliche Grundorientierungen der Musikmobile:

- Sozialpädagogischer Ansatz – Musikalisches Empowerment für Benachteiligte:
Dieser Ansatz stellt den eigentlichen Prototyp der Musikmobile aus dem Jahr 1986 dar. Das Angebot richtet sich an Jugendliche, welche aufgrund schwieriger Lebensumstände, bruchhafter Biographien und entsprechend unsicherer Zukunftsaussichten im Normalfall keine Gelegenheit haben, selbst gewählte kreative Ausdrucksformen zu finden. Dem Mu-

sikmobil werden in diesem Ansatz sowohl kompensatorische, wie auch emanzipatorische Wirkungen zugeschrieben.

- Musikpädagogischer Ansatz – Musikunterricht vor Ort:
Dieser Ansatz wird auch als *Querschnittsaufgabe* der Musikmobile bezeichnet, das Musikmobil wird zur rollenden Musikschule. Von Musikpädagogen wird Einzel- oder Gruppenunterricht erteilt oder sie fördern Bandprojekte. Im Zusammenhang mit den meisten anderen Ansätzen spielt dieser Fokus meist auch eine Rolle.
- Kulturpädagogischer Ansatz – Szenen, Trends, Stilbildungen, Jugend- und Alltagskultur:
Das musikalische Kerngeschäft wird bei diesem Ansatz in den kulturellen Gesamtkontext der Jugendlichen eingebunden. Neben den konkreten musikalischen Aktivitäten spielen auch die multimediale Einbindung und verschiedene Darstellungsformen eine Rolle: Film, Fotografie, Printprodukte, Tanz usw. Die Beratungsangebote gehen über Band-Begleitung hinaus und umfassen zusätzlich den Bereich Event-Management.
- Mädchen- und Frauenmusikmobile – Gender Mainstreaming in der Musik:
Dieser geschlechtsspezifisch-feministische Ansatz hat zum Ziel, die Strukturen der grösstenteils männlich dominierten Musikszene aufzubrechen und damit einen Beitrag zur kreativen Produktion und Entwicklung emanzipierter Identität zu leisten.
- Vernetzungskonzept – Fördernde Musikstrukturen schaffen:
Das Musikmobil versteht sich als vernetzende Instanz zur Förderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen populärer Musik. Dies erfolgt in praktischen Kooperationen im Bereich Equipment oder Logistik, durch die Schaffung von Begegnungsmöglichkeiten mit Musikern, als Unterstützung lokaler Initiativen im Bereich Musik (Proberäume, Auftrittsmöglichkeiten, ...), durch Zusammenarbeit mit anderen kulturellen aber auch kommerziellen Institutionen und im Bereich der Dokumentation und Öffentlichkeitsarbeit.
- Kommerzielle Musikmobile: „Let’s make music!“:
Von den Erfolgen der Musikmobile inspiriert, wird das Konzept mittlerweile auch kommerziell genutzt: 1997 startete eine „MusicTruckTour“ des Verbandes der Vertriebe von Musikinstrumenten und Musikelektronik in Deutschland (VVMD), welche als Werbeaktion für Vertrieber, Hersteller und Verlage mit einem den pädagogischen Vorläufern folgenden Konzept und entsprechender Ausrüstung von Schule zu Schule fuhr (vgl. Pleiner, 2004, S. 203ff).

4. Entwicklung der Typologie

In diesem Kapitel sollen nun die Erkenntnisse aus den Ausführungen zur Musiksoziologie und zu Jugend- und Musikkultur weiter verarbeitet werden. Ziel ist die Entwicklung einer Typologie, welche auf musikalische Projekte oder Aktivitäten mit Jugendlichen angewendet Aufschluss über deren Einfluss auf gesellschaftlicher Ebene geben soll. Nicht zu vergessen ist dabei, dass eine zu erwartende Wirkung sich immer zuerst auf der Ebene des Individuums zeigen wird. Doch wie in der folgenden Begründung und Erklärung der Kriterien für die Typologie ersichtlich werden wird, haben individuelle Auswirkungen in diesem Zusammenhang auch eine weitergehende, eine gesellschaftliche Kraft.⁵⁵ Die Typologie soll musikalische Projekte schlussendlich nach ihrem gesellschaftlichen Potential klassifizieren können.

In einem ersten Schritt werden nun auf der Grundlage der Erkenntnisse aus den Kapiteln zur Musiksoziologie und zu Jugend- und Musikkultur vier Kriterien entwickelt. Diese Kriterien bilden die Grundlage für die eigentliche Typologie. Aus dieser werden schliesslich drei Idealtypen von musikalischen Projekten genauer entwickelt und dargestellt.

4.1. Grundlagen der Kriterien

Gemeinsame Schwerpunkte der Musiksoziologie und der Betrachtung von Jugend- und Musikkultur ergeben sich in verschiedenen Bereichen. Die gesellschaftliche Bedeutung dieser Bereiche gilt es abzuwägen und in Kriterien festzuhalten, welche in beiden Disziplinen gleichsam verankert sind. In den folgenden Abschnitten werden nun diese Schwerpunkte zusammengeführt und so Kriterien für die Typologie definiert.

4.1.1. *Partizipation*

Die Musiksoziologie Adornos spricht – entsprechend einem Grundthema der allgemeinen Soziologie – dem Aspekt der Steuerung einen grossen Stellenwert zu. Dies wird sowohl im Zusammenhang mit Produktionsverhältnissen und Produktivkräften, als auch mit der Steuerung der musikalischen Interpretation und Reproduktion, dem ideologischen Gehalt und in der Verbreitung und den Konsumformen von Musik ersichtlich. Ein wichtiger solcher Mechanismus ist die Entscheidung über den funktionalen Inhalt von Musik und die entsprechenden gesellschaftlichen Folgen.⁵⁶ Des Weiteren wird Musik als bewusstes Manipulationsmittel menschlicher Emotionen eingesetzt, des Verhaltens oder gar gesellschaftlicher Bewegungen.⁵⁷ Eine

⁵⁵ Dies geht auch bereits aus den Kapiteln 2 und 3 hervor.

⁵⁶ Vgl. Kapitel 2.4.1.

⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.4.2.

dritte Form der Steuerung zeigt sich durch die Abhängigkeit der Produzenten von Auftraggebern und Konsumenten. Sie führt zu Musik mit bewusst gestaltetem Inhalt und expliziter Struktur für bestimmte Klassen und Schichten und unterstützt dadurch mit einhergehende Sozialisationsbestrebungen.⁵⁸ Die Thematik der scheinbaren gegenüber den tatsächlichen Produzenten von Musik⁵⁹ ist ein weiterer solcher Mechanismus und schliesslich ist auch die Steuerung des Musiklebens, welches durch den sozialen Status einen entsprechenden Zugang zu gewissen Musikszenen bestimmt zu nennen.⁶⁰

Auch die Entwicklungen der Jugend- und Musikkulturen stehen ganz im Zeichen des Aspekts der Steuerung. Gerade als Antwort auf schwache Teilhabe an der Gestaltung des öffentlichen Lebens haben sich entsprechende Kulturen oft als Protestbewegungen entwickelt. Das wohl bekannteste Beispiel kann dabei mit den Szenen des Folk und Politrock und der Hippies als Reaktion auf gesellschaftliche Missstände beschrieben werden.⁶¹ Ihre Neudefinition von Werten, Normen und entsprechenden Lebensformen sind in wohl einzigartiger Ausprägung anschaulich. In Action-Szenen wird diese Teilhabe bewusst gesucht, das eigene Setzen der Grenzen und Spielregeln ausgelotet. Schliesslich bilden auch Peer-Groups in hohem Masse steuernde Kompetenzen aus, indem das Individuum stets über seine Positionierung innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Anpassung und Isolation entscheiden muss. Dazu kommen die allgemeinen Steuerungsmechanismen innerhalb von Gruppenstrukturen: Soziale Zuordnung und Abgrenzung, sowie Geselligkeit und soziale Integration sind gleichsam Stichworte zur Bedeutung der Musik im Jugendalter.⁶²

*Ein erstes Kriterium für die Typologie ist also der **Grad der Partizipation** innerhalb eines musikalischen Projektes oder einer musikalischen Aktivität: Teilhabe an der inhaltlichen und strukturellen Steuerung steht einer Teilnahme innerhalb vorgegebener Rahmenbedingungen gegenüber.*

4.1.2. Inhalt

Adorno unterscheidet zwei hauptsächliche inhaltliche Ausrichtungen von Musik⁶³: Diese kann entweder ästhetisch ausgerichtet als Kunstform komponiert werden, oder aber als Inszenierung sozialer Gegebenheiten erfolgen. Ersteres versteht er als künstlerisch umgesetzte Darstellung von Realitäten, Zweiteres als soziale Manipulation. Obwohl seine absolute Unterscheidung in Musik als Kunstform und Unterhaltungsmusik und die dazugehörige Deutung heute sehr kritisch betrachtet werden darf, können durch die funktionale Gestaltung des In-

⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.4.3.

⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.4.4.

⁶⁰ Vgl. Kapitel 2.4.5.

⁶¹ Vgl. Kapitel 3.2.3.

⁶² Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁶³ Vgl. Kapitel 2.4.1.

halts dennoch gültige Aussagen über die gesellschaftliche Wirkung entsprechender Musik gemacht werden.

Im Zusammenhang mit Jugendkulturen hat funktionaler Inhalt in vielfältigsten Bereichen seine Wichtigkeit: Gruppen leben von der gegenseitigen Anerkennung, welche je nach Ausrichtung und Zusammensetzung verdient werden muss⁶⁴: Peer-Groups lassen aufgrund ihrer oftmals zufälligen Entstehung möglicherweise mehr Raum für Ästhetik als Action-Szenen, in welchen die Anerkennung von herausragender Leistung mehr zählen dürfte. Die sozialen Bedingungen von Jugend- und Musikkulturen stehen oft im Zeichen des Inhalts der entsprechenden Kultur⁶⁵, zudem spielt der Inhalt von Musik gerade im Jugendalter eine zentrale und sehr vielfältige Rolle.⁶⁶ Es entstehen Prägungen, die durch unterschiedlich ausgerichtete Inhalte die Persönlichkeit und damit auch die Funktion und Bewegung des Individuums in der Gesellschaft mitbestimmen.

*Ein zweites Kriterium für die Typologie ist also der **funktionale Inhalt** eines musikalischen Projektes oder einer musikalischen Aktivität. Der Pol der reinen ästhetischen Ausrichtung steht dabei der Funktion der Anerkennung gegenüber.*

4.1.3. Aktion

Individuen, die musikalisch produktiv sind, haben einen anderen Zugang zur Musik als solche, welche sie aufnehmen, verarbeiten und eventuell kritisieren. So weist Adornos Musiksoziologie an zahlreichen Stellen auf entsprechende Aspekte hin: Wer produziert, kann gestalten, wer zuhört, bekommt gezwungenermassen nur ein Ergebnis eines schöpferischen Prozesses zu hören.⁶⁷ Bewusste funktionale Zuschreibungen von Musik können nur durch die Produzenten im musikalischen Werk implementiert werden⁶⁸ und so wird auch die Entwicklung in moderner Musikproduktion und -rezeption auf Produzent und Konsument unterschiedliche Auswirkungen haben.⁶⁹ Ob eine Person diesen Prozessen aktiv gestaltend oder passiv konsumierend ausgesetzt ist, macht auf ihr Verhalten in einer Gesellschaft einen grossen Unterschied. Es ist anzunehmen, dass aktive Menschen auch in anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens gestaltend tätig sind, tätig sein wollen und dies auch besser können als solche, welche sich den ausschliesslichen Konsum gewohnt sind.

Jugendkultur lebt von der Veränderung. Sei es zur Abgrenzung gegenüber Althergebrachtem, sei es zur Verstärkung oder zur Bewegung in eine bestimmte Richtung. Auch die Entwicklung

⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.1.1. bis 3.1.3.

⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.1.4. und 3.2.

⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁶⁷ Vgl. Kapitel 2.4.4. und 2.4.5.

⁶⁸ Vgl. Kapitel 2.4.1 und 2.4.2.

⁶⁹ Vgl. Kapitel 2.4.6.

der Musikkulturen der letzten 50 Jahre zeigt diese ständige Aktion und Weiterentwicklung auf.⁷⁰ Es werden bestehende Kulturen analysiert, Elemente davon weiterentwickelt und in Neues integriert. Auch die professionelle soziokulturelle Arbeit geht davon aus, dass das Verweilen in Bekanntem nicht dem Anliegen Jugendlicher entspricht, sondern dass die aktive Beteiligung und das Gestalten der eigenen Identität für viele junge Menschen im Vordergrund steht.⁷¹ Entsprechend sind auch gesellschaftliche Folgen einer hohen oder tiefen aktiven Beteiligung von Jugendlichen an Projekten zu erwarten: Wer mitgestalten kann, übernimmt Verantwortung und gewinnt Selbstvertrauen, das in das soziale Umfeld einfließt. Wer lethargisch passiv bleibt, portiert entsprechende Haltungen in sein Umfeld.

*Das dritte Kriterium für die Typologie ist also der Grad der schöpferischen **musikalischen Aktion** von Jugendlichen innerhalb eines Projektes. Er reicht von der selbständigen Produktion zum alleinigen Konsum.*

4.1.4. Ausrichtung

Die Thematik der Moderne und ihrer Veränderungen auf die musikalische Produktion und Rezeption ist für die Darstellung einer gesellschaftlichen Bedeutung von musikalischen Projekten mit Jugendlichen von zentraler Bedeutung. Technologie, gesellschaftliche Stimmung aber auch Tradition sind einer steten Entwicklung unterworfen, welche sich direkt auf musikalisches Schaffen auswirkt und entsprechend unterschiedlich gedeutet werden kann. Unbestritten ist, dass fortschrittlich ausgerichtete Musik neue Formen begründen und neue Märkte erschließen kann (z. B. Funktionsmusik). Auf Tradition basierende Musik hingegen kann dafür besser als reales ästhetisches Abbild einer Gesellschaft verstanden werden, das auch aus einem gemeinsamen Verständnis von Kunst heraus entspringt. Insofern kreuzt sich der soziologische Gehalt dieses Kriteriums nach Adorno mit demjenigen des funktionalen Inhaltes. Nach Metzger und Nowak bleibt aber die Tatsache, dass die als Gesamtheit modernisierte Kunst immer Kunst bleibt und in sich selbst gesellschaftliches Produkt ist, bestehen.⁷² Demzufolge kann Produktion von moderner, neuer Musik auch als reales Abbild oder gar noch stärker als bewusste Formung der Gesellschaft verstanden werden.

Entwicklungen von Jugend- und Musikkulturen beginnen oft in traditionellen Rahmenbedingungen. Ihre Identität bekommen sie erst dadurch, dass sie sich abzugrenzen und neu zu definieren beginnen.⁷³ So sind denn auch in vielen Kulturen Entwicklungen zu beobachten, die sich schliesslich in neuen Trends niederschlagen, soziale Bedingungen, die dann je nach

⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.2.

⁷¹ Vgl. Kapitel 3.3.2.

⁷² Vgl. Kapitel 2.4.6.

⁷³ Ein einfaches Beispiel ist die Ablösung Jugendlicher von ihrem Elternhaus: Die Prägungen durch die Eltern nehmen sie immer mit. Ob sie sich später dagegen wehren, sie ausbauen oder umdefinieren – der Ausgangspunkt aller weiteren Prägungen bleibt die primäre Sozialisation.

Gruppe zur Grundlage ihrer Identität gemacht werden.⁷⁴ Verhalten und Kleidung sollen sich abgrenzen von gängiger Tradition, bedienen sich aber nicht selten bei vergangenen Traditionen. So geschieht es auch in der Musikkultur. Die Entwicklungen und Übergänge von einem Stil zum nächsten sind diesbezüglich sehr gut nachzuvollziehen.⁷⁵ Nicht selten ergeben sich eigentliche Renaissance von Stilelementen, die aber gerade von Jugendlichen bloss als Teil des Neuen wahrgenommen werden. Sich in Bestehendem zu bewegen und zu identifizieren, oder aber sich an Neuem zu versuchen und dadurch die eigene Gestaltungskraft ins Zentrum zu setzen hat unterschiedlichen Einfluss auf das gesellschaftliche Selbstverständnis Jugendlicher.

*Das vierte Kriterium für die Typologie ist also die **innovative Ausrichtung** eines musikalischen Projektes. Die beiden Pole bilden dabei einerseits eine regressive, andererseits eine progressive Ausrichtung.*

4.2. Kriterien für die Typologie

In der Folge werden nun die vier Kriterien *Partizipationsgrad*, *funktionaler Inhalt*, *musikalische Aktion* und *innovative Ausrichtung* auf den Gegenstand der musikalischen Projekte und ihrer durch die teilnehmenden Jugendlichen übertragenen gesellschaftlichen Auswirkungen bezogen und konkreter dargestellt:

4.2.1. Partizipationsgrad: Teilhabe – Teilnahme

Der Aspekt der Partizipation an der Steuerung eines Projektes ist für das Erkennen einer möglichen gesellschaftlichen Wirkung des Projektes entscheidend. Es ist eine unterschiedliche Wirkung zu erwarten, wenn die Teilnehmenden ein Projekt strukturell und inhaltlich selbst gesteuert haben, als wenn sie in fremd gesteuerten Strukturen und Inhalten bloss teilgenommen haben. Dies weil in der Konsequenz der Selbststeuerung etwas von den tatsächlichen Identitäten Jugendlicher, ihrer Persönlichkeiten, Wahrnehmungen und vor allem ihrer Absichten abgebildet werden kann, in der Konsequenz der Fremdsteuerung aber stets der Makel der Unterworfenheit unter vorgegebene Strukturen dem Ergebnis eines Projektes anhaftet.

Das Kriterium des Partizipationsgrades reicht also von den Polen der absoluten Teilhabe bis zur ausschliesslichen Teilnahme.

⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.1.4.

⁷⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

Partizipationsgrad

Teilhabe _____ Teilnahme

Das Kriterium des Partizipationsgrades dürfte auch aus folgenden Gründen gesellschaftliche Wirkung haben⁷⁶:

- Hohe Partizipation weckt Interesse an Teilhabe auch in anderen Bereichen des Lebens. Von Erfolg gekrönte Teilhabe motiviert, während nicht erfolgreiche Teilhabe dennoch einen grossen Lerneffekt hervorruft. Diesen zu realisieren und das Scheitern zu reflektieren fällt Jugendlichen leichter, wenn sie selbst am Prozess teilgenommen haben.
- Tiefe Partizipation entspricht eigentlich fremd gesteuertem Konsumverhalten. Man gibt sich der Fremdsteuerung hin, lässt andere über das eigene Konsumieren bestimmen. Gesellschaftlich führt dies zu Autoritätsgläubigkeit und unreflektierter Pflichterfüllung. Es führt aber auch zu unbelastetem Genuss, da dieser nicht hinterfragt und legitimiert werden muss.

Folgende Fragen könnten an eine Projektanlage gestellt werden, um Hinweise über den Partizipationsgrad der Jugendlichen zu erhalten:

- Steuert ein professioneller Leiter, steuern Jugendliche selbst, welche Anteile werden von wem bestimmt?
- Wie viele Hierarchiestufen gibt es und von wem werden sie bekleidet? Gibt es Teilnehmende, die mehr Kompetenzen haben als andere? Ab welchem Grad gilt man als Leiter, wann als Teilnehmer?
- Ist die Planung bestimmt, der Verlauf aber offen oder ist gar ein Endprodukt vorgegeben?
- Ist das Produkt zwar vorgegeben, der Weg dahin aber den Jugendlichen überlassen?
- Wer trägt die Verantwortung nach aussen? Welche Risiken werden von wem getragen und wie lassen sich allfällige Fehlschläge auffangen oder verarbeiten?

4.2.2. Funktionaler Inhalt: Ästhetik – Anerkennung

Die Qualität des musikalischen Gehalts spielt eine wichtige Rolle in Bezug auf die gesellschaftliche Wirkung, welche ein musikalisches Projekt durch die Reaktionen der teilnehmenden Jugendlichen erfahren kann. Es macht einen Unterschied, ob sich Jugendliche mit der Musik als ästhetischer Kunstform befassen, oder ob sie als Medium zur Darstellung einer Szene, einer Lebenswelt, einer Thematik benutzt wird. Ästhetik kann ehrlicher Ausdruck einer Realität sein, welche gesellschaftliche Gegebenheiten in sich abbildet und so eine Wirkung zurück in die Gesellschaft gibt. Darstellung einer Szene und die Forderung nach Anerkennung

⁷⁶ Vgl. auch Adorno im Kapitel 2.4.5.

kann demgegenüber unreflektierte Haltungen nach innen und aussen bestärken und dadurch gesellschaftliche Fronten verhärten. Ästhetik wiederum kann sich in eine Komplexität steigern, welche von der Gesellschaft nicht mehr anerkannt und verstossen wird, geforderte Anerkennung kann auch als legitime Stärkung von Minderheiten angesehen werden.

Die Pole des Kriteriums des funktionalen Inhaltes reichen also von purer Ästhetik als Gehalt von Kunst zur Suche nach Anerkennung.

funktionaler Inhalt

Ästhetik _____ Anerkennung

Das Kriterium des Inhaltes dürfte auch aus folgenden Gründen gesellschaftliche Wirkung haben⁷⁷:

- Die Beschäftigung mit Kunst als ästhetischer Form ist etwas, das in der heutigen Leistungsgesellschaft kaum mehr Platz findet. Es kann aber gerade Jugendlichen die Augen öffnen für etwas, das sie echt berührt, ihnen Zufriedenheit und Sinn gibt, ohne dass es direkt an eine messbare Leistung geknüpft ist. Deshalb ist ästhetischer Gehalt für die Charakter- und Persönlichkeitsbildung wichtig, welche sich dann auch entsprechend auf die Teilhabe an der Gesellschaft auswirkt.
- Anerkennung als Gehalt, als Sinn einer Tätigkeit, führt dazu, dass die Maxime der Leistung in den Jugendlichen zementiert wird. Wer es nicht schafft, hat keinen Wert. Damit führt reine Anerkennung als Gehalt von Tätigkeiten zu Exklusion und entsprechendem sozialem Verhalten. Dazu kommt eine falsche Sicherheit, welche Anerkennung vermitteln kann. Gerade in der Musik wird so falsche Sozialisation provoziert und Individualität überdeckt.

Folgende Fragen könnten an eine Projektanlage gestellt werden, um Hinweise über ihren funktionalen Inhalt zu erhalten:

- Steht das Produkt im Zentrum oder der Prozess?
- Geht es um Ästhetisches in der Kunstform der Musik oder nicht?
- Besteht eine Identifikation mit dem Musikstil, der entsprechenden Szene? Wie stark ist diese Identifikation? Haben unterschiedliche Ansichten Platz oder besteht ein Druck zur Uniformierung? Wie kam es zu dieser Identifizierung?
- Wie wichtig ist der Inhalt der Musik? Geht es um Gefühle, geht es um Belangloses? Welche Stellung nimmt der Text ein, welche die Komposition, welche das Arrangement und das Zusammenspiel?

⁷⁷ Vgl. auch Adorno in den Kapitel 2.4.1. / 2.4.3.

- Wird provoziert? Wenn ja, wer, wie und von wem?
- Wozu wird die Musik genutzt? Steht sie stellvertretend für etwas, das anderswo nicht erreicht oder erhalten werden kann?

4.2.3. Musikalische Aktion: Produktion – Konsum

Ein wichtiges Kriterium der gesellschaftlichen Wirkung von musikalischen Projekten mit Jugendlichen ergibt sich aus dem Grad der schöpferischen musikalischen Aktion der Teilnehmenden. Ob das Musizieren selbst Inhalt eines Projektes ist oder ob die Musik bloss eine Rahmung darstellt macht auf die Wirkung des gesamten Projektes einen grossen Unterschied. Ähnlich wie beim Kriterium der Steuerung ist zu erwarten, dass sich produktiv engagierte Jugendliche mit Selbstvertrauen und Gestaltungswillen in die Gesellschaft einfügen. Demgegenüber bringen konsumierende Jugendliche eine Haltung der Lethargie, des sich bedienen Lassens in ihr soziales Umfeld.

Das Kriterium der Aktion reicht also von den Polen der eigenen Produktion bis zum alleinigen Konsum.

musikalische Aktion

Produktion _____ Konsum

Das Kriterium der musikalischen Aktion dürfte auch aus folgenden Gründen gesellschaftliche Wirkung haben⁷⁸:

- Eigener Beitrag an der Produktion führt immer zu besserem Verständnis der Sache selbst. Es werden Hintergründe, Zusammenhänge und Schwierigkeiten offenbar, die sonst gerne verborgen bleiben. Gerade Jugendliche können so ein differenzierteres Verständnis komplexer Zusammenhänge entwickeln welches sie im ganzen Leben anwenden können. Politisches Engagement oder Führungspositionen bedürfen diesen Kompetenzen und wirken sich entsprechend auf die Gesellschaft aus.
- Reiner Konsum ist einfachste Befriedigung von Bedürfnissen. Entsprechende Erlebnisse helfen Jugendlichen, sich immer stärker auf den Konsum zu konzentrieren. Dadurch entsteht eine Lethargie, welche sich auf das ganze Leben auswirken kann. Konsum ohne Erkenntnis über die Zusammenhänge der Produktion führt zu einer Blindheit gegenüber (global-) wirtschaftlichen und sozialen Realitäten. Entsprechend erhalten Jugendliche durch blossen Konsum falsche Realitäten gespiegelt, welche sie später auch so vertreten werden.

⁷⁸ Vgl. auch Adorno in den Kapitel 2.4.3. / 2.4.4. / 2.4.5.

Folgende Fragen könnten an eine Projektanlage gestellt werden, um Hinweise über die musikalische Aktion der Jugendlichen zu erhalten:

- Wird Musik produziert oder nur konsumiert? Ist eine aktive oder passive Haltung gefordert / erwünscht / verhindert?
- Sind alle oder nur einige Teilnehmer in der Produktion aktiv?
- Welche verschiedenen Arten von Produktion und Konsum gibt es im konkreten Projekt?
- Wer produziert / konsumiert was? Sind die Bedeutungen innerhalb des Projektes unterschiedlich zu gewichten?
- Ist Produktion / Konsum ein Thema innerhalb des Projektes? Wird darüber gesprochen, reflektiert?

4.2.4. Innovative Ausrichtung: Progressiv – Regressiv

Jugendszenen sind häufig progressiv ausgerichtet. Sie wollen verändern und neu gestalten. Demgegenüber gibt es vieles, was vor allem Erwachsene aus ihrer Erfahrung bewahren wollen. Jugendkulturen wiederum leben davon, dass sie sich auf der Grundlage ihrer primären Sozialisation abzugrenzen und neu zu definieren beginnen, was eine Auseinandersetzung mit der Tradition unumgänglich macht. Neue Musik hat diese beiden Einflüsse längst marktwirtschaftlich nutzbar gemacht. Dennoch kann auch unter ästhetischen Gesichtspunkten eine gesellschaftliche Relevanz dieser Entwicklung beobachtet werden. Fortschrittliche oder traditionelle Ausrichtung musikalischer Projekte bilden für die teilnehmenden Jugendlichen mitunter Teil einer Grundlage, auf welcher sie sich und ihre Kultur definieren. Entsprechend ist auch ausserhalb einer Projektanlage ein soziales Verhalten zu erwarten, das sich an Entwicklung oder aber an Bewahrung orientiert.

Das Kriterium der Ausrichtung eines musikalischen Projektes mit Jugendlichen bewegt sich also zwischen einem progressiven und einem regressiven Pol.

innovative Ausrichtung

progressiv _____ regressiv

Das Kriterium der innovativen Ausrichtung dürfte auch aus folgenden Gründen gesellschaftliche Wirkung haben⁷⁹:

- Jugendliche sind Experten ihrer Zeit – wenn auch oft noch mit kleinerem Horizont. Ihnen durch eine progressive Ausrichtung von Projekten die Gelegenheit zur Eigengestaltung zu geben führt dazu, dass sie sich als diese Experten verstanden, aber auch in die Verant-

⁷⁹ Vgl. auch Adorno im Kapitel 2.4.6.

wortung genommen fühlen. Dadurch werden sie in ihrem Selbstvertrauen gestärkt und haben eher den Mut, auch andere Bereiche des Lebens in einem fortschrittlichen Sinne anzupacken und damit die Gesellschaft zu prägen. Eine stark progressive Ausrichtung kann sich aber auch in Unsicherheit, Überforderung und Misserfolg ausdrücken, was zu einer gegenteiligen Ausrichtung in der Zukunft führen kann.

- Regressive Ausrichtung hat oft den Grund, dass sich Bewährtes gerne wiederholen lässt, dass Erforshtes anzuwenden und damit Erfolge zu wiederholen sind. In diesem Sinne kann eine regressive Ausrichtung mit grösserer Sicherheit zum kurzfristigen Erfolg führen. Eine reine Ausrichtung auf Bekanntes und Bewährtes führt aber bei Jugendlichen dazu, dass sie sich mehr und mehr als Lehrlinge der Erwachsenenwelt verstehen, ihre eigenen Bedürfnisse nach Gestaltung beschnitten und verdrängt werden. Gesellschaftlich kann dies zu Stagnation, Mutlosigkeit und Verkrampfung führen.⁸⁰

Folgende Fragen könnten an eine Projektanlage gestellt werden, um Hinweise über ihre innovative Ausrichtung zu erhalten:

- Wie wird die Ausrichtung bestimmt und begründet? Sind Teilnehmende, Steuernde oder gar ein eventuelles Publikum mit entscheidend?
- Wie wird *modern* oder *zeitgemäss* verstanden?
- Welchen sozialen Schichten wird die im Projekt verwendete (produzierte) Musik zugeordnet? Welcher soziale Status wird damit verbunden?
- Warum sind welche Musikstile gefragt und warum sind welche Musikstile nicht gefragt?
- Welche Auswirkungen hat die Ausrichtung auf das gesamte Projekt?

4.3. Entwicklung der Typologie

Zur Entwicklung einer Typologie von Musikprojekten mit Jugendlichen, welche in der Lage sein soll, zu ihrer gesellschaftlichen Wirkung Aussagen machen zu können, werden nun die vier eben erarbeiteten Kriterien mit ihren jeweiligen Polen miteinander kombiniert. Beide Ausrichtungen eines jeden Kriteriums müssen also mit beiden Ausrichtungen jedes anderen Kriteriums in Bezug gesetzt werden. Dazu sei bemerkt, dass auch für Zwischenstufen (Positionen zwischen den Polen) eigene Typen definiert werden müssten, da gerade diese gewichtenden, aber nicht vollständig polarisierenden Ausprägungen der Kriterien in der Realität eher zu erwarten sind. Der Einfachheit und Übersicht halber wird aber mit dem Hinweis darauf verzichtet, dass die hier genannten Ausprägungen allenfalls im Sinne einer klaren Tendenz und nicht einer definitiven Positionierung verstanden werden können.⁸¹

⁸⁰ Vgl. auch Kapitel 4.2.1.

⁸¹ Diese Unfeinheit zu bearbeiten wäre ein erster Ansatzpunkt möglicher Folgearbeiten, die auf der hier erarbeiteten Grundlage aufbauen könnten.

Für jede mögliche Kombination der beiden Ausprägungen aller vier Kriterien ergibt sich ein neuer Typus von Projekten.⁸² Entsprechend ergeben sich $2^4 = 16$ mögliche Typen. Folgende Grafik zeigt diese 16 Typen mit ihren unterschiedlich ausgeprägten Kriterien:

Typologie Musikprojekte

	Partizipation	funktionaler Inhalt	musikalische Aktion	innovative Ausrichtung
Typ 1	+	+	+	+
Typ 2	-	+	+	+
Typ 3	+	-	+	+
Typ 4	+	+	-	+
Typ 5	+	+	+	-
Typ 6	-	-	+	+
Typ 7	-	+	-	+
Typ 8	-	+	+	-
Typ 9	+	-	-	+
Typ 10	+	-	+	-
Typ 11	+	+	-	-
Typ 12	-	-	-	+
Typ 13	-	-	+	-
Typ 14	-	+	-	-
Typ 15	+	-	-	-
Typ 16	-	-	-	-

Anmerkungen:

Die senkrechten Spalten bezeichnen keinesfalls eine Wertung, sondern zeigen vielmehr die Ausprägung des entsprechenden Werts im Sinne einer Positionierung auf einer zweidimensionalen Grafik analog der Darstellung im vorangehenden Kapitel mit dem Pluspol links und dem Minuspol rechts an:

- Partizipation: Teilhabe (+) – Teilnahme (-)
- funktionaler Inhalt: Ästhetik (+) – Anerkennung (-)
- musikalische Aktion: Produktion (+) – Konsum (-)
- innovative Ausrichtung: Progressiv (+) – Regressiv (-)

Diese 16 Typen sind Idealtypen, die theoretisch denkbar sind und deren tatsächliche Existenz und genaues Erscheinungsbild in der Realität überprüft werden müsste. Insofern können im weiteren Verlauf der Diskussion bloss Vermutungen angestellt und begründet werden.

Typen, die in der Realität wohl kaum umgesetzt werden, dürften in einer ersten Betrachtung der oben stehenden Abbildung die beiden Extremvarianten Typus 1 und 16 sein. Bei Typus 1 stellt sich die Frage, wer bereit ist Infrastruktur oder Know-how zur Verfügung zu stellen, wenn alle entscheidenden Kriterien in die Verantwortung der Jugendlichen gegeben werden. Damit soll nicht gesagt sein, dass dies nicht positiv zu werten sein könnte. Typus 16 wäre entsprechend ein Projekt, das quasi von Professionellen gestaltet und den Jugendlichen zum Konsum überlassen wird. Auch hier darf die Frage gestellt werden, wie sinnvoll dies ist und wer dazu bereit wäre, ein solches Projekt zu organisieren, durchzuführen und zu finanzieren.

⁸² Welche dieser Typen realitätsnah und welche eher realitätsfern sind, wird anschliessend diskutiert werden.

Nun ist es weder sinnvoll noch möglich, im Rahmen dieser Arbeit zu jedem Typus entsprechende Ausführungen zu machen und Beispiele zu nennen. Deshalb werden exemplarisch drei Typen näher betrachtet. Die Auswahl orientiert sich an der vermuteten Häufigkeit ihres tatsächlichen Auftretens in der Praxis:

- Typus 2 als Beispiel eines fortschrittlichen Projektes, welches das Experimentieren mit Musik in den Vordergrund stellt. Dieser Idealtypus wird in der Folge Typus A genannt.
- Typus 8 als Beispiel eines Projektes, das zielorientiert angeleitet wird, bei welchem aber die Motivation und das Engagement der Jugendlichen grossen Gestaltungsraum hat. Dieser Idealtypus wird in der Folge Typus B genannt.
- Typus 15 als Beispiel eines Musikprojektes, das vor allem auf der Erlebbarkeit einer Szene beruht. Dieser Idealtypus wird in der Folge Typus C genannt.

Die in der Folge dazu beschriebenen möglichen Auswirkungen von Projekten des jeweiligen Typus sind ebenso idealtypisch wie hypothetisch zu verstehen. Um sie tatsächlich auf gesellschaftlicher Ebene erkennbar werden zu lassen und den musikalischen Projekten zuordnen zu können, müssten diese in gewisser Häufigkeit und starker Ausprägung miterlebt worden sein.

4.3.1. Typus A

Dieser Idealtypus wird entsprechend der Typologie-Tabelle (Seite 78) mit - + + + dargestellt. Dies hat für die Projekte des Typus A folgenden Charakter zur Konsequenz:

- Teilnahme: Die Steuerung des Projektes ist vorgegeben. Das heisst, dass die Teilnehmer zwar aktiv sein, den Rahmen aber nicht mit definieren können. Meist steht eine Leitungsperson dem Projekt vor, welche Abläufe und Vorgehen definiert und kommuniziert.
- Ästhetik: Musik wird in ihrem ästhetischen Gehalt bearbeitet. Möglicherweise findet eine kurze Einführung auf Instrumenten statt, es steht aber das Erlebnis im Zentrum, eigene Inhalte oder Gefühle auszudrücken, Dynamik zu erleben und je nachdem auch gruppendynamische Prozesse zu erleben.
- Produktion: Das eigene Musizieren steht im Zentrum. Jeder Teilnehmer leistet seinen Beitrag, sonst kommt keine Musik zu Stande.
- Progressive Ausrichtung: Das Experimentieren steht bei Projekten des Typus A im Vordergrund. Das musikalische Ergebnis ist also nicht vordefiniert und orientiert sich nicht von Beginn weg an stilistischen, theoretischen oder kontextuellen Vorgaben.

Durch diese Projektcharakteristik können zu den Auswirkungen auf die teilnehmenden Jugendlichen folgende Vermutungen angestellt werden:

- Die Leitungsperson wird als Identifikationsfigur angesehen, welche innovative Ideen zur Umsetzung bringt.

- Musik wird als Kunst zur authentischen Darstellung von Empfindungen erfahren. Auch tiefem technischem Niveau wird eine Bedeutung zugemessen. Jugendliche fühlen sich in ihrer musikalischen und sozialen Kompetenz, sowie als Individuum bestärkt.
- Das eigene *Machen* wird als Gewinn betrachtet. Dazu kommt ein Verständnis von Prozess und Produkt, das sich als ausschliesslich persönliche Erfahrung in hohem Masse auf die Persönlichkeit auswirkt.
- Anfängliches Befremden weicht entweder einer Faszination für fremdartige Klänge oder aber bestärkt das Verlangen nach „richtiger“ Musik.

Die teilnehmenden Jugendlichen könnten – in dieser Weise geprägt – folgenden Einfluss auf ihr soziales Umfeld und damit auch eine Wirkung auf die Gesellschaft in folgender Weise ausüben:

- Die Jugendlichen wählen sich ihre Identifikationsfiguren aus. Einmal von ihnen fasziniert, lassen sie ihnen eine wichtige Steuerungsfunktion in ihrem Leben zukommen. Dies reicht unter Umständen weiter zu Vorgesetzten, politischen Funktionären oder auch kulturell aktiven Personen. Bei entsprechend vorhandener Kompetenz fordern sie später gleiche Faszination und Orientierung an ihrer eigenen Person ein.
- Die Jugendlichen behaupten sich mit ihren persönlichen Empfindungen in der Gesellschaft. Ihre Wahrnehmungen erachten sie als gültig und wert, gehört und berücksichtigt zu werden. Ästhetik bekommt einen universellen authentischen Wert, Individualisierung wird gross geschrieben.
- Die Jugendlichen wagen Eigeninitiative. Sie trauen sich einen Prozess zu, auch wenn das Produkt nicht definiert und nicht sicher ist. Sie fördern und unterstützen entsprechende gesellschaftliche Strukturen und Phänomene.
- Die Jugendlichen wenden sich vermehrt Fremdartigem zu und fordern eine entsprechende Berücksichtigung von Minderheiten, Innovation und Förderung der Individualität durch die Gesellschaft. Oder aber, sie ziehen sich auf Traditionelles und Bekanntes zurück und bekämpfen eben Genanntes.

4.3.2. Typus B

Dieser Idealtypus wird entsprechend der Typologie-Tabelle (Seite 78) mit - + + - dargestellt. Dies hat für die Projekte des Typus B folgenden Charakter zur Konsequenz:

- Teilnahme: Die Steuerung des Projektes ist vorgegeben. Das heisst, dass die Teilnehmer zwar aktiv sein, den Rahmen aber nicht mit definieren können. Meist steht eine Leitungsperson dem Projekt vor, welche Abläufe und Vorgehen definiert und kommuniziert.
- Ästhetik: Musik wird in ihrem ästhetischen Gehalt bearbeitet. In der Regel findet Ausbildung auf Instrumenten statt, es steht aber das Erlebnis im Zentrum, eigene Inhalte oder

Gefühle auszudrücken, Dynamik zu erleben und je nachdem auch gruppenspezifische Prozesse zu erleben.

- Produktion: Das eigene Musizieren steht im Zentrum. Jeder Teilnehmer leistet seinen Beitrag, sonst kommt keine Musik zu Stande.
- Regressive Ausrichtung: Das Ziel ist von Beginn weg mehr oder weniger klar vorgegeben. Es wird beispielsweise ein Song eingeübt oder an einer bestimmten Stilrichtung experimentiert oder eine bestehende Szene nutz- oder erlebbar gemacht. Dabei entsteht zwar möglicherweise individueller Lernzuwachs, nicht aber objektiv Neues.

Durch diese Projektcharakteristik können zu den Auswirkungen auf die teilnehmenden Jugendlichen folgende Vermutungen angestellt werden:

- Die Leitungsperson wird als Identifikationsfigur angesehen, welche innovative Ideen zur Umsetzung bringt.
- Musik wird als Kunst zur authentischen Darstellung von Empfindungen erfahren. Auch tiefem technischem Niveau wird eine Bedeutung zugemessen. Jugendliche fühlen sich in ihrer musikalischen und sozialen Kompetenz, sowie als Individuum bestärkt.
- Das eigene *Machen* wird als Gewinn betrachtet. Dazu kommt ein Verständnis von Prozess und Produkt, das sich als ausschliesslich persönliche Erfahrung in hohem Masse auf die Persönlichkeit auswirkt.
- Die Stärkung einer bekannten und geliebten Musikszene wirkt sich in entsprechender Treue dazu und Sicherheit bezüglich der eigenen Identität aus. Alternativ können sich Fragen über deren tatsächlichen Gehalt in einer genaueren Betrachtung niederschlagen.

Die teilnehmenden Jugendlichen könnten – in dieser Weise geprägt – folgenden Einfluss auf ihr soziales Umfeld und damit auch eine Wirkung auf die Gesellschaft in folgender Weise ausüben:

- Die Jugendlichen wählen sich ihre Identifikationsfiguren aus. Einmal von ihnen fasziniert, lassen sie ihnen eine wichtige Steuerungsfunktion in ihrem Leben zukommen. Dies reicht unter Umständen weiter zu Vorgesetzten, politischen Funktionären oder auch kulturell aktiven Personen. Bei entsprechend vorhandener Kompetenz fordern sie später gleiche Faszination und Orientierung an ihrer eigenen Person ein.
- Die Jugendlichen behaupten sich mit ihren persönlichen Empfindungen in der Gesellschaft. Ihre Wahrnehmungen erachten sie als gültig und wert, gehört und berücksichtigt zu werden. Ästhetik bekommt einen universellen authentischen Wert, Individualisierung wird gross geschrieben.
- Die Jugendlichen wagen Eigeninitiative. Sie trauen sich einen Prozess zu, auch wenn das Produkt nicht definiert und nicht sicher ist. Sie fördern und unterstützen entsprechende gesellschaftliche Strukturen und Phänomene.

- Die Jugendlichen verfolgen und verteidigen Bekanntes gegenüber gegenteiligen gesellschaftlichen Strömungen resp. sie blenden solche aus. Diese Identifikation stärkt Persönlichkeit und Selbstsicherheit, kann aber auch zu Ausgrenzung und Verhinderung von Innovation führen. Alternativ stellen Jugendliche nach gewisser Zeit Bekanntes in Frage und wagen je nach dem Brüche mit lange verfolgten Traditionen.

Es darf vermutet werden, dass der Typus B der am häufigsten auftretende Typus von Musikprojekten mit Jugendlichen ist. Die Steuerung ganz den Jugendlichen abzugeben ist höchstens in ausgewählten Kontexten der Soziokulturellen Animation üblich. Auch eine gänzlich progressive Ausrichtung wird aufgrund der Unberechenbarkeit und der schwierigen Messbarkeit des Erfolges⁸³ wohl eher als ein Wagnis empfunden. Gleichzeitig stellt der Typus B eine Chance für die professionelle Soziale Arbeit dar, ohne grosse Risiken eingehen zu müssen einem Bedürfnis der Jugend gerechter werden zu können. Schliesslich lässt sich gerade der Aspekt der Steuerung auch in Richtung *Teilhabe* verschieben, indem beispielsweise ein Team von Jugendlichen an der Konzipierung und Durchführung eines Projektes teilhat. Das Interesse dazu müsste aber von den Jugendlichen selbst ausgehen, um die Übertragung der Steuerung nicht wieder durch die Leitungsperson selbst zu steuern.

4.3.3. Typus C

Dieser Idealtypus wird entsprechend der Typologie-Tabelle (Seite 78) mit + - - dargestellt. Dies hat für die Projekte des Typus C folgenden Charakter zur Konsequenz:

- **Teilhabe:** Jugendliche steuern das Projekt (weitgehend) selbst. Sie definieren die Rahmenbedingungen, die Vorbereitung und den Ablauf, tragen aber auch die Verantwortung für den Erfolg oder Misserfolg.
- **Anerkennung:** Musik wird vor allem als Mittel zum Zweck genutzt. Die Darstellung der Individuen als Teil von Szenen steht im Mittelpunkt.
- **Konsum:** Es wird Musik konsumiert, sie dient zur Rahmung oder Darstellung. Möglicherweise sind einzelne Jugendliche in speziellen Funktionen in gewissem Sinne produktiv tätig (als DJ, Tänzer oder Begleitung).
- **Regressive Ausrichtung:** Das Ziel ist von Beginn weg mehr oder weniger klar vorgegeben. Es wird eine bestehende Szene oder Kultur nutz- oder erlebbar gemacht. Dabei entsteht zwar möglicherweise individueller Lernzuwachs, nicht aber objektiv Neues.

Durch diese Projektcharakteristik können zu den Auswirkungen auf die teilnehmenden Jugendlichen folgende Vermutungen angestellt werden:

⁸³ Gemeint ist der meist nicht zuletzt auf wirtschaftlichen Überlegungen und aus Angst vor mangelnder Legitimationsgrundlage beruhende, quantitativ messbare und entsprechend vorweisbare Erfolg – leider wird diese Sicht in der Sozialen Arbeit zunehmend mit Professionalität verwechselt.

- Eigene Leitungskompetenzen schaffen Selbstvertrauen und Vertrauen in die eigene Kraft zur Steuerung.
- Musik wird als Teil der Selbstdarstellung erfahren, als Mittel zur Kommunikation von Einstellungen, Haltungen und Präferenzen.
- Die Musik dient als Hintergrund, als Plattform. Die eigene Aktion findet auf dieser Grundlage statt und erspart anspruchsvolle Grundlagenarbeit in der Kommunikation (vgl. vorangehender Punkt).
- Die Stärkung einer bekannten und geliebten Musikszene wirkt sich in entsprechender Treue dazu und Sicherheit bezüglich der eigenen Identität aus. Alternativ können sich Fragen über deren tatsächlichen Gehalt in einer genaueren Betrachtung niederschlagen.

Die teilnehmenden Jugendlichen könnten – in dieser Weise geprägt – folgenden Einfluss auf ihr soziales Umfeld und damit auch eine Wirkung auf die Gesellschaft in folgender Weise ausüben:

- Die Jugendlichen setzen sich für eine hohe Selbststeuerung ein. Ob sie diese auch anderen zugestehen bleibt je nach Situation und Charakter fraglich. Ebenso steht es um die realistische Einschätzung eines vorhandenen hohen Selbstwertes und entsprechende Kompetenzen.
- Die Jugendlichen fühlen sich in ihrer Umgebung sicher. Während sich Szenen nach außen hin abgrenzen, werden in ihrem Innern klare Strukturen und Regeln geschaffen. Vermeintliche Individualisierung der Gesellschaft weicht einer zunehmenden Bildung von Subkulturen.
- Die Jugendlichen fordern Konsumgüter. Die Bereitschaft, selbst gestaltend in die Gesellschaft einzugreifen sinkt. Ebenso das Interesse an gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen, solange die eigene Versorgung und damit Genügsamkeit gewährleistet ist.
- Die Jugendlichen verfolgen und verteidigen Bekanntes gegenüber gegenteiligen gesellschaftlichen Strömungen resp. sie blenden solche aus. Diese Identifikation stärkt Persönlichkeit und Selbstsicherheit, kann aber auch zu Ausgrenzung und Verhinderung von Innovation führen. Alternativ stellen Jugendliche nach gewisser Zeit Bekanntes in Frage und wagen je nach dem Brüche mit lange verfolgten Traditionen.

4.4. Zur Anwendung und Auswertung

Bevor mit dieser Typologie wissenschaftlich gearbeitet und konkrete Projekte untersucht werden könnten, wären mehrere Punkte weiter auszuarbeiten. Sie sind hier dem Inhalt dieser Arbeit entsprechend nur als erste Gedanken festgehalten:

- Die exakte Forschungsmethode müsste durch eine Präzisierung des Forschungsgegenstandes bestimmt werden. Eine quantitative Methode dürfte auf der Grundlage der erarbei-

teten Typologie näher liegen. Allerdings könnte gerade die Sichtweise der Musiksoziologie auch auf eine qualitative Methode tendieren. Ein solcher Zugang würde ermöglichen, die Typologie aufgrund des erhobenen Datenmaterials induktiv zu bilden (oder zu überarbeiten) und nicht rein deduktiv auf der Grundlage theoretischer Konzepte.

- Die hier gewählten Kriterien müssten allenfalls umfassender begründet werden. Dazu müssten möglicherweise weitere Kriterien kommen, die sich als ebenso entscheidend herausstellen.⁸⁴
- Zu jedem Kriterium müsste für die Erhebung ein wissenschaftlicher Fragekatalog ausgearbeitet werden. Die Kriterien müssten zudem in entsprechendem Verhältnis zueinander abgebildet sein. Grundlage könnten dazu die gestellten Fragen sein, die zu jedem Kriterium aufgeführt wurden. Bei einer qualitativen Herangehensweise könnten sie ebenfalls Grundlage für eine geeignete Form der Datenerhebung (beispielsweise für einen Leitfaden eines Interviews) sein.
- Es müsste ein Deutungsschema entwickelt werden, das die Ergebnisse der Erhebung von Daten über konkrete Projektanlagen bei einer quantitativen Methode in Werte umwandelt, welche dann konkrete Aussagen über eine (zumindest geographisch begrenzte) gesellschaftliche Auswirkung der Projekte zulassen. Bei qualitativer Vorgehensweise müsste eine qualitative Inhaltsanalyse der durchgeführten Interviews oder Beobachtungen zum Ziel führen. Auch hier wäre ein entsprechendes Deutungsschema zu konzipieren.

Als sinnvolle Forschungsanlage würde sich eine Langzeitstudie anbieten, welche sowohl quantitativ wie auch qualitativ erfolgen könnte. Sollen tatsächlich gesellschaftliche Auswirkungen von Projekten mit Jugendlichen gemacht werden können, so wäre dieser Weg wohl der Zuverlässigste, da er als einziger den zeitlichen Aspekt gesellschaftlicher Entwicklungen real wiedergeben kann. Allerdings stellt sich auch hier die Frage, wie die Auswirkungen der Musikprojekte scharf von allen anderen Einflussfaktoren zu trennen sind und so überhaupt isoliert betrachten werden können.

Weiter ist zu beachten, dass die musiksoziologische Betrachtungsweise, welche zu dieser Typologie geführt hat, eine von mehreren Möglichkeiten ist, gesellschaftliche Wirkungen von Musikprojekten mit Jugendlichen messbar zu machen. In der Einleitung wurden zur Definition des Gegenstandes bewusst Abgrenzungen zu benachbarten Disziplinen gemacht⁸⁵, welche – um ein umfassenderes Bild zu bekommen – unter Umständen wieder mit berücksichtigt werden könnten. Gerade der psychologische Aspekt dürfte von einem gewissen Punkt weg nicht mehr zu ignorieren sein.

⁸⁴ Die drei im vorangehenden Kapitel erarbeiteten Idealtypen könnten als erweiterte Grundlage dienen oder aber als eigenständiger Ausgangspunkt der Forschungsarbeit definiert werden. Da sie aber ihrerseits die genannten Kriterien zur Grundlage haben wird nicht weiter auf sie eingegangen.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 1.2. und 1.4.

5. Fazit

Die vorliegende Bachelor-Thesis hatte die Verbindung von Jugend und Musik im Kontext Sozialer Arbeit zum Gegenstand. In der Einleitung wurde die Hypothese einer gesellschaftlichen Wirkung musikalischer Projekte mit Jugendlichen gestellt. Zusammengefasst kann an dieser Stelle gesagt werden, dass diese Arbeit die Voraussetzungen geschaffen hat, um diese Wirkung empirisch überprüfbar zu machen. Aufgrund der theoretischen Ausführungen ist die Hypothese plausibel und kann begründet werden.

In der Folge werden nun die wichtigsten Erkenntnisse der Arbeit zusammengefasst. Danach soll eine kritische Betrachtung der eigenen Arbeit zu einem Ausblick führen, wie auf der geschaffenen Grundlage weitergearbeitet werden könnte. Ganz zum Schluss folgt der Blick auf die Relevanz der in dieser Arbeit aufgegriffenen Themen, sowie deren Leistung für die professionelle Soziale Arbeit.

5.1. Zusammenfassung

Die Zusammenhänge zwischen Musik und Gesellschaft wurden aus der Perspektive der Musiksoziologie betrachtet. Auf der Grundlage der Einleitung in die Musiksoziologie von Theodor W. Adorno wurden verschiedene Bereiche beleuchtet und diskutiert, welche diese Zusammenhänge sichtbar machen. Die Frage, welche Gesellschaft durch die Musik abgebildet wird und welche Teile der Gesellschaft ihrerseits die Musik bestimmen, kann als roter Faden durch Adornos Ausführungen benannt werden. Folgende zentrale Begriffe seien hier noch einmal erwähnt:

- Die *Steuerung* des musikalischen Schaffens, der Produktion und der Rezeption widerspiegeln gesellschaftliche Strukturen. Machtverhältnisse, Klassenmerkmale und bewusste Funktionalisierung bestimmen die Teilnahme am Musikleben.
- Der *Gehalt der Musik* lässt sich grundsätzlich in zwei verschiedene Kategorien unterteilen: Die ästhetische Kunstform als Spiegel einer gesellschaftlichen Realität und die nach Anerkennung suchende Darstellung einer Szene. Dazu erwähnt Adorno die zu seiner Zeit vermehrt aufkommende Kategorie der Funktionsmusik, in welcher die Musik als Hintergrund für ein anderes Medium dient (zum Beispiel beim Film). Sowohl Produktion wie auch Konsum dieser beiden Kategorien lassen direkte Zusammenhänge zu sozialen Entwicklungen erkennen.
- Die Entwicklungen der *Moderne* machen die Musik zu etwas Neuem. Technologisierung, Vermarktung und zunehmende Funktionalisierung gehen einher mit gesellschaftlichen Entwicklungen. Diese weisen vermehrt vorgetäuschte Sozialisation, Kurzlebigkeit und Unverbindlichkeit auf. Die Moderne führt zu einer zunehmenden globalen Vermarktung von

Musik als Produkt auf Kosten ihrer künstlerischen Qualität. Was Adorno zu seiner Zeit erkannt hat, gilt heute in noch viel stärkerem Masse.

Entwicklungen von Jugend- und Musikkulturen wurden in einem zweiten Grundlagenkapitel beleuchtet. Auffällig wurde dabei, dass sie sich oft in gegenseitiger Beeinflussung entwickelten. Auch die Gegenwart zeichnet ein entsprechendes Bild. In folgenden Punkten wurde die gegenseitige Bedeutung von Jugend- und Musikkultur besonders offensichtlich:

- Die Gemeinschaft ist ein zentrales Element von Jugend- und Musikszenen. Dies beginnt bei der Eingliederung in Peer-Groups im Jugendalter und ist auch bei der Bildung von Musikszenen zu beobachten. Die Abgrenzung gegenüber anderen und damit die Stärkung der Individualität, gleichsam aber auch der Gruppe, steht im Zentrum.
- In beiden Kulturen bilden sich Szenen oft als Reaktion auf Zustände, in welchen sich die jungen Menschen nicht wohl fühlen. Seien dies gesellschaftliche Entwicklungen, Zwänge des primären sozialen Umfeldes (Elternhaus) oder politische Entscheidungen. Externe Steuerung wird abgelehnt, die eigene Kreativität und Kraft wird gefördert und umgesetzt, der Ausbruch aus genormten Lebenssituationen (Jugend) oder akzeptierten Darstellungsformen (Musik) wird aktiv gesucht.
- Durch Musik werden sowohl Jugendszenen als auch Jugendkultur als Ganzes bestimmt. Gleichzeitig ist die Jugend der grösste Absatzmarkt für populäre Musik. Diese gegenseitige Abhängigkeit führt dazu, dass die kommerziell ausgerichtete Musikbranche einen grossen Einfluss auf die Wahrnehmung der Realität durch die Jugendlichen hat.

Diese Erkenntnisse führten im folgenden Kapitel zur Entwicklung einer Typologie für musikalische Projekte. Die Kriterien für diese Typologie wurden auf der Grundlage der eben zusammengefasst dargestellten Erkenntnisse herausgearbeitet und begründet:

- *Partizipationsgrad*: Steuern Jugendliche ein Projekt mit, oder sind sie ausschliesslich Teilnehmende? Die Ausbildung oder Verhinderung von Verantwortungsbewusstsein und Leitungskompetenzen könnten in unterschiedlicher Ausprägung Folgen einer entsprechenden Positionierung eines Projektes sein.
- *Funktionaler Inhalt*: Wird die Musik im Projekt als Kunstform oder als Szene bildendes Element verstanden? Eine entsprechende Gestaltung kann bei Jugendlichen den Mut zum individuellen authentischen Ausdruck, oder aber zur Selbstdefinition einer Subkultur fördern.
- *Musikalische Aktion*: Sind die Teilnehmenden musikalisch aktiv oder wird Musik lediglich konsumiert? Gestärkte Eigeninitiative, Wille zur Gestaltung und Mitwirkung könnten je nach Anlage des Projektes Auswirkungen sein, oder aber die Forderung nach mehr Konsumgütern ohne Verständnis für die dafür notwendigen Prozesse.
- *Innovative Ausrichtung*: Werden stilistisch oder technisch neue musikalische Wege beschritten oder wird mit Bekanntem gearbeitet? Ein Projekt kann in diesem Bereich die Kre-

aktivität Jugendlicher fördern, sie zu toleranten Gestaltern werden lassen, oder aber zu zuverlässigen Bewahrern.

Eine mögliche gesellschaftliche Auswirkung von musikalischen Projekten mit Jugendlichen soll nun also aufgrund der Ausprägung dieser vier Kriterien in der jeweiligen Projektanlage erkennbar gemacht werden können. Die vier Kriterien wurden mit je zwei Ausprägungen und dadurch 16 möglichen Kombinationen zu einer Typologie musikalischer Projekte weiter verarbeitet. Drei Idealtypen wurden aus dieser Typologie heraus näher betrachtet. Mit Bezügen auf die theoretischen Grundlagen wurden nun Vermutungen darüber angestellt, wie Jugendliche, welche an einem idealtypischen Projekt teilnehmen, geprägt werden und welche Einflüsse sie wiederum an ihr soziales Umfeld und damit an die Gesellschaft weiter geben könnten. Somit wurde für diese drei Idealtypen eine mögliche gesellschaftliche Auswirkung dargestellt.

5.2. Kritische Betrachtung

Die Wahl der musiksoziologischen Ausführungen von Theodor W. Adorno als theoretische Grundlage war eine gewagte Ausrichtung. Die Rezeption seiner Werke zeigt umstrittene Punkte und überholte Ansichten. Die Wahl scheint rückblickend dennoch als richtig, da sich – wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte – vieles aus seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* unter Berücksichtigung des heutigen Kontextes⁸⁶ nachvollziehen und verarbeiten lässt. Sein methodisches Vorgehen bei der Analyse und Deutung musikalischer Werke, das in der neueren Literatur vor allem kritisiert wird, spielte für das Vorhaben dieser Bachelor-Thesis keine direkte Rolle. Der Gewinn seiner kritischen Betrachtung von Musik und Gesellschaft aber, stellte eine fruchtbare Herausforderung dar.

Auf die sich durch die Wahl dieser Grundlage ergebende klare Eingrenzung sei noch einmal explizit hingewiesen und auch darauf, dass diese Arbeit in entsprechendem Bewusstsein entwickelt wurde.

Mit Dieter Baacke wurde im zweiten Grundlagenkapitel ein Autor und Herausgeber gewählt, welcher in der einschlägigen Literatur oft zitiert wird und in seinem Gebiet unbestrittene Kompetenz beweist. Gerade seine Verbindungen von Jugend und Musik erwiesen sich als sehr nützlich für das Vorhaben dieser Arbeit, da die entsprechenden Kontexte direkt hergestellt wurden. Dennoch sollen auch bei der Wahl dieser zweiten theoretischen Grundlage die klaren Begrenzungen hervorgehoben werden, welche sie mit sich brachten: Die entwicklungspsychologischen Aspekte der Jugend fanden nur indirekt Eingang in die Arbeit, die geographische Eingrenzung auf Mitteleuropa und Nordamerika blendete teilweise ausgeprägte vorhandene

⁸⁶ Ein Faktor, der bei Adorno zwar angesprochen wird, sich heute aber als noch viel entscheidender präsentiert, ist die Entwicklung der Vermarktung von Musik und die damit verbundenen wirtschaftlichen Interessen, welche die ästhetisch-künstlerischen von der Komposition bis zu Konsum an den Rand drängen.

exotische Einflüsse in gegenwärtigen Musikszenen weitgehend aus und das Fehlen von Grundlagen zur musikalischen Wirkungsforschung festigte die Abgrenzung zur Psychologie, wie sie in der Einleitung bereits angekündigt worden war.

Der Schwerpunkt des letzten Teils der Bachelor-Thesis veränderte sich im Laufe der Arbeit. Besonders die Verarbeitung der theoretischen Grundlagen zu einer Typologie musikalischer Projekte gestaltete sich schwieriger als erwartet, dafür fiel die Anwendung der Typologie auf konkrete Projekte und eine entsprechende Analyse weg.⁸⁷ Es scheint aber gelungen zu sein, vier relevante Kriterien für die Typologie zu begründen. Diese konnten einerseits glaubhaft theoretisch unterlegt werden und präsentieren sich gleichwohl für das Vorhaben der Darstellung gesellschaftlicher Wirkung musikalischer Projekte mit Jugendlichen als geeignet. Zu diskutieren wäre allenfalls, welche weiteren Kriterien erarbeitet werden könnten, oder welche Punkte gar fehlen, um das Ziel der Typologie wirklich zu erreichen. Dazu kommt wie erwähnt die bislang fehlende Anwendung der Typologie und entsprechende Erkenntnisse zur allfälligen Überarbeitung. Insofern kann die Leistung der Typologie auf diesem Stand nicht abschließend beurteilt werden.

5.3. Ausblick

Die vorliegende Bachelor-Thesis bietet eine solide Grundlage für eine mögliche Forschungsarbeit, welche die gesellschaftlichen Auswirkungen musikalischer Projekte mit Jugendlichen untersuchen könnte. Die im vorangehenden Kapitel beschriebenen Unfeinheiten der Typologie könnten jetzt bearbeitet, die Kriterien operationalisiert und um ein sinnvolles Rating erweitert werden. Danach könnte die Typologie auch als Ganzes besser eingeschätzt, bewertet und überarbeitet werden. Die drei ausgearbeiteten Idealtypen müssten ebenfalls vertiefter betrachtet werden, um ihre hier dargestellte Form bestätigen zu können. Die gemachten Einschätzungen zu den jeweiligen Folgen entsprechender Projekte auf die teilnehmenden Jugendlichen und durch sie auf die Gesellschaft wären zu überprüfen.

Schlussendlich stünde mit der überarbeiteten Typologie und den drei (oder allenfalls weiteren) Idealtypen ein Werkzeug bereit, mit welchem Forschungsarbeit bei existierenden Projektanlagen geleistet werden könnte. Die Überprüfung durch konkrete Projekte würde in einer wohl notwendigen Probephase dann auch die Tauglichkeit der Typologie sichtbar machen und zeigen, wo sie allenfalls besser ausdifferenziert werden müsste, wo sie überhaupt auf Projekte passt und wo nicht. Einige notwendige Schritte vom aktuellen Stand der Typologie bis zu einer

⁸⁷ Als mögliche Projekte für eine exemplarische Anwendung der Typologie waren das *Klangserve*-Projekt (vgl. Flückiger & Kloter, 2002) als Typus A, ein Projekt des Musikmobile-Konzeptes (vgl. Kapitel 3.3.3.) als Typus B, sowie ein Projekt im Stile einer Jugenddisco einer noch auszuwählenden Jugendarbeitsstelle als Typus C vorgesehen.

Tauglichkeit für eine mögliche Forschungsarbeit wurden bereits skizziert.⁸⁸ Die zu Beginn der Arbeit gestellte Hypothese könnte damit empirisch bearbeitet und entsprechend verifiziert oder falsifiziert werden.

5.4. Relevanz für die Soziale Arbeit

Der Bezug des Gegenstandes dieser Bachelor-Thesis zur professionellen Sozialen Arbeit wurde im Einleitungskapitel ausführlich dargestellt. Am Ende der Arbeit liesse sich vieles davon im Sinne einer Bestätigung wiederholen. Hervorzuheben sind noch einmal die Arbeitsfelder, welche sich durch die Jugend als Klientel, sowie durch die Musik als Teil von Jugendkultur, aber auch als methodische Option professioneller Sozialer Arbeit aufdrängen.⁸⁹ Zudem hat die Ausarbeitung von drei Idealtypen gezeigt, in welcher Richtung eine sinnvolle Förderung musikalischer Projekte gehen könnte: Der Typus B mit zunehmender Beteiligung Jugendlicher im Bereich der Steuerung könnte für die Soziale Arbeit zu bevorzugen sein, da er zielgerichtetes Arbeiten und dennoch Innovation und tatsächliche musikalische Aktion zulässt, also Jugendliche herausfordert, nicht aber überfordert.

In dieser Arbeit wurden Mechanismen aufgezeigt, unter welchen Jugendkultur, Musikkultur und Gesamtgesellschaft funktionieren und (resp. indem sie) sich gegenseitig beeinflussen. Sie zu kennen und dem eigenen Zweck zu Nutze zu machen muss ein Ziel einer Profession sein, welche ihre eigene Definition ernsthaft verfolgt.⁹⁰ Nach wie vor und verständlicherweise wirkt die direkte Verbindung von musikalischer Aktivität mit Jugendlichen und einer Veränderung der Gesellschaft zuweilen weit hergeholt. Es ist auch unbestritten, dass es viele weitere Klientengruppen, Methoden und Konzepte gibt, welche in der Sozialen Arbeit ihre Wichtigkeit haben, sich oft auch unmittelbarer aufdrängen als die hier behandelten. Die vorliegende Arbeit hat aber bewiesen, dass sich ein genauer Blick auf entsprechende Aktivitäten für die Soziale Arbeit nur lohnen kann.

Die Jugend ist eine wichtige und vor allem wachsende Klientengruppe der Sozialen Arbeit und sie wird durch Musik zu grossen Teilen beeinflusst und gestaltet. Dies sind Tatsachen. Und deshalb hat sich professionelle Soziale Arbeit damit ausführlicher als bisher zu befassen. In diesem Sinne soll diese Bachelor-Thesis als Abschluss eines Studiums auch als Aufruf zu einem neuen Schwerpunkt in der professionellen Sozialen Arbeit verstanden werden.

⁸⁸ Vgl. Kapitel 4.4.

⁸⁹ Vgl. im Besonderen Kapitel 1.1. und 3.3.

⁹⁰ Vgl. auch Kapitel 1.1.

6. Literatur

- Adorno, T. W. (1968). *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Adorno, T. W. (2003). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Albert, M., & Deutsche Shell-Aktiengesellschaft (Hamburg). Jugendwerk. (2010). *Jugend 2010: eine pragmatische Generation behauptet sich : [16. Shell Jugendstudie]* (Orig.-Ausg. ed.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Amstutz, A., Koller, J., & Ruckstuhl, M. (2009). *Musik als Methode in der Sozialpädagogik: ein musikalisches Projekt im Kinderhaus Gellert*. Unpublished Bachelor Thesis, Hochschule für Soziale Arbeit Basel, 2009, Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit, Basel.
- Baacke, D. (1999). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung* (3., überarb. Aufl. ed.). Weinheim [etc.]: Juventa-Verl.
- Bauer, J. (2007). *Das Schweigen der Sirenen, Adornos Ästhetik und das Neue der Neuen Musik*. In: Nowak, A. (2007). *Musikalische Analyse und kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider. S. 303 – 324.
- Blaukopf, K., & Parzer, M. (2010). *Was ist Musiksoziologie?: ausgewählte Texte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bontinck, I. (1999). *Musik/Soziologie/... : thematische Umkreisungen einer Disziplin: ausgewählte Beiträge aus der Arbeit des Wiener Instituts für Musiksoziologie*. Wien: 4/4 Verlag.
- Bontinck, I. (2007). *Klassiker der Musiksoziologie*. In: La Motte-Haber, H. d. (2007). *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber. S. 60 – 73.
- Bruhn, H. (2004). *Musikpsychologische Grundlagen*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 57 – 69.
- Bühl, W. L. (2004). *Musiksoziologie*. Bern: Peter Lang.
- Capdevila, D., & Lauener, A. (2009). *Musik als Mittel zur Orientierung: eine Betrachtung der Bedeutung von Musik bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die sich einer bestimmten Musikszene zuordnen*. Unpublished Bachelor Thesis, Hochschule für Soziale Arbeit Basel, 2008, Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit, Basel.
- Ferchhoff, W. (1998). *Musik und Jugendkulturen in den 50er und 60er Jahren. Vom Rock'n'Roll der „Halbstarken“ über den Beat zu Rock und Pop*. In: Baacke, D. (1998). *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske und Budrich. S. 217 – 251.
- Flückiger, I., & Kloter, C. (2002). *Die Welt mit den Ohren entdecken: "Neue Musik" als sozialpädagogisches Arbeitsinstrument*. Basel: FHS-BB.
- Furter, S. (2004). *Musik als sozialpädagogisches Mittel in der Arbeit mit minderjährigen, unbegleiteten Asyl Suchenden: Auswertung eines Projektes der Asyl-Organisation Zürich*. Basel: HPSA-BB.

- Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag.
- Herren, S. (2009). *Soziokulturelle Jugendarbeit. Die etwas andere Sozialpädagogik*. In: Merz, H.-P. (2009). *Komplexe Sozialpädagogik: in Schule - Tagesstruktur - Jugendarbeit*. Bern: SZH/CSPS Edition. S. 91 – 99.
- Hill, B. (2004a). *Musik in der Jugendarbeit*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 329 – 344.
- Hill, B. (2004b). *Soziale Kulturarbeit und Musik*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 83 – 100.
- Hill, B. (2007). *Jugend, Musik und Soziale Arbeit: Anregungen für die sozialpädagogische Praxis*. Weinheim: Juventa.
- Horlacher, C. (2007). *Konzept zur Förderung der Musik als Medium in der Alltagsarbeit im sozialpädagogischen Bereich des Schulheims Schloss Kasteln*. Basel: Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit.
- IFSW International Federation of Social Workers (2006): *Definition Soziale Arbeit*. Übersetzt von B. Schmocker. Originaldokument 2000: Definition of Social Work.
URL: <http://www.ifsw.org/en/p38000208.html> (22.03.2011)
- Jerrentrup, A. (1998). *Populärmusik als Ausdrucksmedium Jugendlicher*. In: Baacke, D. (1998). *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske und Budrich. S. 59 – 91.
- Jers, N. (2004). *Gruppenimprovisation*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 123 – 143.
- Kaden, C. (1985). *Musiksoziologie* ([Lizenzauf.] ed.). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Knecht, C. (1994). *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos: Studienarbeit*. München und Ravensburg: GRIN
- Kneif, T. (1971). *Musiksoziologie*. Köln: Gerig.
- Kommer, S. (1998). *Musik in der Jugendbewegung*. In: Baacke, D. (1998). *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske und Budrich. S. 195 – 216.
- Kopp, C. (2006). *Lernprozesse mit Trommeln: erfahrungsorientierte Arbeit mit Jungen im Jugendalter am Beispiel eines Trommelworkshops in einem sozialpädagogisch geführten Heim*. Basel: Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit.
- La Motte-Haber, H. d. (2007). *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber.
- La Motte-Haber, H. d. (2007a). *Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903-1969)*. In: La Motte-Haber, H. d. (2007). *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber. S. 74 – 80.
- Mattig, R. (2009). *Rock und Pop als Ritual: über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Metzger, H.-K. (2007). *Zur Aufklärung des Status der Philosophie der Neuen Musik*. In: Nowak, A. (2007). *Musikalische Analyse und kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider. S. 114 – 120.
- Müller, T. (1990). *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos: ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*. Frankfurt a.M.; New York: Campus Verlag.

- Münch, R. (2007). *Die soziologische Perspektive: Allgemeine Soziologie – Kulturosoziologie – Musiksoziologie*. In: La Motte-Haber, H. d. (2007). *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber. s. 43 – 59.
- Neuhoff, H. (2007). *Musiksoziologie heute. Eine Ortsbestimmung*. In: La Motte-Haber, H. d. (2007). *Musiksoziologie*. Laaber: Laaber. S. 81 – 107.
- Nowak, A. (2007). *Musikalische Analyse und kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider.
- Pleiner, G. (2004). *Musikmobile. Rock- und Hip-Hop-Mobile, Soundtrucks, Jamliner*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 197 – 209.
- Schär, J. (2007). *Musik im Kontext der sechs Dimensionen nach Johannes Schilling*. Basel: Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit.
- Schmocker, B. (2005). *Soziale Arbeit. Das gemeinsame Dach der Berufsgruppen Sozialarbeit, Sozialpädagogik und Soziokulturelle Animation*. In: *SozialAktuell*. Fachzeitschrift des Schweizerischen Berufsverbandes Soziale Arbeit SBS/ASPAS, 36. Jahrgang, Nr. 5, S. 2-10.
- Seidel, A. (2004). *Geschichte des Fachs Musik in Studiengängen der Sozialen Arbeit an Fachhochschulen*. In: Hartogh, T. (2004). *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Juventa Verlag. S. 13 – 18.
- Wildi, M. (2010). *Musik und Sonderschule: Musik in der Sonderschule für Kinder und Jugendliche mit einer Geistigen Behinderung*. Unpublished Bachelor Thesis, Hochschule für Soziale Arbeit Basel, 2010, Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Soziale Arbeit, Basel.
- Willis, P. E. (1981). *"Profane culture": Rocker, Hippies: subversive Stile der Jugendkultur*. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Willis, P. E. (1991). *Jugend-Stile: zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Witte, W. (2007). *Musik in der Offenen Jugendarbeit*. In: Hill, B. (2007). *Jugend, Musik und Soziale Arbeit : Anregungen für die sozialpädagogische Praxis*. Weinheim: Juventa. S. 45 – 62.