

Kolloquium

Musikalische Jugendkulturen

Helmut Rösing

Musikalische Lebenswelten Jugendlicher. Eine kritische Bestandsaufnahme

1 Begriffsklärung

Gerne ist heutzutage in den Medien und im soziologisch orientierten Schrifttum von „*musikalischen Jugendkulturen*“ die Rede. Diese verbale Chiffre für komplexe musikalische Lebenswelten Jugendlicher ist so griffig wie schablonenhaft und unpräzise. Immerhin kann man aber davon ausgehen, daß zumindest hinsichtlich der Frage, was „*Musik*“ sei, Konsens besteht – wenigstens insoweit, als nicht vorrangig von der Hochkultur abgeleitete Bewertungskriterien im Mittelpunkt des Begriffsverständnisses stehen dürfen. Mit anderen Worten: Alles das als Negation des Musikalischen und der Musik zu bezeichnen, was man – aus welchen Gründen auch immer – ablehnt, sollte sich von selbst verbieten. Denn ob es sich um Zwölftonmusik, elektronische Musik, Minimal Music oder Techno handelt, die da diffamiert wurde bzw. wird, ist nur eine Frage der historischen Zeit. Derartige, in der Regel emotional aufgeladene Musikverneinungen verraten viel über das jeweilige Musikverständnis der Meinungsmacher, aber wenig über das Medium Musik an sich. Alle Schallfolgen, Töne, Klänge, Geräusche sind musikfähig, und sie werden zu Musik durch ihre Anordnung bzw. formale Gestaltung im Zeitverlauf (Rösing u. Bruhn, 1998). Die Verlaufsform kann sehr kunstvoll, vieldimensional, strukturell komplex sein, sie kann aber auch betont einfach gehalten werden, begrenzt auf einige wenige Dimensionen wie zum Beispiel Rhythmus, Lautstärke und Klangfarbe. Ohne hier weiter differenzieren zu wollen, unterstelle ich, daß alle die Musikstile, die mit dem Aufkommen des Jazz und seit Beginn der Rock- und Popmusik bedeutsam geworden sind, ebenso als Musik akzeptiert werden wie die vielfachen Stilfacetten der Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts.

Schwieriger schon scheint die Frage zu sein, was „*Jugend*“ meint. Das biologische Alter als Indikator für Jugend und Jugendlichkeit jedenfalls ist nur bedingt brauchbar, wenn es um eine Definition geht (vgl. Du Bois-Reymond u. Oechsle 1990). Zunehmend mehr müssen gesellschaftsgeprägte, funktionale Aspekte neben anderen Faktoren Berücksichtigung finden. Beim Versuch einer Abgrenzung gegenüber der Kind-

heit wird gerne auf den Beginn der Pubertät hingewiesen. Die übliche Festschreibung auf 12-14 Jahre kann hier allerdings weder den biologischen noch den funktionalen Gegebenheiten gerecht werden. Der Besuch eines Boygroup-Konzertes mag diesbezüglich gutes Anschauungsmaterial bieten: Hier beginnen bereits 7-8jährige Mädchen die Verhaltensrituale von Jugendlichen zu erproben. Noch weniger durch das Lebensalter vorgegeben ist der Übergang vom Status des Jugendlichen zu dem des Erwachsenen. Definiert man den Erwachsenenstatus dadurch, daß die Ausbildung abgeschlossen und existentielle Eigenständigkeit erreicht ist, so scheint die in Umfragen übliche Altersbegrenzung auf 29 Jahre revisionbedürftig zu sein. Die Hoffnung, hier nun aber Klarheit durch die Beschreibung einer „Generationentypik“ zu erhalten, erweist sich als trügerisch. Winfried Pape (1998) hat unlängst detailliert dargestellt, wie das Bild von Jugend gemeinhin mit der Hilfe unzulässiger Verallgemeinerungen konstruiert wird. Neueste empirische Studien mit differenziertem Fragenkatalog vermitteln ein äußerst komplexes Bild im Hinblick auf Einstellungen, Wertorientierungen und Lebensstile von Jugendlichen (Ferchhoff u. a. 1995; Schmidtchen 1997). Die Jugend gibt es demzufolge ebensowenig wie das Jugendalter. Es bleibt also nur der Strohalm des Pragmatismus: Personen zwischen 14 und 29 Jahren plus/minus Altersfaktor X sind Jugendliche, und um ihren Umgang mit Musik soll es im folgenden gehen.

Schließlich ein paar Hinweise zum „*Kulturbegriff*“. In geisteswissenschaftlichem Verständnis pflegt Kultur ein Synonym für Hochkultur zu sein. In der Bewertungshierarchie rangiert Kultur somit ganz oben; den Gegenpol bilden Unkultur und Kulturlosigkeit. Aus anthropologischer und sozialpsychologischer Sicht jedoch wird Kultur wertneutral definiert (Oerter u. Rösing 1993). Alles, was die Mitglieder einer Gesellschaft produzieren, ist Kultur. Kultur beinhaltet das mündlich tradierte oder schriftlich fixierte Wissen ebenso wie alle von Menschen geschaffenen materiellen und ideellen Güter. Nach der Auffassung von Ethnomethodologen, von Vertretern des symbolischen Interaktionismus und Protagonisten der Cultural Studies (s. dazu Erlmann 1998) liefert Kultur den Rahmen für eine gemeinsame Realitätskonstruktion und für die Ausprägung bestimmter Lebenswelten und Lebensstile innerhalb einer Gesellschaft. Aus den in einer Kultur vorhandenen Gegenständen, Wissensbeständen und Normen resultieren die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten einschließlich ihrer hör- und sichtbaren Verdinglichungen. Diese hier nur angedeutete Öffnung des Kulturbegriffes scheint mir eine wichtige Voraussetzung dafür zu sein, um sich vorurteilsfrei bzw. – im Sinne von Max Weber – wertneutral mit den musikalischen Jugendkulturen unseres Jahrhunderts und den durch sie geprägten Lebenswelten auseinanderzusetzen zu können.

2 **Musikalische Lebenswelten**

Wo immer Musik erklingt, ist sie Bestandteil einer kommunikativen Handlung und schafft musikalische Lebenswelten. Diese gründen auf affektiven, sozialen, ökonomischen und räumlichen Figurationen (Elias 1976) als Ausdruck von Kultur. Lebenswelten geben musikalischen Handlungen eine Zielsetzung und stecken das Umfeld ab für musikbezogene Lebensstile, verstanden als individuelle Wahrnehmungs-, Empfin-

dungs- und Verhaltensstrukturen. Im Hinblick auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik bedeutet das ganz konkret, daß zum Beispiel die verschiedenen Musikstile des 20. Jahrhunderts abhängig sind von bestimmten Verhaltensregeln, von unterschiedlichen Bewertungsnormen, von materiellen Bedingungen und räumlichen Gegebenheiten.

Dieses wird immer dann besonders deutlich, wenn in einem Werk Musikstile unterschiedlicher Lebenswelten als „Fenster zu einer außerästhetischen Wirklichkeit“ aufeinandertreffen, wie etwa in Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann oder Hans Werner Henze (Petersen, 1995 S. 83).

Spätestens mit Beginn unseres Jahrhunderts haben sich Jugendliche ihre eigenen Lebenswelten im Rahmen der durch Gesellschaft und Kultur vorgegebenen Möglichkeiten mit immer größerer Intensität ausgestaltet. Dabei hat Musik eine keineswegs unerhebliche Rolle gespielt (im Überblick: Kemper, Langhoff u. Sonnenschein 1998). Erinnert sei hier nur an die bürgerliche Musikbewegung um 1900, an die unterschiedlichen Gruppierungen des Wandervogels und die Entdeckung des musikalischen Laientums. Die damalige Jugendmusikbewegung wandte sich ausdrücklich gegen den artifiziellen Konzertbetrieb. Man suchte gemeinschaftliche Formen des Musikerlebens; gefragt waren das Selbermachen, das Selbstsingen und -spielen (Abel-Struth 1987). Eine ausgesprochene Sonderrolle nahm der Jazz mit seinen swingenden Rhythmen ein. Er elektrisierte – u. a. ausgelöst durch Gastspiele des Paul Whiteman-Orchesters in Paris und Berlin – vor allem auch die Jugend. Seit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und bis zum Ende des 2. Weltkrieges konnte er aber zumindest in Deutschland nur ein Nischendasein in ideologisch nicht sanktionierten Lebenswelten führen (Polster 1989).

Entscheidend für die Entwicklung von musikalischen Jugendkulturen war in der Folgezeit ohne Frage die Technisierung der Produktion und Verbreitung von Musik. Seit der Industrialisierung der Musikproduktion durch den Tonträger Schallplatte und deren Distribution über das Radio begann ein hochgradig standardisierter Typ von populärer Musik die Welt zu erobern. Stars wie Doris Day, Bing Crosby oder Frank Sinatra sorgten für die Verbreitung von internationalen Schlagern. Sie waren gekennzeichnet durch einfache, emotionsgeladene Sprache (Hauptthema: Liebe), durch gefällige Melodien mit Ohrwurmqualität und durch klangvolle Arrangements mit Streichersound und „Background Vocals“. Diese Musik wurde von der Mehrheit der Jugendlichen ebenso gehört wie von ihren Eltern – unabhängig davon, welche musikalischen Eigenaktivitäten angesagt waren (Flender u. Rauhe 1989, S. 19ff.).

Erst in den 50er Jahren entstand darüber hinaus eine wirklich spezifische Tonträgermusik für Jugendliche. 1954 nahm Bill Haley mit seinen Comets den Song „Rock around the clock“ auf. Durch den Film „Blackboard Jungle“ wurde er zu einem Hit. Man kann das als Geburtsstunde des Rock'n'Roll bezeichnen, einer Adaption des schwarzen, rhythmisch betonten Rhythm and Blues durch weiße Unterhaltungsmusiker (Friedländer 1996). Rock'n'Roll wurde als Aufruf zur Rebellion der jungen Generation gegenüber den Erwachsenen verstanden. Seine Verbreitung durch Diskjockeys, Film und Fernsehen (dazu Rodenberg 1997) führte zur Vereinnahmung dieser körperbetonten, Emotionen entfachenden und sexuelle Tabus aufbrechenden Musik durch

jugendliche Gruppen wie Teenager, Halbstarke, Teddy-Boys. Das Radio blieb, wenn derartige Musik erklang, nicht mehr länger Familienmedium, und der Rock'n'Roll-Tanz war der älteren Generation ohnehin schon aus rein physischen Gründen verwehrt (Longhurst 1995; Ferchhoff in Baacke 1998, S. 217-251).

Zur eigenen Produktion von Musik durch Jugendliche kam es dabei allerdings noch so gut wie nicht. Die Protagonisten des Rock'n'Roll waren – wie zuvor üblich – konsequent von der Unterhaltungsindustrie aufgebaut worden, nachdem die Marktlücke einer über Lautsprecher dröhnenden, elektro-akustischen Jugendmusik erkannt worden war. Das änderte sich grundlegend erst in den 60er Jahren. Rock in den USA und Beat in England markieren die Eckpunkte einer durch musikalische Eigenständigkeit von Jugendlichen und massenkulturelle Vorgaben geprägten Entwicklung. Der Differenzierung jugendlicher Lebenswelten in verschiedene Gruppen, Kulturen beziehungsweise Subkulturen wie Skinheads, Mods, Gammler, Hippies, Beatniks und so weiter entsprach eine zunehmende Differenzierung der von jugendlichen Musikern selbst weiterentwickelten Rockmusik in Beat, Folk und Hardrock (s. dazu Baacke 1998, Kap. 3). Die nächsten Jahre bringen eine zunehmende Auffächerung: Punk, Hardcore, Heavy und Black Metal, Reggae, Disco, New Wave und NDW, Underground, Rap und HipHop, Fusion, Crossover, House Music und Techno (im Überblick: Hamm 1995).

Die Fülle der Stile und Substile, die für eigene Teilszenen der Rock-Culture und Club-Culture stehen (Jacob 1998), entzieht sich mittlerweile in der westlichen Welt jedem ernsthaften Klassifizierungsversuch. Daran scheitern vor allem empirische Untersuchungen, so zum Beispiel die ansonsten höchst verdienstvollen Shell-Studien (Georg 1992; Fischer u. Münchmeier 1997) oder die darauf basierende Längsschnitt-Untersuchung von Klaus-Ernst Behne (1996), deren erklärtes Ziel die Zuordnung von Musikpräferenzen zu verschiedenen jugendlichen Teilszenen ist. Hier wird eine Kategorie wie die der „Disco-Fans“ der Szenen-Realität in den 90er Jahren bei bestem Willen nicht mehr gerecht. Wie Winfried Pape begründet moniert (1998, S. 115), gibt es nicht die Disco-Szene, wohl aber entsprechende Szenen aus den Bereichen Rave, HipHop oder Soul mit weiteren Unterkategorien.

Bleibt als Fazit: Ein typisches Kennzeichen von Jugendkulturen und ihren spezifischen Lebenswelten besteht gerade darin, daß sie einem ständigen, dynamischen Wandel unterworfen sind (Vollbrecht 1997). Diesem Umstand können nur detaillierte Szene-Beschreibungen Rechnung tragen, Szene-Beschreibungen, die der Bedeutung von Musik als einem von mehreren Faktoren im Lebensweltkonzept nachspüren.

3 Funktion und Stellenwert von Musik in den Lebenswelten Jugendlicher

So differenziert sich die verschiedenen pop- und rockmusikalischen Stile und Teilszenen als Bestandteil von musikalischen Lebenswelten auch geben mögen, so vergleichbar scheinen sie hinsichtlich ihrer Funktion für Jugendliche zu sein. Gemeinsam ist allen diesen Musikstilen im Gegensatz zur sogenannten E-Musik, daß sie weit mehr sind als allein Musik, die man um ihrer selbst willen macht und hört (vgl. Baacke in: Baacke 1998, S. 13). Entscheidend ist die Verbindung von Musik mit Kleidung und Outfit (Baacke u. a. 1988), Gesten und Ausdruckshaltungen, Räumen und

deren Inszenierungen. Mit Rock und Pop werden die Treffs junger Leute zu einem Ereignis gemäß den Kriterien Genuß, Distinktion und Lebensphilosophie (s. Schulze 1992, S. 105f.). Die Musik konstituiert neue Gruppierungen, kreiert Lebensstile, dringt ein in den Alltag von Jugendlichen mit dem Anspruch, ihn durch die Symbolwelt der Klänge zu überhöhen. Vor allem aber ist sie für die Jugendlichen „*Bewährungshelfer in Sachen Identität und Gesellschaftsintegration*“ (Hafen 1992, S. 211).

Aus vielen Untersuchungen und Befragungen (zum Beispiel Dollase u. a., 1986; Müller 1990; Hafen in Baacke 1998, S. 369-380) geht hervor, daß Musik im Leben von Jugendlichen wenn schon nicht unbedingt qualitativ, dann aber doch in jedem Fall quantitativ eine größere Bedeutung hat als bei Erwachsenen. Musikbezogenes Handeln wird mit dem Einstieg in die Berufstätigkeit häufig eingeschränkt. Hier zeigt sich der Übergang von einer hochgradig emotionalisierten Symbolkultur der Heranwachsenden zur Realkultur der beruflich und familiär Etablierten. Verfolgt man die grundlegenden Stadien von Entwicklung und Sozialisation, so wird der Übergang von der Kindheit zur Jugend durch die Abwendung von Modellpersonen und deren Musikvorlieben (Primärsozialisation; s. Shuter-Dyson 1993) gekennzeichnet. Mit der Hinwendung zu Peergroups rückt die Identitätsfindung im Spannungsfeld von personaler und sozialer Identität in den Mittelpunkt des Interesses. Das bedeutet, bezogen auf den Umgang mit Musik, das Schaffen von eigenen akustischen Räumen, in denen psychische Dynamik entfaltet, in ihren Grenzen und Reichweiten erfahren („*Probehandeln*“; Behne 1996) und in die Identitätsfolie der sich zunehmend mehr herauskristallisierenden eigenen Persönlichkeit eingestanzet werden kann (Baacke u. a., 1990 S. 129). In Verbindung mit Musikerlebnissen, so Peter Spengler, „*haben Jugendliche ihre ersten sexuellen Erfahrungen, ihren ersten Kater, sind zum erstmal riesig enttäuscht und beginnen sich [...] gegen die Eltern und andere Erwachsene durchzusetzen*“ (Spengler 1987, S. 80).

Die nachhaltige Bedeutung derartiger musikbezogener Erlebnisse für das Selbstkonzept und den Musikgeschmack Einzelner in der weiteren Lebensspanne hat kürzlich Andreas Kunz (1997) durch qualitative Befragungen belegen können. Eine Systematisierung nach Funktionsbereichen mit empirischer Evidenz fällt allerdings schwer. Grundlegend sind nach wie vor die Klassifikationen von Max Weber und Alan P. Merriam. Weber (1921) unterschied zwischen zweckrationalen, traditionellen, wertbezogenen und emotionalen Funktionen, Merriam (1964) benannte zehn Hauptfunktionen, die die gesamte Spanne individuell-psychischer wie gesellschaftlich-kommunikativer Aspekte umfassen. Die Verwirklichung derartiger Funktionen ist natürlich keineswegs allein von der Musik und ihren spezifischen Strukturen abhängig. Entscheidend sind der gesamte soziokulturelle Kontext und die aktuelle Situation, in der musikalische Kommunikationshandlungen stattfinden (Rösing 1998, S. 147). Das gilt auch für die Beschreibung von Funktionen aus der Alltags- und Lebenswelt einer „*Klassik-Jugend*“. Hans Günther Bastian hat fünf Funktionsfelder bei Musikalisch-Hochbegabten eruiert, von denen sich zumindest die ersten drei weitgehend mit den Funktionsfeldern aus der Rock-, Pop- und Jazzszene decken: (1) emotional-psychische Funktionen; (2) Funktionen des Selbstaushdrucks, der Identitätsfindung, der Persönlichkeitsentfaltung; (3) kommunikativ-soziale Funktionen; (4) ästhetisch-intellek-

tuelle Funktionen; (5) zweckrationale, pragmatische Funktionen (Bastian in Baacke 1998, S. 128).

Demzufolge sind bewußte und auf individuelle Bedürfnisse zugeschnittene Funktionalisierungen von Musik ein typisches Kennzeichen unserer hochgradig durch Übertragungsmusik geprägten Gegenwart. Generell wird mit musikbezogenen Handlungen, vor allem mit dem Bekenntnis zu Lieblingsmusik und bevorzugter Musikszene, ein Segment von personbezogener Lebensweltkonstruktion realisiert und für Außenstehende nachvollziehbar dokumentiert. Nach der Dissidenztheorie von Diederich Diederichsen, die auf soziale Distinktion gegenüber den Anderen und Gruppensolidarisierung mit den Gleichgesinnten abhebt, gibt es mindestens sieben Ebenen der Dissidenz im Bereich von Rock-Musik: Auflösung – Zerstörung – Unterwanderung – Kommunikationsverweigerung – Als-Ob-Haltung – Pseudo-Affirmation – Geheimsprachen-Metaphorik. Diese durch Rock und verwandte Stile geförderten Dissidenz-Strategien ermöglichen die „*Rebellion gegen die Definitionsmacht*“ der Erwachsenen, das Gestalten von akustischen und visuellen Freiräumen und schließlich – im besten Fall – die „*politische Subjektbildung*“ (Diederichsen 1993, S. 34ff.).

Man mag einwenden, daß Rockmusik hier allzusehr zum gesellschaftlichen Hoffnungsträger verklärt wird und die Negativseiten einer vielfach kommerzialisierten, auf Starbilder und schnellen Verbrauch ausgerichteten Musik zu wenig Berücksichtigung finden. Problemloser verallgemeinern lassen sich dagegen die Ergebnisse einer großangelegten empirischen Studie von Roland Hafén (1992; Hafén in Baacke 1998). Er unterscheidet zwischen einem psycho-physiologischen und einem sozial-psycho-logischen musikalischen Funktionsfeld. Zum psycho-physiologischen gehören Qualität und Intensität des Körpergefühls gemäß der Maxime „*Das Glück ist körperlich*“. Es beinhaltet das Verlangen nach Sound, Rhythmus, Lautstärke, das Spiel mit dem Körper, den Wunsch nach Näheempfindung und die Verausgabung bis zur Erschöpfungsgrenze. Zum sozial-psychologischen Funktionsfeld zählen die Demonstration von Haltungen innerhalb einer Peergroup, das Artikulieren von Einstellungen, das Verlangen nach Authentizität und Atmosphäre. Anders gesagt: Involvement (Du bist dann ein Teil der Musik), Gruppengefühl (Die denken alle so wie ich), Arousal (Was der Körper so braucht), Realitätsflucht (Aber nur auf Zeit) sowie Show und Synästhesie bilden einen Funktionsmix, der den Bedürfnissen Jugendlicher auf ihrem Weg zur Identitätsfindung hilfreich ist.

4 Massenmediale Konstruktion und kommerzielle Vereinnahmung

Abschließend sei die Frage angeschnitten, ob musikalische Lebenswelten – gleich welcher Altersgruppe – selbstbestimmt oder fremdgeleitet sind. Glaubt man einschlägigen Veröffentlichungen vor allem kulturkritischer Provenienz (s. Behrens 1996), dann scheint sich diese Frage zu erübrigen. Überspitzt gesagt: Bedürfnisentfaltung und -befriedigung sind demnach fremdgeleitet, und die Konsumenten kaum mehr als Marionetten, gezogen an den unsichtbaren Fäden von Großkonzernen und ihren massenmedialen Vermittlerinstanzen. Musikalische Lebenswelten Jugendlicher wären mithin weiter nichts als ein Konstrukt von Kommerz und Medien zur Durchsetzung ihrer eigenen Machtansprüche und Wirtschaftsinteressen. Daß derartige Schwarz-

Weiß-Malerei den komplexen Strukturen gesellschaftlichen Zusammenlebens nicht gerecht zu werden vermag, bedarf keiner ernsthaften Diskussion (dazu Büsser 1997, S. 84). Bezogen auf den Kreislauf vom musikalischen Handeln Einzelner über die Produktion und Vermittlung von Musik bis hin zu ihrer Rezeption ergibt sich ein komplexes Netz mit einer Fülle von Rückkopplungsmöglichkeiten. Dabei ist der Weg von unten (aus den Subszene) nach oben (zu den Majors) prinzipiell ebenso möglich wie umgekehrt von oben (wie zum Beispiel den kommerziellen Produkten des Mainstream-Pop) nach unten. Einige der Faktoren, die in diesem interdependenten System musikbezogener Handlungszusammenhänge von Bedeutung sind, seien im folgenden knapp skizziert.

Die weltweite Musikproduktion (Stand 1998) liegt in den Händen von fünf Major Companies: Sony, EMI, WEA, PolyGram und BMG Ariola. Sie kontrollieren etwa 80% des Tonträgerumsatzes in der Bundesrepublik Deutschland mit einem jährlichen Gesamtvolumen von gut 4 Milliarden DM. Die Erfolgsquote der auf den Markt gebrachten Neueinspielungen beträgt je nach Produktionssegment zwischen 11 und 22 Prozent. Mithin hat allenfalls jede fünfte Popproduktion der Majors Aussicht auf eine erfolgreiche Plazierung am Markt, gemessen am Aufstieg eines Titels in die TOP-100-Liste der Zeitschrift „Der Musikmarkt“ (Conen 1995, S. 56). Selbst ausgefeilteste Produktionskonzepte und Marketingstrategien, wie sie kürzlich der Musikproduzent Kai Thomsen (1998) am Beispiel der spanischen Sängerin La Montse („*Gitarrero*“, „*Ey La La*“) beschrieben hat, können diese Erfolgsquote kaum optimieren.

In die von den Majors nicht vertriebenen 20 Prozent der Musikproduktion teilen sich eine Vielzahl von mittleren und kleinen Firmen. Als sogenannten Independent Labels ist es diesen Firmen möglich, musikalisch eigenständige Wege zu gehen und mit Kleinstauflagen ab 500 Stück am großen Markt vorbei zu produzieren. Wie eine Detailanalyse der Situation in den Niederlanden verdeutlicht (Christiansen 1997), stellen die „*Indies*“ ein direkt aus den verschiedenen musikalischen Teilszenen stammendes Musikpotential zur Verfügung; ein Potential, aus dem die Majors seit einigen Jahren in zunehmendem Maß schöpfen.

Entscheidend für die Verbreitung eines musikalischen Produkts über eine Teilszene hinaus ist deren Promotion über die Vermittlersysteme der modernen Mediengesellschaft, also vor allem über Printmedien, audiovisuelle Medien sowie den Computer (dazu Rösing u. Barber-Kersovan 1998). Durch diese Vermittlersysteme ist das mediale Netz in den letzten Jahrzehnten immer dichter geknüpft worden. Entsprechend haben die Synergie-Effekte untereinander und der Druck auf die musikalischen Teilszenen zugenommen. Wie mediale Vermittlung im konsequenten Medienmix aussehen kann und wie durch die Medien Starbilder erst konstruiert und dann lanciert werden, das hat kürzlich Werner Faulstich (1997) am Beispiel einer „*kleinen Star-typologie*“ von Elvis Presley bis zu Michael Jackson dargelegt. Eine detaillierte Studie darüber, wie selbst ein erklärter Medienverweigerer wie Kurt Cobain (Nirvana) durch mediale Konstruktion zum Anti-Star-Star avancierte, gibt weiteren Aufschluß über die Macht medialer Inszenierungen und Vermarktungsstrategien von Subkulturen (Jacke 1998).

Gleichwohl ist davon auszugehen, daß weder die Medien allmächtig noch die Mitglieder subkultureller Milieus ohnmächtig sind. Die von den Mittlerinstanzen konstruierte musikalische Medienrealität wird von den Rezipienten weit weniger konsumiert als vielmehr aktiv angeeignet. Nichts anderes versucht die Agenda-Setting-Theorie (im Überblick: Behne 1997) als Modell für musikalische Urteilsbildung zu operationalisieren. Musikalische Lebenswelten als Ausdruck von Selbstkonzepten werden demnach zwar auf der Grundlage jener Inhalte vermittelt, die die Medien anbieten. Deren Aneignung und Integration in den eigenen Erfahrungshorizont setzt jedoch Kreativität frei, die immer wieder zur Modellierung bestehender und zur Gestaltung neuer musikalischer Teilszenen führen kann.

Dieser Prozeß läßt sich in großen Zügen beschreiben als Wettlauf zwischen generationen- beziehungsweise altersbezogenen musikalischen Bedürfnissen sowie ihrer medialen Vereinnahmung. Allerdings sind die personbezogenen Bedürfnisse ihrerseits wiederum abhängig von medial konstruierten Trends. Darauf verweist zum Beispiel das für jugendliche Teilgruppierungen und musikalische Lebenswelten so zentrale Motiv der sozialen Distinktion. Wenn etwa, im Hinblick auf Videoclips, behauptet wird, es handele sich hier weit weniger um die audiovisuelle Verdinglichung von Symbolwelten Jugendlicher als vielmehr um die Konstruktion jugendlicher Symbolwelten durch Erwachsene (Pape u. Thomsen 1997), so mag einiges für diese These sprechen, analysiert man die Videoprogramme von MTV und VIVA. In jugendlichen Teilszenen jenseits der medialen Vermarktung – etwa in den Techno-Subkulturen – gibt es jedoch auch darauf Antworten im Sinn eines dialektischen Kreislaufs (s. dazu: Henninger 1996).

Als Fazit meiner Ausführungen bleibt festzuhalten:

- (1) Definitionsversuche versperren ebenso wie vorschnelle Bewertungen den Zugang zu musikalischen Lebenswelten Jugendlicher. Allzuhäufig wird damit die massenmediale Darstellung von Wirklichkeit als einer zweiten Ebene der Realitätskonstruktion hier nur durch eine dritte, wissenschaftlich-bewertende Ebene der Realitätskonstruktion ersetzt. Was Not tut, ist die konkrete Beschäftigung mit den entsprechenden Szenen von unten statt von oben.
- (2) Musikalische Lebenswelten Jugendlicher waren schon immer vielfachem Druck von außen ausgesetzt. Sie sind ein Resultat von Selbst- und Fremdbestimmung. Der Anteil an eigenbestimmten und an fremdgeleiteten Faktoren bei der Gestaltung von musikalischen Lebenswelten und -stilen läßt sich jedoch niemals pauschal, sondern immer nur von Fall zu Fall bzw. Szene zu Szene konkretisieren.
- (3) Übergroße Akzeptanz dieser Lebenswelten seitens der Erwachsenen bis hin zum Versuch der Pädagogisierung (Terhag 1994) verhindern die für Gruppenbildung und Selbstfindung notwendige Konfrontation. Abgrenzung bis hin zur Schaffung von Feindbildern dagegen wird dem Wunsch nach sozialer Distinktion gerecht.
- (4) Kommerzielle Vereinnahmung und mediale Aufbereitung zwingen zur ständigen Dekonstruktion etablierter jugendlicher Musiklebenswelten, das heißt zur Neugestaltung durch Codeveränderungen auf der auditiven und visuellen Symbolebene. Auf diese Weise ist für ständige hochgradige Dynamik und schnellen Wandel der musika-

lischen Lebenswelten Jugendlicher gesorgt. Das macht Forschung auf diesem Gebiet ebenso schwierig wie spannend.

Literatur

- Abel-Struth, S. (Hrsg.) (1987). *Jugendbewegungen und Musikpädagogik*. Mainz: Schott.
- Baacke, D. (Hrsg.) (1998). *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Baacke, D., Dollase, R., Volkmer, I. u. Dresing, V. (1988). *Jugend und Mode. Kleidung als Selbstinszenierung*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Baacke, D., Sander, U. u. Vollbrecht, R. (1990). *Lebensgeschichten sind Mediengeschichten*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Behne, K.-E. (1996). *Das Szene-Jahrhundert. Jugendszenen und Musikgeschmack*. In: Musik und Bildung 28 (4), S. 4-8.
- Behne, K.-E. (1997). Art. *Musikästhetik. III. Musikalische Urteilsbildung*. In: Finscher, L. (Hrsg.), MGG2S, Bd. 6 (Sp. 998-1012). Kassel u. Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.
- Behrens, R. (1996). *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Büsser, M. (1997). *Die verwaltete Jugend. Punk vs. Techno*. In: SPoKK (Hrsg.), Kursbuch Jugendkultur (S. 80-88). Mannheim: Bollmann.
- Christiansen, M. (1997). *The State of Independents. The evolution of the independent music sector in the Netherlands*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20 (S. 31-54). Karben: CODA.
- Conen, M. (1995). *Tonträgermarketing. Marktdynamik und Anpassungsmanagement*. Wiesbaden: DVU.
- Diederichsen, D. (1983). *Freiheit macht arm*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
- Dollase, R., Rüsenberg, M. u. Stollenwerk, H. J. (1986). *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott.
- Du Bois-Reymond, M. u. Oechsle, M. (Hrsg.) (1990). *Neue Jugendbiographie? Zum Strukturwandel der Jugendphase*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Elias, N. (1976). *Über den Prozeß der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Erlmann, V. (1998). *Musikkultur*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 71-90). Reinbek: Rowohlt.
- Faulstich, W. (1997). *Von Elvis Presley bis Michael Jackson. Kleine Startypologie der Rockgeschichte*. In: Faulstich, W. u. Korte, H. (Hrsg.), *Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung* (S. 155-173). München: Wilhelm Fink.
- Ferchhoff, W., Sander, U. u. Vollbrecht, R. (Hrsg.) (1995). *Jugendkulturen – Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. München-Weinheim: Beltz.
- Fischer, A. u. Münchmeier, R. (1997). *Die gesellschaftliche Krise hat die Jugend erreicht. Zusammenfassung der zentralen Ergebnisse der 12. Shell Jugendstudie (Jugend '97)*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Flender, R. u. Rauhe, H. (1989). *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Friedländer, P. (1996). *Rock and Roll. A social history*. Oxford: Westview.
- Georg, W. (1992). *Jugendliche Lebensstile – ein Vergleich. 11. Shell-Studie (Jugend '92)*, Band 2. Opladen: Leske u. Budrich.
- Hafen, R. (1992). *Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*. Paderborn: Phil. Diss. (maschr.).
- Hamm, C. (1995). *Putting popular music in its place*. London: Routledge.
- Henninger, D. (1996). *Audiovisuelle Codes. Eine Untersuchung über die Beziehungen zwischen Video-clips, Jugendkulturen und modernen Musikgenres*. Marburg: Tectum (2 Microfiches).
- Jacke, C. (1998). *Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband Nirvana*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 23 (S. 7-30). Karben: CODA.
- Jacob, G. (1998). *Der Kampf um die „gute Platte“*. *Pop, Politik und soziale Distinktion*. In: Rösing, H. (Hrsg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22 (S. 24-43). Karben: CODA.
- Kemper, P., Langhoff, T. u. Sonnenschein, U. (1998). *„... but I like it“*. *Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam.

- Kunz, A. (1977). *Aspekte der Entwicklung des persönlichen Musikgeschmacks*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Longhurst, B. (1995). *Popular music and society*. London: Blackwell.
- Merriam, Alan P. (1964). *Anthropology of music*. Evanston: North Western University Press.
- Müller, R. (1990). *Soziale Bedingungen der Umgehensweisen Jugendlicher mit Musik: theoretische und empirisch-statistische Untersuchungen zur Musikpädagogik*. Essen: Blaue Eule.
- Oerter, R. u. Rösing, H. (1993). *Kultur und Musikpsychologie*. In: Bruhn, H., Oerter, R. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (S. 43-56). Reinbek: Rowohlt.
- Pape, W. (1998). *Jugend, Jugendkulturen, Jugendzonen und Musik*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 23 (S. 99-122). Karben: CODA.
- Pape, W. u. Thomsen, K. (1997). *Zur Problematik der Analyse von Videoclips*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 19/20 (S. 200-226). Karben: CODA.
- Petersen, P. (1995). *Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs „musica impura“*. *Musiktheorie* 10, S. 73-86.
- Polster, B. (Hrsg.) (1989). *Swing Heil. Jazz im Nationalsozialismus*. Berlin: Transit.
- Rodenberg, H.-P. (1997). *Dirty dancing – Kult für die Massen? Vom Tanzfilm zum Musikvideo*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 19/20 (S. 174-183). Karben: CODA.
- Rösing, H. (1998). *Musikalische Lebenswelten*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 130-152). Reinbek: Rowohlt.
- Rösing, H. u. Barber-Kersovan, A. (1998). *Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 364-389). Reinbek: Rowohlt.
- Rösing, H. u. Bruhn, H. (1998). *Musikwissenschaft*. In: Bruhn, H. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 9-20). Reinbek: Rowohlt.
- Schmidtchen, G. (1997). *Wie weit ist der Weg nach Deutschland? Sozialpsychologie der Jugend in der postsozialistischen Welt*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Schulze, G. (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Shuter-Dyson, R. (1993). *Einfluß von Peers, Elternhaus, Schule und Medien*. In: Bruhn, H., Oerter, R. u. Rösing, H. (Hrsg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (S. 305-316). Reinbek: Rowohlt.
- Spengler, P. (1987). *Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*. Frankfurt a. M.: Brandes u. Apsel.
- Terhag, J. (1994). *Zwischen Pädagogik und Bühne. Zur Ausbildung im semiprofessionellen Rock- und Jazzbereich*. In: Terhag, J. (Hrsg.), *Populäre Musik und Pädagogik* (S. 36-40). Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Thomsen, K. (1998). *Beobachtungen zum gegenwärtigen Musikmarkt*. In: Rösing, H. (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 23 (S. 49-67). Karben: CODA.
- Vollbrecht, R. (1997). *Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel*. In: SPoKK (Hrsg.), *Kursbuch Jugendkultur* (S. 22-31). Mannheim: Bollmann.
- Weber, M. (1921). *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken.
- Willis, P. (1991). *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg-Berlin: Argument.