



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

MODI DER SOZIALITÄT

Zur Rekonstruktion jugendkultureller Vergemeinschaftungsformen
anhand ausgewählter Musikszenen

Verfasserin

Isabel Bernhardt

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Naturwissenschaften (Mag.^a rer. nat.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl: 298

Studienrichtung: Psychologie

Betreuer: A.Univ. Prof. Dr. Thomas Slunecko

DANKSAGUNG

Besonders möchte ich meinen Eltern *Andrea und Johann* danken, die mir nicht nur durch ihre finanzielle Unterstützung die Möglichkeit gaben überhaupt zu studieren, sondern darüber hinaus immer für mich da waren. Sie haben mich in allem was ich tat unterstützt und mich ermutigt, meinen eigenen Weg zu gehen. Sie gaben mir die Kraft sämtliche Hindernisse, die sich mir in den Weg stellten zu meistern. Danke, dass ihr immer an mich geglaubt habt, selbst dann, wenn ich selbst nicht mehr an mich zu glauben wagte!

Ein besonderes Dankeschön möchte ich an dieser Stelle auch an meine kleine Schwester *Sarah* richten, die während des Diplomarbeitsprozesses meine Sorgen stets geteilt hat und mir immer ein offenes Ohr schenkte. Danke auch für die vielen kleinen Lachkrämpfe, die den Alltag so herrlich aufzulockern wussten und für den notwendigen Ausgleich sorgten!

Hiermit möchte ich auch meinem kleinen Bruder *Patrick* danken, der mir – auch wenn er es selbst vielleicht gar nicht weiß – durch seine ähnliche Art die ‚Welt‘ zu betrachten, immer das Gefühl gibt nicht alleine zu sein.

Ein großes Dankeschön gilt auch *Bernhard Heimhilcher*, der es durch seine selbstsichere und gleichzeitig liebevolle Art stets verstand mir Mut zuzusprechen. In ihm habe ich eine Schulter zum Anlehnen gefunden. Er ist es, der mich auffing und aufbaute, wenn ich mal wieder komplett verzweifelte. Er ist es, der mir die Kraft gab nicht aufzugeben und dafür möchte ich ihm herzlich danken!

Danke auch an meine besten Freunde *Claudia Steurer, Daniel Frank, Nina Holler und Viktoria Weinlich*. Sie sind mir seit Kindheitstagen die treuesten Weggefährten, die man sich nur wünschen kann. Sie gingen mit mir durch Dick und Dünn und haben mich nie im Stich gelassen. Danke, dass ihr immer für mich da seid! Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Nina, die mir durch ihre Leichtfüßigkeit durchs ‚Leben‘ zu gehen, stets Freude auf Mehr macht. Viky, die meine Sorgen und Ängste wie kein anderer Mensch auf dieser Welt nachempfinden kann, möchte ich dafür danken, dass sie mir stets zuhört ohne vermeintlich hilfreiche Ratschläge wie „Schreib einfach!“ von sich zu geben.

An dieser Stelle möchte ich auch *Dr. Jörg Prieler* von ganzem Herzen nicht nur für die beruflichen Chancen, die er mir eröffnet hat, danken, sondern insbesondere auch für sein Engagement und die Wertschätzung, die er mir stets zu Teil werden ließ.

Im wissenschaftlichen Kontext gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Thomas Slunecko und Mag. Julia Riegler.

Prof. Slunecko danke ich nicht nur dafür, dass er mich in die spannende ‚Welt‘ der qualitativen Sozialforschung eingeführt hat und mich einen anderen ‚Blick‘ auf die Dinge um mich herum gelehrt hat, sondern v.a. auch für seine grenzenlose Geduld bei der Betreuung dieser Arbeit. Seine konstruktive Kritik sowie seine hilfreichen Anregungen brachten mich zum ‚Umdenken‘ und eröffneten mir neue Horizonte. Im Zuge des Diplomarbeitsprojekts habe ich gelernt kritisch und selbständig zu denken. Ich habe gelernt, Vertrauen in meine eigenen Fähigkeiten zu haben.

Mag. Riegler danke ich insbesondere für ihre präzisen und ‚angreifbaren‘ Korrekturvorschläge unter deren Berücksichtigung die vorliegende Arbeit ihren letzten Schliff erhielt.

Last but not least gilt mein herzlicher Dank *Sasa Duric*, die mir während des gesamten Forschungsprozesses hilfreich und tatkräftig zur Seite stand. Ich danke ihr für zahlreiche Stunden endloser Diskussionen, ihre hilfreichen Anregungen und Korrekturen sowie für ihre aufmunternden Worte, ihr Verständnis und Interesse. Sie ist mir – auch wenn wir uns in letzter Zeit weniger sehen – während dieses Prozesses eine gute Freundin geworden.

*Everything is music
I just put parts in a frame
To capture this very moment
And never let it go away.
(Patrice, Music)*

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	11
1.1. Herleitung des Erkenntnisinteresses.....	11
1.2 Aufbau der Arbeit.....	15
2. BEGRIFFSKLÄRUNG	17
2.1. Jugendkulturelle Erfahrungsräume.....	17
2.1.1. Der Jugendbegriff	17
2.1.2. Jugendkulturen – der kulturelle Aspekt von Jugend.....	20
2.1.2.1. Die kulturalistische Perspektive.....	22
2.1.2.2. Die strukturalistische Perspektive.....	23
2.1.2.3. Die praxeologische Perspektive	24
2.1.3. Jugendkulturen als soziokulturelle Milieus	29
2.1.4. Szenen als Formen postmoderner jugendkultureller Vergemeinschaftung	34
2.2. Der Identitätsbegriff	43
2.2.1. Dekonstruktion des modernen Identitätsbegriffs.....	43
2.2.2. Reflexive und habituelle Identitätsanteile	46
2.2.3. Kollektive und kulturelle Identitäten	49
2.2.4. Vergemeinschaftendes Potential von jugendkulturellen Aktionismen.....	52
2.2.5. Stilistische Ein-Findungsprozesse im Medium der Musik	55
3. METHODOLOGIE UND METHODE	61
3.1. Methodologie rekonstruktiver Sozialforschung	61
3.2. Dokumentarische Methode der Textinterpretation.....	64
3.2.1. Methodologie dokumentarischer Interpretation	64
3.2.2. Die Dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis.....	67

3.2.2.1. Thematischer Verlauf.....	67
3.2.2.2. Formulierende Interpretation	68
3.2.2.3. Reflektierende Interpretation	68
3.2.2.4. Begriffsinventar der Diskursorganisation – Diskursbewegungen	70
3.2.2.5. Diskursmodi – Modi der Sozialität	71
3.2.2.6. Falldarstellung.....	73
3.2.2.7. Komparative Analyse und Typenbildung	74
3.3. Das Gruppendiskussionsverfahren als Erhebungsmethode.....	77
4. FORSCHUNGSPROZESS.....	79
4.1. Feldforschung	79
4.1.1. Interesse am Feld	79
4.1.1.1. Die Metal-Szene.....	79
4.1.1.2. Die Reggae-Szene	83
4.1.2. Zugang zum Feld	86
4.1.3. Sampling	87
4.2. Durchführung von Gruppendiskussionen.....	90
4.2.1. Vorbereitung der Gruppendiskussionen	90
4.2.2. Eröffnungsphase der Gruppendiskussionen	90
4.2.3. Einstiegsfrage	91
4.2.4. Immanente und exmanente Nachfragen	92
4.2.5. Demografischer Kurzfragebogen.....	93
4.2.6. Herausforderungen an die Diskussionsleitung	93
4.3. Interpretationsbeispiel	95
4.3.1. Transkriptausschnitt <i>Aggressionspotential</i>	95
4.3.2. Formulierende Interpretation	97
4.3.3. Reflektierende Interpretation	98

5. FALLDARSTELLUNG	105
5.1. Die Gruppe <i>BAND</i>	106
5.1.1. Zugang zur Gruppe	106
5.1.2. Untersuchungssituation und Diskussionsteilnehmer	106
5.1.3. Kollektive Orientierungen	107
5.1.3.1. Das Niveau der Band rechtfertigt totale Durchdringung des Alltags	110
5.1.3.2. Die Qualifikation zum ‚Richtigen Metaler‘ führt über die Inkorporierung der Musik	113
5.1.3.3. Beruflicher Erfolg erfordert private Opferbereitschaft	116
5.1.3.4. Totales Ausgerichtet-Sein auf Erfolg der eigenen Band – Spionagetätigkeit im Feld der Konkurrenz	121
5.1.3.5. Wenn die Magie der Routine weicht – ein Gewöhnungsprozess.....	125
5.2. Die Gruppe: <i>FRUST</i>	130
5.2.1. Zugang zur Gruppe	130
5.2.2. Untersuchungssituation und Diskussionsteilnehmer	130
5.2.3. Kollektive Orientierungen	131
5.2.3.1. Orientierungsdilemma: Belastung durch divergierende musikalische Handlungspraxen im Bandkontext.....	133
5.2.3.2. Resignation an Unproduktivität der übrigen Bandmitglieder	136
5.2.3.3. Distanzierung von traditionellen Werten der Mitglieder der Metal-Szene.....	144
5.2.4. Individuelle Orientierung – Ingolf	152
5.2.4.1. Persönliche Katharsis durch Rezeption stimmungskongruenter Musik	152
5.3. Die Gruppe <i>KLISCHEE</i>	157
5.3.1. Zugang zur Gruppe	157
5.3.2. Untersuchungssituation und DiskussionsteilnehmerInnen	157
5.3.3. Kollektive Orientierungen	159

5.3.3.1. Musik als Ausdruck der Persönlichkeit –	
Kategorisierung von Szenemitgliedern	161
5.3.3.2. Kulturelles Hintergrundwissen als Merkmal authentischer	
Szenezugehörigkeit	164
5.3.3.3. Gemeinsame musikalische Präferenzen als Basis sozialer Beziehungen	168
5.3.3.4. Externe Bedrohung interner Sicherheit – Auslagerung von Kriminalität.....	174
5.3.3.5. Empörung über erlebte Diskriminierung in der Öffentlichkeit.....	176
5.4. Die Gruppe <i>SMILE</i>	182
5.4.1. Zugang zur Gruppe	182
5.4.2. Untersuchungssituation und DiskussionsteilnehmerInnen	182
5.4.3. Kollektive Orientierungen	183
5.4.3.1. Die Erfahrung des mystisch Unerklärlichen – Die Musik(szene) als	
emotional-spirituelle und kulturelle Heimat	185
5.4.3.2. Körperlicher Einklang mit Musik als Ausdruck authentischer	
Szenezugehörigkeit	190
5.4.3.3. Reggae als Glücksprinzip – Vertrauen in die positive Zuwendung einer	
höheren Macht	194
5.4.3.4. Soziale Konformität untergräbt Individualität – Aufbegehren gegen soziale	
Autoritäten und Normen	197
6. ERGEBNISDARSTELLUNG:	205
KOMPARATIVE ANALYSE UND TYPENBILDUNG.....	205
6.1. Sinngenetische Typenbildung	206
6.1.1. Integration in die Szene(gemeinschaft)	206
6.1.1.1. Typ 1 – Die Musikszene als beruflicher Bezugsrahmen.....	207
6.1.1.2. Typ 2 – Die Musik(szene) als emotionaler Bezugsrahmen	209
6.1.1.3. Typ 3 – Die Musikszene als kultureller Bezugsrahmen	211

6.1.1.4. Typ 4 – Die Musikszene als sozialer Bezugsrahmen.....	212
6.1.2. Distinktion von Anderen – intern und extern	214
6.1.2.1. Typ 1 – Distanzierung vom Aktionismus des Fanstatus.....	215
6.1.2.2. Typ 2 – Distanzierung von temporärer Szenepartizipation	216
6.1.2.3. Typ 3 – Distanzierung von inszenierter Szenepartizipation	218
6.1.2.4. Typ 4 – Distanzierung von sozialer Konformität	219
6.1.2.5. Typ 5 – Distanzierung von Diskriminierung	221
6.1.2.6. Typ 6 – Distanzierung von negativer Emotionalität	223
6.2. Soziogenetische Typenbildung.....	225
6.2.1. Milieutypik: Modi jugendkultureller Vergemeinschaftung in Musikszenen.....	225
6.2.1.1. Die Metal-Szene: Professionell-distanzierte Szeneanbindung – Zugehörigkeit von Andersgesinnten	225
6.2.1.2. Die Reggaeszene: Soziokulturelle Szeneeinbindung – Zusammengehörigkeit von Gleichgesinnten.....	228
6.2.2. Hinweise auf eine mehrdimensionale Typenbildung	231
6.2.2.1. Hinweise auf eine Geschlechtstypik	231
6.2.2.2. Hinweise auf eine Bildungstypik	232
6.2.2.3. Hinweise auf eine Entwicklungstypik	233
7. KRITIK UND AUSBLICK.....	235
8. LITERATURVERZEICHNIS.....	241
9. ANHANG.....	247
9.1. Anonymisierung	247
9.2. Transkriptionsrichtlinien	248
9.3 Transkripte.....	249

9.3.1. Gruppe <i>BAND</i>	249
9.3.1.1. Passage Eingefleischter Metaler	249
9.3.1.2. Passage <i>Musikersyndrom</i>	249
9.3.1.3. Passage <i>Konzerte</i>	250
9.3.2. Gruppe <i>FRUST</i>	251
9.3.2.1. Passage Unterschiedliche Herangehensweise	251
9.3.2.2. Passage <i>Frustgeschichte</i>	252
9.3.2.3. Passage <i>Metal-Szene</i>	253
9.3.2.4. Passage <i>Katharsis</i>	255
9.3.3. Gruppe <i>KLISCHEE</i>	257
9.3.3.1. Passage <i>Klischeedenken</i>	257
9.3.3.2. Passage <i>Wellenlinie</i>	260
9.3.3.3. Passage Aggressionspotential	262
9.3.4. Gruppe <i>SMILE</i>	266
9.3.4.1. Passage <i>Verstehen</i>	266
9.3.4.2. Passage <i>Blessing</i>	267
9.3.4.3. Passage <i>Böse</i>	268
9.4. Abstract	271
9.5. Curriculum Vitae	273

1. EINLEITUNG

1.1. Herleitung des Erkenntnisinteresses

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts kommt der Jugendkultur mit ihrer bunt schillernden Vielfalt populärer jugendkultureller Szenen ein zentraler gesellschaftlicher Stellenwert zu. So partizipieren laut dem 4. Bericht zur Lage der Jugend gegenwärtig ca. achtzig Prozent der österreichischen Jugendlichen an einer oder mehreren jugendkulturellen Szenen. Jugendszenen sind daher soziale Welten, denen im Alltag vieler Jugendlicher eine große Bedeutung zukommt. Plakativ könnte man sagen: Die Jugendkultur ist die Alltagskultur der heutigen Jugend.

Während dem Begriff der ‚Szene‘ in der Alltagssprache eine negative Bedeutung anhaftet – so ist im Alltagsdiskurs meist von Drogen- oder rechtsradikalen Szenen die Rede – bezeichnen ‚Szenen‘ aus soziologischer Sicht soziale Netzwerke, in denen sich Menschen mit gemeinsamen kulturellen Interessen, Werthaltungen und Weltanschauungen zusammenfinden. Vor diesem Hintergrund sind jugendkulturelle Szenen daher primär als Gesinnungsgemeinschaften zu verstehen, die sich um drei große Themen formieren. (vgl. Großegger/Heinzlmaier 2002). Neben ‚Fun-Sport‘ und den ‚Neuen Medien‘ ist (populäre) Musik eine der drei wesentlichen Organisationszentren jugendkultureller Praxis. Da sich Musikszenen überhaupt erst durch die kulturelle Praxis des Musikhörens oder -machens konstituieren, sind sie per definitionem kulturelle Phänomene. Als Feld sozialer Praxis verstärkt Musik nicht nur das Gefühl kollektiver Identität und hält so die Gruppe zusammen. Gleichzeitig ist Musik auch ein wichtiges Abgrenzungskriterium gegenüber anderen stilistischen Szenen. In diesem Sinn wird die Musik(szene) zur gesellschaftlichen Verortung bzw. Positionierung der eigenen Person (in einem Kollektiv) herangezogen. Indem sie Identifikations- und Distinktionsressourcen bereitstellt, treibt sie über das Erleben von Ähnlichkeit und Verschiedenheit die Identitätsentwicklung der Jugendlichen voran. Auf diese Weise vermögen jugendkulturelle Szenen in ihrer Gesamtheit den Bedeutungsverlust traditioneller Sozialstrukturen in ihrer Funktion als Sozialisationsinstanzen zu kompensieren (vgl. Baacke 1999, 274; Großegger/Heinzlmaier 2002, 6; Kleinen 2008, 45). So verlieren die großen traditionellen Institutionen, wie Familie, Politik, Kirche etc. sukzessive an sozial einbindender Kraft, was mit einem Verlust traditioneller Sicherheiten im Hinblick auf Rollenvorbilder, Handlungswissen und lebensbiografische Orientierungsrahmen einhergeht.

Vor dem Hintergrund der Aufweichung traditionaler Bindungen, welche im Rekurs auf die modernisierungstheoretische Lebenslaufforschung seit geraumer Zeit den Fokus jugendsoziologischer Studien bildet, gewinnen jugendkulturelle Szenen zunehmend identitätsstiftende und –stabilisierende Relevanz (vgl. Bohnsack 1997). Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es nun zu zeigen, dass die „Institutionalisierung des Lebenslaufs“ (Kohli 1986. In: Bohnsack 1997, 4), welche – und hierin stimmen SoziologInnen weitgehend überein – an die Stelle derartiger Bindungen tritt, nicht notwendigerweise in eine Individualisierung der AkteurInnen führt, sei es nun im Sinne einer Standardisierung oder De-Standardisierung des Lebenslaufs, sondern dass sich mit veränderten Lebensbedingungen auch neue, andere Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung entwickeln können. Insofern jugendkulturelle Stile im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht länger als „magische Lösung“ (Clarke 1979) von Problemen in diversen außerszenischen Lebensbereichen, denn vielmehr als „Reaktion auf gesamtgesellschaftliche Veränderungsprozesse konzeptualisiert“ (Schäffer 1996, 47) werden, öffnet die rekonstruktive Forschungshaltung den Blick für eine Pluralität von Verlaufsformen der Jugendphase.

Zentral ist an dieser Stelle, dass nicht nur beständige, intakte Milieuzusammenhänge biografische Gemeinsamkeiten und kollektive Lebensformen bzw. -stile hervorzubringen vermögen, sondern dass eben gerade auch das gemeinsame, strukturidentische Erleben von Diskontinuitäten, Desintegration und habitueller Verunsicherung zur Emergenz neuer milieuspezifischer Gemeinsamkeiten bzw. zur Re-Strukturierung brüchig gewordener Milieuzusammenhänge führen kann. So konstituiert sich über das gemeinsame, handlungspraktische Erleben historischer Veränderungen eine Strukturidentität der Erlebnisschichtung und auf diese Weise ein konjunktiver Erfahrungsraum, welcher auch jene verbindet, die einander nicht persönlich kennen (vgl. Bohnsack 1997). Treten nun diejenigen, die durch eine solch gemeinsame Erlebnisschichtung miteinander verbunden sind, in eine Interaktion bzw. gemeinsame Handlungspraxis ein, können im Rahmen „stilistischer Einfindungsprozesse“ (Schäffer 1996) persönliche Stilelemente über den Weg der aktionsitischen Steigerung zu kollektiven milieuspezifischen Stilen und Orientierungsmustern verdichtet werden. Die Musik ist dabei lediglich das Medium zur Konstitution einer habituellen Übereinstimmung im Sinne eines szenespezifischen Habitus, welcher wiederum habituelle Sicherheiten schafft, die weit über den Erfahrungsraum der Szene hinausreichen und als biografische Lebensorientierungen den Alltag der Szenemitglieder nachhaltig strukturieren. In diesem Sinn sind Szenen in erster Linie immer als soziale Orientierungssysteme zu verstehen (vgl. Bohnsack 1997).

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen nun zwei internationale Musikszenen, die sich – zumindest in Österreich – nach wie vor großer Beliebtheit erfreuen: die ‚Metal-Szene‘ und die ‚Reggae-Szene‘. Im Folgenden werden jeweils zwei Diskussionsgruppen mit Angehörigen dieser beiden Musikszenen im Alter zwischen 19 und 28 Jahren einer detaillierten Interpretation unterzogen, um auf diesem Weg die handlungsleitenden kollektiven Orientierungen und Erfahrungshintergründe der Szenemitglieder zu rekonstruieren. Über die Analyse der Herstellung sozialer Zugehörigkeit und ihrer alltagspraktischen Relevanz im Leben der Szenemitglieder sollen so milieuspezifische Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung und damit die kollektive Identität der jeweiligen Musikszene herausgearbeitet werden.

Die Forschungsfragen, die hierbei an den Text gestellt wurden und entlang derer sich die komparative Analyse vollzieht, lauten folgendermaßen:

- Welche Bedeutung erhält die *ästhetisch-musikalische Praxis* – Produktion, Rezeption und Tanz – im jeweiligen Milieu? Welche kollektiven Orientierungen drücken sich in dieser Handlungspraxis aus?
- Wie werden *Fremd- und Eigendefinitionen* im Bezug auf die kulturelle Zugehörigkeit thematisiert?
- In welchen Situationen erhält die Szenezugehörigkeit *alltagspraktische Relevanz* und welche Bedeutung erhält die Musik(szene) diesbezüglich im Alltag der Jugendlichen?
- Welche milieuspezifischen *Modi der Sozialität* lassen sich in den Jugendszenen identifizieren? Wie wird Gemeinschaft in den jeweiligen jugendkulturellen Musikszenen hergestellt? Welche Gemeinsamkeiten und/oder Unterschiede zeigen sich dabei in den milieuspezifischen Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung?

Im Hinblick auf die alltagspraktische Relevanz der Szenezugehörigkeit soll der Begriff ‚Alltag‘ zunächst auf jene Alltagssituationen bezogen werden, die direkt durch die Musik strukturiert sind, um im Weiteren zu zeigen, wie die kollektiven Orientierungen des ‚Szene-Alltags‘ bis in den außerszenischen (Freizeit-) Bereich der DiskussionsteilnehmerInnen hineinreichen und so auch in Situationen, die nicht direkt durch Musik strukturiert sind, handlungsleitend werden. Denn „nicht die Analyse kultureller Objekte macht somit eine Kultur verstehbar, sondern vielmehr die Analyse jener Verhaltensformen und Verhältnisse, in denen diese Objekte ihren Sinn, ihre Bedeutung und ihren Wert erhalten“ (Wicke 2000, 13.

In: Weller 2003, 33). Im Anschluss an Weller (2003, 33) lässt sich mit Wicke argumentieren, dass uns in diesem Sinn v.a. „die Rekonstruktion der Milieus, in denen die [jeweiligen Musikszenen] eingebettet [sind] sowie die Adaption dieser internationalen Jugendkultur[en] in die Alltagspraxis der Jugendlichen, (...) Auskunft über Sinn und Bedeutung dieser jugendkulturellen Ausdruckspraxis geben.“ So wird über die alltägliche ästhetisch-musikalische Praxis die Musik(szene) in den Alltag der Jugendlichen eingebunden.

1.2 Aufbau der Arbeit

Nach einer ausführlichen Einführung in das dieser Arbeit zugrundeliegende Erkenntnisinteresse in *Kapitel 1*,

wird in *Kapitel 2* eine metatheoretische Annäherung an die Grundbegriffe ‚Jugendkultur‘ und ‚Identität‘ unternommen, um auf diesem Weg das dieser Arbeit innewohnende Begriffsverständnis offen zu legen und als Werkzeug dem Forschungsprozess an die Hand zu legen.

Kapitel 3 setzt sich mit der qualitativen respektive rekonstruktiven Forschungslogik auseinander und gibt eine Einführung in die im Rahmen des Forschungsprojekts angewandten Erhebungs- und Auswertungsverfahren: das Gruppendiskussionsverfahren sowie die dokumentarische Methode der Textinterpretation, wie sie von Ralf Bohnsack ausgearbeitet wurden.

Über eine entsprechende grundlagentheoretische Fundierung (metatheoretische und methodologische Annäherung an den Untersuchungsgegenstand) soll der nachfolgende empirische Teil der vorliegenden Arbeit angemessen vorbereitet werden:

In *Kapitel 4* wird schließlich der Forschungsprozess umfassend dargestellt und einer kritischen Reflexion unterzogen,

ehe in *Kapitel 5* eine detaillierte Darstellung der handlungsleitenden kollektiven Orientierungen erfolgt, vor deren Hintergrund die fallspezifischen Besonderheiten der einzelnen Gruppen herausgearbeitet werden.

In *Kapitel 6* werden die gewonnenen Ergebnisse zueinander in Beziehung gesetzt und im Rahmen einer (mehrdimensionalen) Typenbildung zu einer Gegenstandstheorie verdichtet.

In *Kapitel 7* werden abschließende Reflexionen des Forschungsprozesses angestellt und etwaige Kritikpunkte der Arbeit bemängelt. Vor diesem Hintergrund werden letztlich Anregungen und Ansätze für weiterführende Forschungsbemühungen aufgezeigt.

2. BEGRIFFSKLÄRUNG

Entgegen weit verbreiteter Vorurteile setzen qualitative resp. rekonstruktive Forschungstraditionen nicht im theoretisch Voraussetzungslosen an. Im Gegenteil, um dem Anspruch der Generierung einer gegenstandsbezogenen Theorie gerecht zu werden, bedarf es einer grundlagentheoretischen Fundierung, welche Rahmen und Werkzeuge für die qualitative Analyse – den Forschungsprozess selbst – bereitstellt. Im Folgenden wird daher versucht, eine metatheoretische Annäherung an die Grundbegriffe ‚Jugendkultur‘ und ‚Identität‘ zu leisten, indem das dieser Arbeit zugrundeliegende Begriffsverständnis offen gelegt wird. In diesem Sinn soll an dieser Stelle nicht festgelegt werden, ‚wie‘ Jugendliche ihre (kulturelle) Identität ausbilden, ‚was‘ Gegenstand ihrer (kollektiven) Erfahrung ist und welchen Stellenwert dabei ihre soziokulturelle Zugehörigkeit zur Musikszenen einnimmt. Stattdessen geht es darum aufzuzeigen, wie die Begriffe der ‚Jugendkultur‘ und ‚Identität‘ in der einschlägigen wissenschaftlichen Fachliteratur rezipiert werden bzw. wurden, um sie auf diesem Weg der forschungspraktischen Anwendung zugänglich zu machen.

2.1. Jugendkulturelle Erfahrungsräume

2.1.1. Der Jugendbegriff

(...) die Jugend gibt es nicht und Jugend ist nicht gleich Jugend.

Mit Ferchhoffs Aussage (2007, 94) soll der Relativität und Heterogenität des Jugendbegriffs in einer postmodernen Gesellschaft Rechnung getragen werden. Gleichzeitig akzentuiert sich in diesem Zitat die Schwierigkeit, sich als ForscherIn einem konkreten Jugendbegriff anzunähern. Jugend präsentiert sich uns heute in so vielen unterschiedlichen Gesichtern und Gestalten, dass es weniger denn je zulässig ist, von ‚der‘ oder ‚einer‘ Jugend zu sprechen. Im 21. Jahrhundert ist Jugend daher längst nur noch im Plural zu begreifen (vgl. Lucke 2006, 12).

Während aus rechtlicher Perspektive klare – wenn auch über historische Epochen und Kulturen nicht einheitliche – Lebensaltereinteilungen existieren¹, ist der Begriff ‚Jugend‘ im soziologischen Sinne weit weniger deutlich zu fassen, da er stets als kontext-, d.h. zeit- und kulturgebunden zu betrachten ist. Dementsprechend ist der Begriff ‚Jugend‘ immer als

¹ Gegenwärtig gelten laut § 7 SGB VIII des Kinder- und Jugendhilfegesetzes 14 bis 18 Jährige als Jugendliche bzw. 18 bis 27 Jährige als Junge Volljährige.

gesellschaftliches Konstrukt zu fassen, das in verschiedenen historischen Epochen unterschiedliche Konnotationen besitzt.

So gesehen ist der moderne Begriff von ‚Jugend‘ als eigenständiger und homogener Lebensphase ein neuzeitliches Phänomen. Jugendliche begannen erstmals um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert sich bewusst als ‚Jugend‘ zu definieren und – mit den Worten des Reformpädagogen Gustav Wynekens gesprochen – ihr „Recht auf ein eigenes Leben, auf die Möglichkeit der Entfaltung ihrer besonderen Art“ (Mogge 185. In: Baacke 1999, 230) einzufordern. Als „zweite Geburt“ (Rousseau 1762) wurde Jugend als höchst normativer Begriff zum Mythos erhoben und avancierte damit zum gesellschaftlichen Leitbild. Auf der Basis dieses jugendlichen Selbstverständnisses konstituierten sich schließlich die ersten Jugendkulturen (vgl. Kap. 2.1.2.). Nach diesem traditionellen Begriffsverständnis wurde Jugend nicht nur als homogene Altersgruppe mit generationstypischen Merkmalen aufgefasst, sondern auch als „*kollektive Statuspassage*“ (Ferchhoff 2007, 86) mit klar definierten Statusübergängen. Sie galt als Übergangsphase, die die Jugendlichen auf dem Weg von der Kindheit ins Erwachsenenalter zu passieren hatten. Das Einsetzen der körperlichen Geschlechtsreife bzw. Pubertät markierte (und markiert nach wie vor) den Beginn der Jugendphase, während ihr Ende – zumindest nach soziologischen Gesichtspunkten – mit dem Eintritt in das Berufsleben und/oder den Ehestand gekennzeichnet wurde.

Dieses vereinheitlichende und transitorische Begriffsverständnis einer autonomen Jugend wird der rigorosen Vielfalt kontingenter Verlaufsformen der Jugendphase in der postmodernen Gesellschaft nicht mehr gerecht und ist vor dem Hintergrund von Globalisierungs- und Pluralisierungstendenzen eindeutig obsolet geworden. Ökonomische, sozialstrukturelle und kulturelle Wandlungsprozesse bedeuten für Jugendliche eine nachhaltige Veränderung ihrer Lebensformen und sozialen Beziehungen.

Das gesellschaftliche Sozialsystem begrenzt historisch jeweils auch die Optionen und Lebenshorizonte Heranwachsender, bestimmt ihre soziale Lage, das Spannungsfeld verschiedener Sozialisationsinstanzen (Familie, Schule, Arbeitswelt, Gleichaltrigengruppe) und variiert die zeitliche Dauer, den Verlauf, die Struktur, die Autonomie und selbst die biologischen Determinanten (Geschlechtsreife, Körperwachstum, Körperkraft) jener Lebensphase, die wir *Jugend* oder *Adoleszenz* nennen. (Dudek 1993. In: Ferchhoff 2007, 93).

In diesem Zusammenhang betont Ferchhoff (2007), dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts sowohl eine quantitative als auch qualitative Veränderung der Jugendphase zu vermerken ist, welche in der einschlägigen Literatur allgemein mit der Metapher vom ‚Strukturwandel der Jugendphase‘ hervorgehoben wird. Diese ‚Entstrukturierung der Jugendphase‘ geht mit einer Neudefinition der gesellschaftlichen Position der Jugend einher, welche dem Prozess der Diversifizierung von Lebenslagen und Pluralisierung von Lebensstilen Rechnung trägt: Jugend ist keine homogene Alters- oder Sozialgruppe, sondern umfasst – entsprechend der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Strukturen – unterschiedliche Jugenden.

Hartwig (1980, 70) hält fest: „Die ehemals klar abgrenzbare Jugendphase ist entstrukturiert, das heißt zeitlich entzerrt“. Jugend beginnt eher und dauert immer länger. Der Begriff der Akzeleration beschreibt dabei die biografische Vorverlagerung des Beginns der Pubertät und meint die ‚Beschleunigung‘ der körperlichen und psychischen Reifung eines Menschen (vgl. Reiner 2000, 16). Gleichzeitig ist von einer allgemeinen Verlängerung der Jugendphase auszugehen, welche Hand in Hand mit der Institutionalisierung der Jugend geht. So gesehen verweilt der Großteil der Jugendlichen heute wesentlich länger innerhalb des Bildungssystems als noch vor dreißig Jahren. Dementsprechend sind es vor allem die zwanzig bis dreißig Jährigen, die in besonderer Weise von der Umstrukturierung betroffen sind. Diese lebensgeschichtliche Phase wird heute weitgehend unter dem Begriff der ‚Postadoleszenz‘ zusammengefasst. Als sozialer Aufbau der klassischen Jugendphase kann das postadoleszente Lebensalter als gesellschaftlich regulierte, biografische Lebensphase angesehen werden, die nach Hartwig (1980, 63) durch „soziokulturelle Mündigkeit auf der Grundlage der Teilhabe an den Lebensformen der Erwachsenen bei gleichzeitiger ökonomischer Unselbständigkeit“ charakterisiert ist. Demnach stehen diverse früher einsetzende soziokulturelle Selbständigkeiten länger andauernden ökonomischen Abhängigkeiten von der Herkunftsfamilie gegenüber. An anderer Stelle ist in dem Zusammenhang auch von der „Jugend als Bildungsmoratorium“ die Rede. Jugend wird hierbei als „relativ eigenständige[r] Lebensabschnitt, in dessen Rahmen sich spezifische soziale Lebensweisen, kulturelle Formen und politisch-gesellschaftliche Orientierungsmuster ausbilden“ (Zinnecker 1991, 73. In: Bohnsack 1997, 5) angesehen.

Vor diesem Hintergrund schreibt auch Baacke (1999, 234): „Die Jugendzeit wird nach unten wie nach oben länger, zugleich offener, problematischer, weil weniger durch festgelegte und für alle verbindliche (und auch einzulösende) Statusübergänge definiert.“ Während der Beginn der Pubertät nach wie vor den Eintritt des Kindes in das Jugendalter markiert,

existieren im ausgehenden 20. Jahrhundert keine einheitlichen soziologischen Abgrenzungskriterien von Jugend, mit deren Hilfe das Ende der Jugendphase eindeutig festgelegt werden könnte. Jugend ist daher nicht länger als reine Durchgangsphase von der Kindheit ins Erwachsenenalter zu verstehen, sondern zerfällt laut Ferchhoff (2007, 87) in eine „Phase *vielfacher* [differenzierter, teilweise entstrukturierter] *Teilübergänge* (...) sowie *verschiedener Teilreifen* in sexueller, politischer und sozialer Hinsicht“, die zeitlich immer weiter streuen. Während es in allen historischen Epochen und Kulturen (institutionelle) Initiationsriten gab, die den Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter symbolisierten, verlieren traditionelle Statusübergänge „durch die tendenzielle Entkoppelung von Bildung, Ausbildung und Berufstätigkeit sowie durch veränderte Ablösungsprozesse vom Elternhaus und veränderte Heirats-, Lebensbeziehungs- und Familiengründungsmuster“ (ebd., 87f.) in der postmodernen Gesellschaft zunehmend an Verbindlichkeit.

Vor dem Hintergrund der Entritualisierung und Entstandardisierung von Statusübergängen, beidseitiger Ausdehnung sowie differenter Verlaufsformen der Jugendphase werden „*Kindheit, Jugend und Erwachsensein* [...] als Phasen durchlässiger, aber auch fragiler, gehen zuweilen ineinander über und vermischen sich dabei auf paradoxe Weise.“ (ebd., 93). Weitgehend losgelöst von scharfen Altersgrenzen sind jugendtypische Lebens- und Vergemeinschaftungsformen heute oftmals bis in das vierte Lebensjahrzehnt verbindlich, wodurch es auch zur zeitlichen Ausdehnung jugendkultureller Lebensmilieus kommt.

Jugend ist damit weniger eine Frage des biologischen oder entwicklungspsychologischen Alters, sondern vielmehr als mentale Disposition und kollektiver Lebensstil zu verstehen, welcher durch (spezifische) jugendliche Verhaltensweisen, Orientierungen und Weltanschauungen charakterisiert ist. Hitzler et al. (2005, 9) plädieren daher Jugend als Kulturphänomen zu begreifen, welches durch „eigenständige Inhalte und Lebensvollzugsformen seine Konturen gewinnt“.

2.1.2. Jugendkulturen – der kulturelle Aspekt von Jugend

Mit der Etablierung von ‚Jugend‘ zu einer eigenständigen Lebensphase um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert entwickelten sich auch die ersten ‚eigenständigen‘ Jugendkulturen jenseits der Erwachsenengesellschaft. Jugendkulturen, als Ausdruck eigener Lebens- und Vergemeinschaftungsformen sowie kollektiver Erfahrungen der jüngeren Generation, sind demnach ein relativ ‚junges‘ Phänomen. Insofern jugendkulturelle Gruppierungen und Zusammenschlüsse in der Jugendforschung häufig als Reaktionen auf

prekäre gesellschaftliche Strukturen aufgefasst werden, sind Jugendkulturen in ständigen kulturellen Wandel begriffen. In diesem Sinn sind Jugendkulturen stets vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Gesamtgefüges, in welches sie eingebettet sind, zu erklären.

Jugendkulturen sind per definitionem kulturelle Phänomene und bedeuten nach Hartwig (1980, 66) „eine besondere ihrem Wesen angemessene Lebensführung der Jugend, einen besonderen jugendlichen Lebensstil.“ Als autopoietische Systeme tragen Jugendkulturen zur Konstitution von kollektiven Mustern der alltäglichen Lebensführung, der Vergemeinschaftung und sozialen Bezugnahme sowie der Kommunikation bei. Alltägliche Handlungspraktiken und -gewohnheiten sind demnach konstitutiv für die Entstehung und Aufrechterhaltung von Jugendkulturen, weshalb ihnen in der Analyse jugendkultureller Erfahrungsräume und ihrer kollektiven Orientierungen ein besonderer Stellenwert zukommt. Insofern soziale Alltagspraktiken jugendlicher SzenegängerInnen Kulturen konstituieren und in wechselseitiger Bezugnahme soziale Wirklichkeiten hervorzubringen vermögen, stellen sie auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung den Schlüssel zu einer praxeologischen Annäherung an die Frage nach der alltagspraktischen Relevanz der Szenezugehörigkeit sowie ihrer musikalischen Handlungspraxis bereit.

Vor dem Hintergrund eines Verständnisses von Jugendkulturen als Alltagskulturen Jugendlicher wird der Kulturbegriff in dieser Untersuchung weiter gefasst als der klassisch bildungsbürgerliche und – im Einklang mit der gegenwärtigen Jugendkulturforschung – rein deskriptiv und wertneutral verwendet. Kultur ist dabei keinesfalls als etwas ‚natürlich‘ Gegebenes, sondern stets als etwas historisch bzw. gesellschaftlich Gewachsenes und damit immer kontextuell zu verstehen: als Prozess einer dynamischen Konstitution von Bedeutungen, Werthaltungen, Weltanschauungen und Ideologien im alltäglichen Handlungsvollzug. In dieser Perspektive wird der „Alltag zum Zentrum kultureller Praktiken (...), in denen immer neue symbolische Bedeutungen durch symbolische Arbeit produziert werden.“ (Baacke 1999, 154).

Die Cultural Studies und später, in institutionalisierter Form, das Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham² haben sich auf besondere Weise der Untersuchung des Gewöhnlichen und Alltäglichen, sprich der Alltagskulturen marginalisierter Gruppen (vgl. Arbeiterklasse, Jugendsubkulturen) gewidmet. Sie postulieren eine „Expansion der Kultur in

² Das Projekt der Cultural Studies erfuhr 1964 unter Richard Hoggarts als ‚Centre of Contemporary Cultural Studies‘ (CCCS) in Birmingham seine Institutionalisierung.

alle Bereiche des sozialen Lebens“ (Hörning/Winter 1999, 7) und versuchen zu beschreiben, „wie das alltägliche Leben von Menschen (*everyday life*) durch und mit Kultur definiert wird“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 9).

2.1.2.1. Die kulturalistische Perspektive

Raymond Williams, einer der Gründerväter der Cultural Studies, definierte Kultur in seinem Buch >The Long Revolution< (1961) als „a whole way of life“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 10). Im Sinne dieses holistischen Begriffsverständnisses, der die Heterogenität und Fragmentierung kultureller Phänomene exponiert, wird Kultur als eine in gesellschaftliche Prozesse eingebettete ganze Lebensweise verstanden. Kultur meint damit nicht nur eine spezifische Praktik, sondern „ist allen sozialen Praktiken, einschließlich der Erfahrungen und >Körpertechniken< (Mauss), inhärent und somit gesellschaftlich umfassend.“ (Moebius 2009, 120). Das Hauptaugenmerk richtet sich hierbei auf die konstitutive Komponente sozialer Praktiken und Beziehungen, wie sie in alltäglichen gesellschaftlichen Interaktionen und Verhaltensweisen zum Ausdruck kommen. Damit werden die „Beziehungen zwischen den Elementen einer ganzen Lebensweise“ (Williams 1977a, 50. In: Winter 1999, 163) fokussiert.

Auf diese Weise grenzt sich Williams ausdrücklich von einem klassisch-bildungsbürgerlichen Kulturbegriff ab, wonach z.B. mit Adorno Kultur als ein „Maßstab ästhetischer Qualität“ (Diederichsen/Hebdige 1983, 12) aufgefasst wird. Kultur soll in diesem Sinn nicht länger mit Hoch- bzw. Elitekultur gleichgesetzt und – im Hinblick auf die (Hoch-) Kulturtrias Literatur, Musik und Kunst – mit Arnold auf „The best that had been thought and said in the world“ (Arnold 1960, 6. In: Lutter/Reisenleitner 2005, 17) reduziert werden. Im Gegenteil, im Vordergrund stehen die Bedeutungen und Werthaltungen gelebter Kulturen, welche explizit und implizit in einer besonderen Lebensweise und Kultur gegeben sind. Kultur als ganze Lebensweise drückt sich demnach gleichermaßen in Kunst und Literatur wie im Alltagsverhalten und in Institutionen aus (vgl. ebd., 24). Williams richtet damit seinen Blick auf die Popular- und Massenkultur ‚gewöhnlicher‘ Menschen und tritt auf diese Weise ihrer Geringschätzung und einem vermeintlichen Kulturverfall durch Massenkommunikation entgegen.

Wie Williams engagierte sich auch Edward P. Thompson für die Aufnahme populärkultureller Phänomene in die wissenschaftliche Diskussion. Gemeinsam ist den beiden Autoren, dass sie sich von einer klassischen Kulturdefinition als (marxistischer) ‚Überbau‘ abgrenzen und den kreativen Aspekt kultureller Tätigkeiten betonen. Indem diese nicht länger als passiv und von

sozialen Strukturen determiniert aufgefasst werden, impliziert ein Kulturbegriff, welcher auf Kultur als eine ganze Lebensweise abstellt, auch schöpferische Tätigkeiten. Im Hinblick auf Williams Kulturverständnis kontrastiert Thompson jedoch, „daß es in jeder gesamten Lebensweise Widersprüche und Kämpfe zwischen einander entgegengesetzten Lebensweisen gebe.“ (Winter 1999, 165). Mit Recht warnt Thompson vor einem imperialistischen, alles vereinnahmenden Kulturbegriff und spezifiziert Kultur als „a whole way of struggle“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 26), als umkämpften Lebensraum, in dem fortwährend um Bedeutungen gerungen wird. Denn letztlich ist es die Dynamik dieser Auseinandersetzungen, welche ‚lebendige‘ Kulturen konstituiert.

2.1.2.2. Die strukturalistische Perspektive

Dieser kulturalistischen Perspektive, welche das aktive Moment kulturellen Handelns hervorhebt und von einem ökonomischen Determinismus zugunsten eines radikalen Interaktionismus absieht, steht – trotz einiger Gemeinsamkeiten – ein strukturalistischer Zugang zu kulturellen Phänomenen innerhalb der (frühen) Cultural Studies³ gegenüber. Diese reduktionistische Sichtweise, welche auf Althusser und Lévi-Strauss zurückgeht, gründet auf der Vorstellung eines Prozesses ohne Subjekt. Ausgehend von einem dezentrierten Subjektbegriff liegt nach Hall (1999, 32) die Stärke des Strukturalismus in der Annahme, „dass Menschen ihre Geschichte machen, aber auf der Grundlage von Bedingungen, die sie nicht geschaffen haben“. In dieser Perspektive fungiert der Mensch als „Träger und Vollzugsorgan von Strukturen, die ihn >sprechen< und ihm einen Platz zuweisen“ (ebd., 31). Der Fokus liegt hierbei auf den gesellschaftlichen Strukturen und den in und durch sie konstituierten Ideologien. In diesem Zusammenhang schreibt Louis Althusser:

Die Ideologie ist zwar ein System von Vorstellungen; aber diese Vorstellungen haben in den meisten Fällen nichts mit dem >Bewusstsein< zu tun: sie sind meistens Bilder, bisweilen Begriffe, aber der Mehrzahl der Menschen drängen sie sich vor allem als *Strukturen* auf, ohne durch ihr >Be-wusstsein< hindurchzugehen. (Althusser 1968, 183f. In: ebd., 30f).

Althusser grenzt sich damit von der marxistischen Ideologiekonzeption ab, welche Ideologie als ‚verfälschtes Bewusstsein‘ greift (vgl. Lutter/Reisenleitner 2005, 60). Im Einklang mit Claude Lévi-Strauss werden Ideologien nun vielmehr als diejenigen unbewussten Kategorien

³ Die ‚frühen‘ Cultural Studies ereigneten sich in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts und bezeichnen den Beginn der Cultural Studies in ihrer institutionalisierten Form.

gefasst, „mittels deren die Existenzbedingungen repräsentiert und gelebt werden.“ (Hall 1999, 29). Die begrifflichen und sprachlichen Rahmen bzw. Schemata, die zur Klassifikation der Existenzbedingungen dienen, werden als Strukturen verwirklicht und machen letztendlich ‚Kultur‘ aus. Als ‚bezeichnende Praktiken‘ vermitteln sie zwischen Praxis und Praktiken. (vgl. ebd., 28f.). Auf diese Weise gelingt es dem Strukturalismus die Besonderheit spezifischer, kultureller Praktiken zu erfassen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Cultural Studies Kulturen stets als plurale und transitorische Phänomene verstehen, wodurch sie der Lebendigkeit und Kreativität von Kulturen Rechnung tragen:

Kultur ist für die Cultural Studies nicht stabil, homogen und festgefügt, sondern durch Offenheit, Widersprüche, Aushandlung, Konflikt, Innovation und Widerstand gekennzeichnet. Kultur wird als Prozeß sozialer Ungleichheit betrachtet, in dem um Macht gekämpft und gerungen wird. (...) kulturelle Formen und Prozesse (...) geraten [dabei] als dynamische und produktive Kräfte, die für die Gesellschaft selbst konstitutiv sind, ins Blickfeld der Analyse. (Hörning/Winter 1999, 9).

Vor dem Hintergrund sozialer Distinktionsmechanismen sind kulturelle Phänomene demnach maßgeblich an der Reproduktion bestehender Machtverhältnisse und sozialer Ungleichheit beteiligt. Es wird von einem polyphonen Kulturbegriff „als stets umstrittener und komplexer Prozeß der Konstruktion von soziokulturellen Bedeutungen und Identitäten“ (ebd., 10) ausgegangen.

2.1.2.3. Die praxeologische Perspektive

Besonders in aktuellen kultursoziologischen und -wissenschaftlichen Theorien wird nun im Rekurs auf eine praxistheoretische Perspektive versucht, zwischen subjektivistischen und objektivistischen Kulturtheorien zu vermitteln bzw. diese Positionen zu transzendieren. Im Rahmen der praxeologischen Theoriekonzeptionen wird „das Soziale nicht mehr von den Strukturen, dem bloß Diskursivem oder den Individuen her gedacht (...), sondern von den diese beiden Pole vermittelnden sozialen Praktiken⁴, die immer auch kulturelle Praktiken

⁴ Den Praxistheorien zufolge sind soziale Praktiken nach Moebius (vgl. ebd., 124) sozial gewachsene, habitualisierte, repetitive Formen körperlicher Darstellungen und ‚praktischer Vernunft‘, welche zum einen weitgehend implizit durch kulturelle Wissensordnungen geregelt werden und zum anderen eng mit Artefakten verbunden sind. Indem soziale Praktiken nicht auf die Summe einzelner Handlungen reduziert werden können, sind sie als Teil eines übersubjektiven Handlungsgefüges in ein komplexes Netzwerk eingebunden, innerhalb dessen sich soziale Wirklichkeiten konstituieren.

sind“ (Hörning/Reuter 2004. In: Moebius 2009, 123). Kultur soll dabei als „Insgesamt symbolischer Formen und habitueller Praktiken“ (Müller-Funk 2006, 8) begriffen werden, wobei das Hauptaugenmerk auf angeeigneten Fertigkeiten und Verhaltensweisen sowie inkorporierten Selbstverständlichkeiten und kollektiven Deutungsmustern liegt. Diesem praxeologischen Kulturverständnis sind nun zwei grundlegende Bedeutungen inhärent. Einerseits wird Kultur als „die symbolische Organisation von Wirklichkeiten“ konzipiert, wonach symbolische Ordnungen, kulturelle Codes und Sinnhorizonte das Handeln von Individuen und Kollektiven orientieren. Diese können dem/der Einzelnen zwar zum Teil bewusst verfügbar sein, meist handelt es sich jedoch um praktisches und implizites, der Selbstwahrnehmung entzogenes und damit habituelles Wissen. Andererseits wird Kultur als soziale Praxis (musikalische Handlungspraxis ist dabei immer auch als soziale Praxis zu begreifen) gefasst, wonach der Ort der Kultur immer im praktischen Leben zu finden ist, in dem Diskurse, Texte, Bilder und Musik die Handelnden orientieren (vgl. Sieder 2008).

Pierre Bourdieus >Entwurf einer Theorie der Praxis< (1972) legte in vielfacher Hinsicht den Grundstein für diesen praxistheoretischen Zugang zu einer empirisch geleiteten Erforschung von Kultur. Der französische Soziologe, der sich ebenso wie die VertreterInnen der Cultural Studies der gewöhnlichen Alltagskultur zuwendet, versteht unter Kultur gemeinhin alle Kulturobjekte, alltagskulturellen Praktiken sowie Lebensweisen und -stile. (vgl. Klein 2008, 248). Er schließt mit seiner praxistheoretischen Kulturosoziologie zwar konsequent an die strukturalistische Kulturtheorie von Lévi-Strauss an, überschreitet diese jedoch grundlegend. Seine Konzeption eines ‚soziologischen‘ bzw. ‚genetischen Strukturalismus‘ – in Abgrenzung zum ‚symbolischen Strukturalismus‘ – lenkt den Blick auf die spezifische historische Entwicklung symbolischer Sinnsysteme. In diesem Sinn sind für Bourdieu Strukturen nicht per se vorhanden, vielmehr sind es die handelnden Individuen, die Strukturen konstituieren und manifestieren (vgl. Treibel 2006, 223). Indem Bourdieu neben den objektiven Strukturen die Primärerfahrungen sozialer AkteurInnen als konstitutive Bestandteile sozialer Wirklichkeit anerkennt, erhebt er den Anspruch, den Dualismus von Subjektivismus und Objektivismus zu überwinden. Dies gelingt durch die Begründung einer praxeologischen Erkenntnisweise, welche die spezifische Eigenlogik sozialer (Alltags-) Praxis sowie ihrer praktischen Erkenntnis zur Geltung bringt: die Logik der Praxis (vgl. Schwingel 1995, 53). Das Wissen der AkteurInnen, ihr ‚sens pratique‘, ist für Bourdieu als Schaltstelle zwischen Wissen und praktischem Handeln Ausgangspunkt sozialer Erkenntnis. In diesem Sinn, und hier bieten sich Anschlussmöglichkeiten für die dieser Arbeit zugrundeliegende ‚Dokumentarische Methode‘ an, zielt Bourdieus praxeologische Kulturosoziologie nicht nur

auf die Rekonstruktion objektiver Beziehungen, sondern v.a. auf die (sozial konstituierten) subjektiven wie kollektiven Erfahrungen und Orientierungen sozialer AkteurInnen in ihrem ‚Feld‘ (vgl. Treibel 2006, 224).

Bourdieu's >Theorie der Praxis< beruht nun auf der Grundannahme, dass (alltags-) kulturelle Praktiken in entscheidendem Ausmaß soziale Unterschiede in der Gesellschaft manifestieren und stabilisieren. Indem Bourdieu ästhetisch-kulturelle Praktiken als zentrale Distinktionsmittel in seine Praxistheorie einführt, wird Kultur zum essentiellen Medium sozialer Distinktion. Kultur trägt damit über die Veranschaulichung und Manifestation von Klassenstrukturen und -verhältnissen maßgeblich zur Produktion und Reproduktion sozialer Ungleichheit sowie zur Legitimation bestehender Herrschaftsverhältnisse bei⁵. Die Umsetzung dieser These gelingt Bourdieu, indem er in seinem Werk >Die feinen Unterschiede< (1982) den marxistischen, rein ökonomisch definierten Kapitalbegriff um die kulturelle, soziale und symbolische Dimension erweitert und so auch den Klassenbegriff⁶ von seiner klassisch-ökonomischen Determination löst. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse beruht demnach nicht nur auf wirtschaftlichen Besitzständen im Sinne des ökonomischen Kapitals. Vielmehr ist die relative Position des/der Einzelnen im sozialen Feld in entscheidendem Ausmaß an die Verfügbarkeit über kulturelle, symbolische und soziale Kapitalformen gebunden (vgl. Klein 2008, 249). Gleichzeitig definieren ‚Kapital‘ und ‚Feld‘ einander wechselseitig, wobei die Struktur eines Feldes der Verteilungsstruktur sowie dem Volumen des jeweils gültigen Kapitals entspricht. Während ökonomisches Kapital materiellen Reichtum bezeichnet, ist kulturelles Kapital v.a. Bildungskapital. Hierbei unterscheidet Bourdieu drei verschiedene Ausprägungen: objektiviertes Kulturkapital in Form von Kulturgütern wie Kunstwerken oder technischen Instrumenten, inkorporiertes kulturelles Kapital im Sinne angeeigneter kultureller Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensbestände wie Handlungsdispositionen und schließlich institutionalisiertes Kulturkapital als schulische und akademische Titel bzw. Bildungszertifikate, welche von kultureller Kompetenz zeugen. Unter sozialem Kapital versteht Bourdieu das Netzwerk sozialer Beziehungen, in welches der/die Einzelne eingebunden ist und auf das er/sie bei Bedarf zurückgreifen kann. Es handelt sich um eine immaterielle, symbolische Kapitalform, welche der „Logik des Kennens und

⁵ Den diesem Prozess zugrundeliegenden Mechanismus nennt Bourdieu ‚Habitus‘ (vgl. Kap. 2.2.2.).

⁶ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Bourdieu von ‚wahrscheinlichen‘ bzw. theoretischen Klassen spricht, wobei er keinen Anspruch auf uneingeschränkte Gültigkeit erhebt. Zudem sind Klassen nach Bourdieu als transitorische Phänomene, weil durch fließende Übergänge gekennzeichnet, auf zu fassen. Er plädiert für den Begriff des ‚sozialen Raumes‘ anstelle des Klassenbegriffs (vgl. Treibel 2006, 228).

Anerkennens“ (Bourdieu 1992, 77. In: Schwingel 1995, 93) folgt. Soziales Kapital ist daher immer auch symbolisches Kapital. In seiner genuine Funktion als Kredit an sozialer Anerkennung vermag symbolisches Kapital die Wirksamkeit der anderen Kapitalformen zu steigern. Symbolische Ressourcen sind jedoch nicht nur Mittel der Wertschätzung eines Kollektivs, sondern aufgrund ungleich verteilter Zugangschancen zu Kultur besonders auch Mittel der Distinktion und Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen bzw. Klassen (vgl. Schwingel 1995, 88-95). In diesem Zusammenhang spielt der ‚Geschmack‘ eine wesentliche Rolle, wie Klein (2008, 249) an anderer Stelle treffend formuliert:

Geschmack ist der soziale Platzanweiser im kulturellen Feld; er ist das Medium, über das Hierarchien in der Kultur aufgestellt und soziale Unterschiede manifestiert werden.

Bourdieu geht davon aus, dass sich Klassengegensätze über Geschmack konstituieren und manifestieren. Indem er kulturellen Produkten ihre distinktive Funktion verleiht, verkörpert Geschmack die Mittel sozialen Kampfes (vgl. ebd., 249). Dabei ist Geschmack für Bourdieu jedoch nie etwas Individuelles, sondern durchgehend gesellschaftlich produziert. Als „sozialstrukturell bedingte Form ästhetischer Bewertung und Unterscheidung“ (Schwingel 1995, 114) ist Geschmack klassenspezifisch differenziert und steht in engem Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu einem sozialen Raum und dessen Habitus. Dabei vermitteln die in den Habitusformen angelegten Geschmacksdispositionen zwischen den objektiven, gesellschaftlichen Existenzbedingungen und den Praktiken der symbolischen Lebensführung. Der Lebensstil einer Gruppe bzw. Klasse drückt sich somit vor allen Dingen im Umgang mit Kultur aus. In diesem Sinn unterscheidet Bourdieu drei lebensstilkonstituierende Geschmacksformen, welche den drei großen sozialen Klassen korrespondieren: der legitime Geschmack der gesellschaftlichen Eliten, der mittlere Geschmack des Kleinbürgertums sowie der populäre, illegitime Geschmack des Proletariats. Bourdieu illustriert dies am Beispiel des Musikgeschmacks, da er die kulturelle Praxis des Musikhörens bzw. -spielens für geradezu prädestiniert zur Veranschaulichung von Klassengegensätzen hält (vgl. Bourdieu 1982, 36, 38). Der Geschmack als einverleibte Kultur bindet die Menschen somit in elementarer Weise an ihren klassenspezifischen Habitus und Lebensstil und fungiert auf diese Weise als gesellschaftlicher Orientierungssinn.

Während sich Bourdieu in seinen kultursoziologischen Untersuchungen primär dem legitimen Geschmack der weltlichen Oberschichten zuwendet, widmen sich die Cultural Studies in ihrer ‚audience research‘ der Analyse der nicht anerkannten, populären Kultur und (Jugend-) Subkultur. Fiske (1997, 56) kritisiert: „dass Bourdieu das kreative Potential der Populärkultur

und ihre differenzierende Funktion innerhalb der verschiedenen Gruppierungen gesellschaftlich Untergeordneter unterschätzt.“ Mit dem Anspruch, Bourdieus Metapher von ‚Kultur als einer Ökonomie‘, welche durch Investition und Akkumulation von Kapital realisiert wird, weiter zu entwickeln, führt Fiske den Begriff des populären kulturellen Kapitals ein. In Form von habituellem, körpergebundenen Wissen als Fähigkeit im Umgang mit dem je gruppenspezifischen Kulturobjekt stellt es die Grundlage sozialer Anerkennung innerhalb der Gemeinschaft dar (vgl. symbolisches Kapital). Die gemeinsame Leidenschaft für dasselbe Thema geht mit einem besonderen Zusammengehörigkeits- bzw. ‚Wir-Gefühl‘ einher, welches über die Integration in eine bestimmte Gruppe Teilhabe an einem spezifischen Stilensemble ermöglicht und so die (kollektive) soziale Identität des/der Einzelnen (mit-) konstituiert. Da populäre Kulturgüter über die Techniken des Bricolage (vgl. Lévi-Strauss) produziert werden – vorhandene Elemente der Kulturindustrie werden dabei in einem kreativen Prozess immer wieder aufs Neue eigensinnig umgedeutet und (subversiv) angeeignet – sind populärkulturellem Kapital gesellschaftliche Distinktionsbemühungen inhärent. Populärkulturelles Kapital folgt demnach laut Fiske (ebd., 57) der „inneren Logik (...) der Abgrenzung gegen das offizielle dominante kulturelle Kapital“ sowie gegen andere Ausprägungen populärer Kultur. Die Möglichkeit einer eigensinnigen, subversiven Bedeutungskonzeption ist mit Stuart Halls >Encoding-Decoding-Modell< (1973) gegeben. Hall exponiert darin die Vieldeutigkeit und Unbeständigkeit symbolischer Ordnungen. Er geht von einer (begrenzten) Vielfältigkeit möglicher Interpretationen bzw. Lesarten⁷ des Populären aus, welche er in den ‚Leerstellen‘ massenmedial verbreiteter Kulturgüter begründet sieht (vgl. Lutter/Reisenleitner 2005, 63f). Polyseme Texte, ihre Offenheit und ihr lückenhafter Charakter, fordern nun nach Fiske die RezipientInnen zur Partizipation am kulturellen ‚Machensprozess‘ auf. Durch diese Form der produktiven Beteiligung produzieren Jugendkulturen nicht nur ihr eigenes kulturelles Kapital, sondern entwickeln darüber hinaus ein sehr enges und dichtes Verhältnis zu dem ‚Objekt ihrer Begierde‘, wodurch es zum Ereignis selbst wird (vgl. Fiske 1997, 62f). Im Anschluss an Bourdieu steht damit der „Formalität, Intertextualität und Kontextunabhängigkeit von Hochkultur (...) die Direktheit, der Lebensbezug und die Unmittelbarkeit der Popularkultur gegenüber.“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 75).

⁷ Hall postuliert durch Ideologie hierarchisch strukturierte Bedeutungen und unterscheidet dabei drei Lesarten des Populären: preferred reading, negotiated reading und oppositional meaning (vgl. Lutter/Reisenleitner 2005, 63).

Zusammenfassend kann Kultur mit John Clarke et al. (1981, 41) wie folgt beschrieben werden:

Die „Kultur“ einer Gruppe (...) umfasst die besondere und distinkte Lebensweise dieser Gruppe (...), die Bedeutungen, Werte und Ideen, wie sie in den Institutionen, in den gesellschaftlichen Beziehungen, in Glaubenssystemen, in Sitten und Bräuchen, im Gebrauch der Objekte und im materiellen Leben verkörpert sind. (...) Eine Kultur enthält die „Landkarten der Bedeutung“, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen.

Als symbolische Ordnung des sozialen Lebens definiert Kultur wie soziale Beziehungen in einer Gemeinschaft gestaltet und strukturiert werden (vgl. ebd.). Diese Formen (jugendkultureller) Vergemeinschaftung und sozialer Beziehungsgestaltung mit Hilfe der dokumentarischen Methode zu rekonstruieren, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

2.1.3. Jugendkulturen als soziokulturelle Milieus

Unter der Annahme, dass „Bedeutungen eher in kleinen Gruppen und Klassenfragmenten entstehen“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 68), waren es v.a. die Birmingham Cultural Studies, die sich (erstmalig) der theoretischen Explikation und empirischen Analyse jugendkultureller Vergemeinschaftungs- und Ausdrucksformen zuwandten und den Begriff der ‚jugendlichen Subkultur‘ nachhaltig prägten. In diesem Sinn distanzieren sich auch ihre Vertreter Clarke et al. (1981, 48) explizit von dem (spätestens seit Gustav Wyneken dominierenden) ‚Jugendkultur‘-Begriff, da dieser die „Klassenbasis der Jugendkulturen, die Beziehung der „Jugendkultur“ zur Stammkultur und zur dominanten Kultur usw.“ untergrabe. Jugendsubkulturen und ihre Stile weisen somit deutliche Bezüge zur Klassengesellschaft auf, wobei eine „bestimmte Kultur immer die einer bestimmten Klasse ist.“ (Wächter 2006, 126f.). Diedrich Diederichsen und Dick Hebdige (vgl. 1983, 22) gehen nun davon aus, dass die primäre Bedeutung subkultureller Stile in ihrer kulturellen Herausforderung an die Hegemonie liegt. In diesem Sinn akzentuiert der Begriff jugendlicher Subkulturen jugendliches Aufbegehren gegen die dominante Mehrheitskultur, wobei Angehörige ihre Widerständigkeit weniger direkt, denn indirekt über ihren Stil zum Ausdruck bringen. Derartige, von der ‚offiziellen‘ Kultur offensiv abweichende subkulturelle Widerstands- bzw. Absetzbewegungen (vgl. Baacke 1999, 148) werden von Clarke et al. (1981, 45) auch als „Subsysteme – kleinere, stärker lokalisierte und differenzierte Strukturen innerhalb eines der beiden größeren kulturellen Netzwerke“ beschrieben. An anderer Stelle definiert Robert R. Bell Subkulturen als ‚Teilkulturen‘, „als relativ kohärente kulturelle Systeme, die innerhalb

des Gesamtsystems unserer nationalen Kultur eine Welt für sich darstellen.“ (L.v. Friedeburg 83. In: Baacke 1999, 125f.). Beide Definitionen betonen die kulturelle Eigenständigkeit und sozialräumliche Einbettung von Subkulturen in die Gesamtgesellschaft, welcher sie gleichzeitig kulturelle Einheit attestieren.

Im Gegensatz dazu zeichnen jedoch aktuelle (jugend-) soziologische Analysen ein fragmentiertes Bild gegenwärtiger Gesellschaften, wobei sich entsprechende Pluralisierungstendenzen von Lebenslagen und -stilen auch im jugendkulturellen Bereich widerspiegeln. Vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen ‚Strukturwandels von Jugend‘ - Jugendkulturen haben sich von ihren sozialen Herkunftsmilieus und Klassenlagen weitgehend abgekoppelt – distanziert sich schließlich der deutsche Jugendforscher Dieter Baacke eindeutig vom Begriff der Subkultur. So kritisiert Baacke (vgl. 1999, 133f.), der Ausdruck ‚Subkultur‘ suggeriere, dass es sich bei Jugendkulturen um kulturelle Spähren unterhalb der elitären Kultur handelt, die einerseits präzise lokalisier- und ausdifferenzierbar wären und andererseits eigenständige, d.h. unabhängige Teilsegmente der Gesellschaft darstellen würden. Insofern als der Begriff ‚Subkultur‘ ein oppositionelles⁸ und hierarchisches Verhältnis zwischen der Jugendkultur und der dominanten (Erwachsenen-) Kultur unterstellt, plädieren gegenwärtige JugendforscherInnen den klassen- und schichtspezifisch gefärbten Begriff der Jugendsubkultur, welcher die wissenschaftliche Diskussion der sechziger und siebziger Jahre dominierte, aufzugeben. Stattdessen soll auf Konzepte von Jugendkultur zurückgegriffen werden, da diese in Kombination mit dem Begriff ‚sozialer Milieus‘ eine den sozialstrukturellen Veränderungen angemessene Beschreibung jugendkultureller Erfahrungsräume gewährleisten. Nach Baacke (ebd., 160) trägt der Jugendkultur-Begriff nämlich dem Umstand, dass „Schichtungen (...) durch flexible soziale Milieus mit starker Lebensstilorientierung und nachlassenden Abgrenzungen abgelöst“ werden, Rechnung.

Die wissenschaftliche Diskussion um den Milieu-Begriff erlebte in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Renaissance. Fragen nach der Lebensweise sozialer Großgruppen und spezifischer von Jugendmilieus stehen mittlerweile im Brennpunkt des öffentlichen Interesses. In dieser Perspektive werden Milieus und Lebensstile nicht länger als nebensächliche Feingliederungen der Sozialstruktur angesehen. Gegenwärtige SoziologInnen gehen vielmehr davon aus, dass die Zugehörigkeit zu einem Milieu, die Partizipation an

⁸ Vor dem Hintergrund der Entstrukturierung und Destandardisierung von traditionellen Sozialisationsinstanzen, im Zuge dessen es zur Freisetzung Jugendlicher aus traditionellen Lebens- und Arbeitsformen kam, postuliert Baacke (1999, 154), dass Jugendkulturen weitgehend ihren „Spaß am Widerstand“ verloren und somit an Protestpotential eingeübt haben.

einem gemeinsamen Lebensstil die alltägliche Handlungspraxis des/der Einzelnen prägen. „Sie formen immer mehr die Erfahrungswelt und das Umgehen mit „objektiven“ Lebensbedingungen; sie dienen der Identifikation und Selbstdefinition.“ (Hradil 1992, 6).

Emile Durkheim (1970) integrierte den Milieu-Begriff erstmals in ein vollständiges Theoriegebäude. Er unterschied zwischen äußeren und inneren sozialen Milieus. Während ‚äußere soziale Milieus‘ die weiteren Gesellschaften bezeichnen, fasst der Begriff der ‚inneren sozialen Milieus‘ die unmittelbar umgebende Gesellschaft (vgl. Hradil 1992, 14). Doch erst unter Max Scheler fand die menschliche Subjektivität als relativ eigenständiger Bereich der Sozialstruktur entsprechende Berücksichtigung, indem er Milieus als „ausschnittthaft wahrgenommene Umwelteinwirkung“ (ebd., 15) beschrieb.

Im Rekurs auf die ‚neue‘ „Klassenlosigkeit sozialer Ungleichheit“ (Beck) konzipierte schließlich Stefan Hradil (vgl. 1987, 171) ein Modell sozialer Milieus, welches nicht nur, wie klassen- und schichtspezifische Konzepte der Struktur sozialer Ungleichheit, auf ökonomische und berufliche Mechanismen sozialer Ungleichheit abstellt⁹, sondern in besonderem Ausmaß auch politisch-administrative und soziokulturelle Prozesse als Quellen sozialer Ungleichheit in die empirische Analyse miteinbezieht. Auf diese Weise wird eine zeitgemäße Erfassung (post)moderner ungleicher Sozialstrukturen ermöglicht. Ausgehend von der Annahme, dass sich soziale Ungleichheit im Handeln der Menschen realisiert, definiert Hradil (ebd., 9) ‚soziale Ungleichheit‘ in einem erweiterten handlungstheoretischen Rahmen als „gesellschaftlich hervorgebrachte, relativ dauerhafte Lebensbedingungen, die es bestimmten Menschen besser und anderen schlechter erlauben, so zu handeln, daß allgemein anerkannte Lebensziele für sie in Erfüllung gehen.“ Nach diesem Begriffsverständnis bilden sich mit der Fragmentierung traditioneller sozialer Milieus Lebensformen jenseits von Klassen und Schichten heraus, die auf der ‚subjektiven‘ Interpretation ‚objektiver‘ Lebensbedingungen beruhen. Über kollektive Erfahrungen und interaktive Interpretationsprozesse konstituieren sich so milieutypische Bündelungen von objektiven Lebensbedingungen und subjektiven Bewusstseinsformen, welche sich im Lebensstil, d.h. in den typischen Verhaltensmustern sozialer Gruppierungen manifestieren. Hradil (ebd., 12) beschreibt soziale Milieus daher als „Gruppen von Menschen, die solche äußeren Lebensbedingungen und/oder inneren Haltungen aufweisen, daß sich gemeinsame Lebensstile herausbilden.“ In diesem Sinn schließt Hradils Milieubegriff nicht notwendigerweise

⁹ Klassische Schichtmodelle fassen Bildung, Einkommen und Berufsprestige als (exklusive) Kernstruktur sozialer Ungleichheit. (vgl. Hradil 1987, 171).

Menschen mit einer gemeinsamen Umwelt, denn vielmehr mit einem gemeinsamen Verhältnis zu ihrer Umwelt ein (vgl. Hradil 1992, 17). Soziale Milieus werden daher – ebenso wie Lebensstile – als von sozialen Lagen weitgehend losgelöst konzipiert, wodurch ihnen eine Mittlerfunktion zwischen dem ‚Subjektiven‘ und dem ‚Objektiven‘ in der Sozialstruktur eingeräumt wird. Insofern als im Lebensstil sozialer Milieus ungleiche Lebensbedingungen repräsentiert werden, verfügen diese außerdem über eine Distinktionsfunktion (vgl. Hradil 1987, 167). Soziale Milieus wirken als „Filter oder Verstärker ungleicher Lebensbedingungen“ (ebd., 12) und tragen auf diese Weise maßgeblich zur Reproduktion sozialer Ungleichheit bei.

Eine ausführliche Erklärung über die Entstehungsbedingungen sozialer Milieus liefert schließlich Gerhard Schulze. Unter der Annahme einer Segmentierung der Gesellschaft in Ähnlichkeitsgruppen, postuliert Schulze (vgl. 2005, 177ff.) – in Abgrenzung zum Modell der ‚Beziehungsvorgabe‘ – ein Modell der ‚Beziehungswahl‘. Demnach unterliegt die Wahl des Kontaktpartners bzw. der Kontaktpartnerin der selektiven Wahrnehmung, welche der fundamentalen Semantik von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit folgt. Unter der Bedingung der Beziehungswahl kommt sozialen Milieus demnach ein Doppelcharakter zu: So wirkt einerseits die soziale Wirklichkeit auf das Denken und Handeln der Menschen ein, andererseits wird diese jedoch stetig in und durch menschliches Handeln und Denken neu konstituiert. Unter dieser Voraussetzung spielt die distinktive Bedeutungsebene der Alltagsästhetik eine entscheidende Rolle: Der persönliche bzw. kollektive Stil wird zum Zeichen, welches soziale Abgrenzung orientiert. Die kollektive Semantik sozialer Milieus, welche Milieuzugehörigkeiten stilisiert, beruht daher nach Schulze (vgl. ebd., 184f.) maßgeblich auf der Evidenz und Signifikanz ihrer Zeichen, da nur dadurch unmittelbares Erkennen des Eigenen bzw. Fremden gewährleistet werden kann. Besondere Evidenz und Signifikanz wird dabei dem mainfesten Stiltypus, dem Lebensalter sowie dem Bildungsgrad zugesprochen. Soziale Milieus haben somit nach Schulze eine soziale Orientierungsfunktion.

Bei der Entstehung und Aufrechterhaltung sozialer Milieus kommt aber auch dem Kriterium der ‚Binnenkommunikation‘ entscheidende Relevanz zu, denn erst milieuinterne Binnenkommunikation gewährleistet die Stabilität sozialer Milieus. In diesem Zusammenhang definiert Schulze (ebd., 174) soziale Milieus als „Personengruppen, die sich durch gruppenspezifische Existenzformen und erhöhte Binnenkommunikation voneinander abheben.“ Über interaktive Anpassungs- und Interpretationsleistungen bilden sich in sozialen Milieus existenzielle Anschauungsweisen und Wirklichkeitsmodelle heraus, welche

milieuspezifisch differenziert sind. Soziale Milieus werden mit Schulze daher auch als Gemeinschaften der Weltdeutung, als segmentierte ‚Wissensgemeinschaften‘ aufgefasst (vgl. ebd., 267). Über Binnenkommunikation konstituiert sich schließlich ein milieuspezifisches Gruppenbewusstsein.

Die spezifische Ausprägung des Gruppenbewusstseins hängt mit dem Kollektivitätsgrad des jeweiligen Milieus zusammen. In den Sozialwissenschaften wird daher allgemein zwischen Mikro- und Makromilieu unterschieden. Während Mikromilieu, wie z.B. Ehen, Familien, Nachbarschaft und Peergroup, Lebensstilgruppierungen darstellen, deren Mitglieder in unmittelbarem persönlichen Kontakt zueinander stehen, bündelt der Begriff Makromilieu alle Menschen, die einen ähnlichen Lebensstil aufweisen ohne einander jemals begegnet zu sein. Beispiele hierfür sind neben beruflichen, politischen, generations- und geschlechtsspezifischen Milieus auch (jugendliche) Freizeitmilieus, so Hradil (vgl. Hradil 1987, 168f.). Milieus dieser Art konstituieren sich demnach „übergemeinschaftlich“ und setzen nach Karl Mannheim (1970) kein gruppenhaftes Zusammenleben im Sinne einer Gemeinschaft voraus. Soziale Verbundenheit in diesem Sinn entsteht vielmehr über eine „*Partizipation an den gemeinsamen Schicksalen* dieser historisch-sozialen Einheit“ (ebd., 542). Über das gemeinsame Erleben bestimmter historischer Ereignisse und Entwicklungen konstituiert sich schließlich, so Mannheim, eine gemeinsame ‚Erlebnisschichtung‘, ein gemeinsamer ‚konjunktiver Erfahrungsraum‘. Treten nun Menschen, die durch eine eben solche strukturidentische Erlebnisschichtung miteinander verbunden sind, in eine gemeinsame Handlungspraxis ein, entstehen milieuspezifische Stile bzw. Orientierungsmuster. Im Anschluss an Mannheim definiert Ralf Bohnsack (2007, 111) soziale Milieus als ‚konjunktive Erfahrungsräume‘, deren Angehörige „durch Gemeinsamkeiten des Schicksals, des biografischen Erlebens, Gemeinsamkeiten der Sozialisationsgeschichte miteinander verbunden sind.“ Doch Strukturidentitäten der Erlebnisschichtung resultieren nicht nur aus sozialisationsgeschichtlichen Kontinuitäten, auch das kollektive Erleben von biografischer Diskontinuität, Desintegration und habitueller Verunsicherung vermag neue milieu- und generationsspezifische konjunktive Erfahrungsräume zu konstituieren (vgl. Bohnsack 1997).

Die Konzeption sozialer Milieus als konjunktive Erfahrungsräume geht darüber hinaus mit der Annahme einher, dass die Einbindung in eine gemeinsame bzw. strukturidentische Handlungspraxis konjunktive Verständigung ermöglicht, wodurch die Mitglieder eines Milieus einander unmittelbar ‚verstehen‘. Diese Art des „Einanderverstehen[s] im Medium des Selbstverständlichen“ (vgl. Gurtwitsch 1967, 178. In: Bohnsack 1997, 7) unterscheidet

sich von jener kommunikativen Verständigung, wie sie sich zwischen Milieus auf der Grundlage wechselseitiger Perspektivenübernahme und Interpretation vollzieht. Mit der Unterscheidung von kommunikativer und konjunktiver Verständigung bei Mannheim korrespondiert (in gewisser Hinsicht) die von Gurwitsch (1967) postulierte Trennung zweier „Modi des Seins mit anderen“ – der ‚Partnerschaft‘ und der ‚Zugehörigkeit‘. Während der kommunikativen Verständigung der Sozialisationsmodus der ‚Partnerschaft‘ entspricht, weist der Modus der ‚Zugehörigkeit‘ zwar einerseits Parallelen zur konjunktiven Verständigung auf – so sind beide Seinsarten durch ein „Einanderverstehen im Medium des Selbstverständlichen“ (ebd.) gekennzeichnet – andererseits hebt er sich jedoch auch durch seine direkte Anbindung an gemeinsames, gruppenhaftes Erleben und traditionsfeste Wissensbestände von ihr ab (vgl. Bohnsack 1997).

Soziale Milieus basieren demnach auf einem gemeinsam geteilten Hintergrundwissen. Dieses atheoretische „selbstverständliche Wissen, das wir mit anderen teilen, bildet den Grundstock dessen, was wir für wirklich halten.“ (Knoblauch 1996a, 12. In: Bohnsack 2007, 112). Für die Analyse eines derart existenziellen Erfahrungswissens im Sinne eines konjunktiven Erfahrungsraumes und kollektiven Habitus empfiehlt Bohnsack die dokumentarische Interpretation von Gruppendiskussionen (vgl. Kap. 3.2). Insofern als die dokumentarische Methode einen Zugang zu konjunktiven Wissensbeständen und kollektiven (Handlungs-) Orientierungen eröffnet, ist sie für die Ergründung des milieuspezifischen kollektiven Habitus prädestiniert. Da die vorliegende Arbeit auf die Analyse des kollektiven Habitus von Jugend- bzw. Musikmilieus zielt, liefert Bohnsacks Konzeption sozialer Milieus im Anschluss an Mannheim für diese Untersuchung besonders aufschlussreiche Ansatzpunkte.

2.1.4. Szenen als Formen postmoderner jugendkultureller Vergemeinschaftung

Wie bereits mehrfach angeführt, sind Jugendkulturen als kulturelle Phänomene stets in ihrer Kontext- und Zeitgebundenheit zu betrachten und als solche höchst dynamische Konstitutionen. Vor dem Hintergrund der Enttraditionalisierung der Jugendphase sowie der damit einhergehenden Ausdifferenzierung und Pluralisierung von Jugendkulturen in postmodernen Gesellschaften sprechen JugendsoziologInnen daher immer häufiger von Jugendszenen als ‚neue‘ konjunktive Erfahrungsräume, in welchen alternative Konzepte des sozialen Umgangs miteinander sowie des Zusammenlebens verhandelt werden und welche so zur dynamischen Konstitution von kollektiven Werthaltungen, Deutungsmustern und Verhaltensweisen beitragen. Nach Ferchhoff (2007, 184) besteht daher die „Stärke des Szenebegriffs (...) in der Kombination mit der Jugendkultur und Lebensstilmetapher etwa im

Gegensatz zum Subkulturbegriff gerade darin, dass er den heutigen strukturellen gesellschaftlichen Wandlungsprozessen und den veränderten und pluralisierten Lebenslagen, -formen und -stilen Rechnung trägt“. Seine forschungspraktische Berechtigung bezieht der Szenebegriff jedoch vor allen Dingen daraus, dass er dem Selbst-Verständnis gegenwärtiger jugendkultureller Vergemeinschaftungsformen entspricht.

In der gegenwärtigen jugendsoziologischen Literatur lassen sich nun v.a. zwei (unterschiedliche) Konzeptionen von Jugendszenen ausmachen. Während Baacke (1999) und Schulze (2005) Jugendszenen vornehmlich über ihren Ereignis- und Erlebnisharakter sowie ihre lokale Bezogenheit definieren, lassen Hitzler et al. (2005) und Knoblauch (2005) im Rekurs auf posttraditionale Vergemeinschaftungsformen die Annahme existenzieller regionaler Anbindungen von Jugendszenen hinter sich und setzen einen thematischen Fokus. Auf diese Weise geraten Kommunikation und Interaktion als konstitutive Bestandteile von Szenen ins Blickfeld der gegenwärtigen Diskussion. Gemeinsamkeiten zeigen sich in der milieutheoretischen Annäherung an den Szenebegriff, indem an die Stelle von Schichtungen überlappende Soziallagen gesetzt werden.

Der deutsche Jugendsoziologe Dieter Baacke (1999) skizziert Szenen im Rahmen seines sozialökologischen Modells in erster Linie als soziale Räume. Als kollektive Lebens- und Handlungspraxis ist die Entstehung von Szenen an die Aneignung eigener Räume gebunden, welche nicht bereits im Sinne seines Modells der vier ökologischen Zonen¹⁰ systemfunktional besetzt sind: „Szenen“ können sich grundsätzlich überall ereignen, nämlich dort, wo sie sich durch das Zusammentreffen von Menschen als Aktions- und Erlebniseinheit konstituier[en].“ (ebd., 170). In seinem Standardwerk >Jugend und Jugendkulturen< nähert sich Baacke dem Szenebegriff über dessen ursprüngliche Wortbedeutung als „Einheit des Dramas“ (ebd., 169f.). Nach Baackes Begriffsverständnis werden Szenen damit zu Bühnen der Selbstdarstellung und -inszenierung im Rahmen intensiver Erlebnisangebote. Wesentliche Kennzeichen von Jugendszenen sind daher neben ihrem starken Ereignisharakter, ihre begrenzte zeitliche und räumliche Ausdehnung sowie weitgehende Unabhängigkeit von institutionellen Vorkehrungen. Angesichts der sozialen Größe sowie weitgehender Globalisierungstendenzen gegenwärtiger Jugendszenen ist Baackes Definition von Szenen jedoch etwas irreführend, da sie einerseits direkte persönliche Bekanntschaften unter den

¹⁰ Vor dem Hintergrund seiner Annahme, dass sich die Lebenswelt von Jugendlichen im Laufe ihrer Entwicklung allmählich erweitert, postuliert Baacke (1999, 162-164) vier ökologische Räume: das ökologische Zentrum, der ökologische Nahraum, ökologische Ausschnitte und ökologische Peripherie.

Szene-Mitgliedern im Rahmen überschaubarer Zusammenhänge und andererseits lokale Gebundenheit von Szenen unterstellt.

Damit ist ein wichtiger Kritikpunkt des im Folgenden dargestellten Szenebegriffs bereits vorweggenommen. Gerhard Schulze setzt in seiner >Theorie der Szene< (2005) dem Begriff der Szene ein lokales Publikum, definiert als „eine Ansammlung von Personen zur selben Zeit am selben Ort“ (ebd., 461) voraus. Im Gegensatz zu den individualisierten Publika der Mediengesellschaft, deren „kollektiver Charakter dem einzelnen nur (...) durch punktuelle Wahrnehmungen erfahrbar wird“ (ebd.), ist es dem/der Einzelnen in lokalen Publika möglich, die übrigen Mitglieder der Konsumentengemeinschaft, der man zum gegebenen Zeitpunkt angehört, sinnlich wahrzunehmen. Aus diesem Grund, so Schulze (ebd., 463), können aus „individualisierten Publika (...) keine Szenen entstehen.“ Für Schulze (ebd.) stellen Szenen damit „ein Netzwerk von Publika [dar], das aus drei Arten von Ähnlichkeiten entsteht: partielle Identität von Personen, von Orten und von Inhalten. Eine Szene hat ihr Stammpublikum, ihre festen Lokalitäten und ihr typisches Erlebnisangebot.“ Demnach wird klar, dass erst die Ansammlung von ähnlichen Publikumserfahrungen zu szenischer Stabilität im Sinne der Bildung von Kollektivbegriffen und Wirklichkeitsmodellen führt. Die soziologische Bedeutung von Szenen liegt nach Schulze damit darin, dass sie kollektive Ordnungsstrukturen und homogene Sinnsysteme einer ständig anwachsenden Komplexität von Erlebnisangeboten in postmodernen Gesellschaften entgegensetzen. In diesem Sinn sind Szenen als ein Phänomen des Freizeit- und Erlebnisbereichs zu begreifen. Die Entstehung von Szenen ist dabei immer als Gemeinschaftsleistung von Erlebnisanbietern und Erlebnissuchenden zu verstehen. In wechselseitiger Bezugnahme konstituiert sich schließlich eine prägnante szenetypische Atmosphäre, die insbesondere dem Publikum als Code dient. „Durch die Integration von Publika zu übergreifenden Szenen werden vereinzelte Kollektiverlebnisse, die einander ähnlich sind, gebündelt.“ (ebd., 466). Auf diese Weise tragen Szenen nach Schulze nicht nur zur Konstitution von alltagsästhetischen Schemata – demnach produzieren Szenen eigene Zeichen, welche spezifische Bedeutungen transportieren – sondern auch zur Entstehung sozialer Milieus und Wirklichkeitsmodelle bei. Entsprechend der zentralen Elemente des Milieubegriffs – Binnenkommunikation und Gemeinsamkeit von Existenzformen – werden in Szenen Existenzformen offensichtlich. Damit bilden sich je szenetypische Normen über „Kombinationen von Sprache, Kleidung, Körper, Konsumstilen, Alter, Bildung, politischen und sozialen Einstellungen, Musikpräferenzen usw. heraus, die sich innerhalb von sozialen Milieus verbreiten.“ (ebd., 468) und weitgehend verbindlich für ihre Mitglieder sind. Auf diese Weise werden in Szenen Wirklichkeitsmodelle für sich und

andere anschaulich. V.a. in Schulzes Anleitung zur empirischen Erforschung von Szenen wird nun offensichtlich, dass er Szenen in erster Linie als Lokalitäten vor dem Hintergrund der Vernetzung lokaler Publika begreift. Gegenüber einer überregionalen Konstitution von Szenen unter Rückgriff auf globalisierte Kommunikationsmedien, welche gerade für heutige Jugendszenen charakteristisch ist, bleibt Schulzes Szenetheorie daher blind. Weiters wird durch die Konzeption von Szenen als Konsumentengemeinschaften, welche durch den gleichzeitigen Konsum von Erlebnisangeboten definiert sind, der Relevanz von Kommunikations- und Interaktionsprozessen für die (Re-) Produktion von Szenen nicht genügend Rechnung getragen. In dieser Hinsicht findet sich bei Schulze generell eine Fokussierung auf das Individuum, das sich individuell und autonom für die Mitgliedschaft an einer bestimmten Szene entscheidet. Dass der Prozess des ‚Hineingeratens und –lebens‘ in eine Szene möglicherweise durch andere, außerhalb der gegebenen Szene liegenden Erfahrungsräume mitbedingt wird, bleibt gänzlich unreflektiert. Letztlich finden jugendkulturelle Szenen keinen Eingang in seine Typologie der Szenen, was angesichts der soziologischen Relevanz von Jugendkulturen und -szenen befremdlich anmutet.

In Anlehnung an Baacke (1999) und Schulze (2005) beschreiben auch Ronald Hitzler et al. (2005) die Entstehung von Jugendszenen im Zusammenhang mit der Vereinnahmung von Räumen. Indem Hitzler diese Räume jedoch weniger geografisch, denn symbolisch fasst, gelingt es ihm den Szenebegriff von seiner lokalen Gebundenheit zu lösen. Zwar betrachtet auch er Treffpunkte und Events als konstitutiv für Szenen, wesentliches Bestimmungselement von Szenen ist jedoch deren thematische Fokussierung. Nach Hitzler (ebd., 20) sind Szenen: *„Thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln.“* Diesem Begriffsverständnis folgend hat jede Szene ihr eigenes zentrales Thema, auf das hin die Aktivitäten¹¹ und Handlungsweisen der SzenegängerInnen ausgerichtet sind. Um das zentrale ‚issue‘ herum – Musik, Sport und Medien gelten dabei als ‚heiße‘ Kristallisationspunkte – gruppiert sich ein spezifischer, szenetypischer kollektiver „Lifestyle mit eigenen Sprachgewohnheiten, Umgangsformen, Treffpunkten bzw. Lokalitäten, Zeitbudgetierungen, Ritualen, Festen bzw. Events – und zum Teil (...) auch mit einem als „szenespezifisch“ erkennbaren Outfit.“ (Hitzler 2008, 64). Der Szene-Alltag ist jedoch

¹¹ Als szenetypische Aktivitäten sind dabei sowohl die facettenreichen Handlungsvollzüge als auch die kommunikative Produktion ihrer Bedeutungen zu verstehen.

keinesfalls gänzlich durch das zentrale Thema bestimmt. Nach Hitzler et al. (2005, 21) ist viel eher von einem thematischen Rahmen auszugehen, „auf den sich Gemeinsamkeiten von Einstellungen, Präferenzen und Handlungsweisen der Szenemitglieder beziehen.“ Während die zuvor genannten Autoren Kommunikation und Interaktion in ihren Szenedefinitionen weitgehend vernachlässigen, beschreibt Hitzler (ebd.) Szenen als primär kommunikative und interaktive Gesinnungsgemeinschaften. Vor dem Hintergrund seiner Konzeption von Szenen als prototypische Ausprägungen posttraditioneller Vergemeinschaftungsformen, deren wesentliches Kennzeichen in der weitgehenden Ablösung von traditionellen Verbindlichkeitsansprüchen besteht, sind Szenen in existenzieller Weise an die ständige kommunikative Vergewisserung und Stabilisierung gemeinsamer Interessen, Werthaltungen, Orientierungen und Handlungspraxen seitens ihrer Mitglieder¹² gebunden. Auf diese Weise wird im Rekurs auf kollektive Zeichen, Symbole, Rituale und Routinen nicht nur Szenezugehörigkeit inszeniert und manifestiert, sondern auch soziale Verortung und damit die Herausbildung einer kollektiven Identität ermöglicht. „Szenen sind also insofern Kulturgebilde, als sie sich wesentlich durch das Bekenntnis zu gemeinsamen Ideen, Idealen und zu geteilten ästhetischen Standards auszeichnen“ (Hitzler 2008, 64). Da Szenen nach Hitzler (2005) jedoch grundlegend labile Gebilde sind, sind szenetypische Deutungsmusterangebote für die Mehrheit ihrer Mitglieder¹³ lediglich von partieller, keinesfalls exkludierender Verbindlichkeit, wodurch auch parallele ‚Mitgliedschaften‘ in verschiedenen Szenen möglich werden. Je nach ihrer existenziellen Reichweite werden szenetypische Deutungsmuster so in den eigenen Lebensstil, als „thematisch übergreifende, ‚ästhetische‘ Überformung des Lebensvollzugs“ (ebd., 34) integriert. Wesentliches Kennzeichen dieser „habituellen, intellektuellen, affektuellen und vor allem ästhetischen „Gesinnungsgenossenschaft[en]“ (Hitzler et al. 2005, 18) besteht daher in der Offenheit sowie prinzipiellen Labilität ihrer sozialen Strukturen. Vor dem Hintergrund ihrer diffusen Grenzen und Ränder – verschiedene Szenen gehen zuweilen ineinander über und überlappen sich gegenseitig – sowie der weitgehenden Aufweichung traditioneller Verbindlichkeitsansprüche, existieren in postmodernen (Szene-) Gemeinschaften kaum Sanktionsinstanzen zur Überwachung von Ein- und Austritten. Hitzler et al. (ebd., 23) gehen daher davon aus, dass

¹² Da Szenen grundlegend strukturell labile Gebilde von ebenso labiler Bindekraft sind, bestehen keine förmlichen Mitgliedschaften.

¹³ Hier sind v.a. jene ‚normalen‘ Szenegänger angesprochen, die nur gelegentlich am Szene-Leben partizipieren.

Szenezugehörigkeiten auf „freiwilliger Selbstbindung“¹⁴ beruhen, was wiederum mit einem ausgesprochen labilen Wir-Bewusstsein einhergeht. Denn typischerweise „werden Wir-Gefühle ausschließlich (...) durch die wechselseitige Inszenierung von Zugehörigkeit durch die Szene-`Mitglieder` (re-)produziert.“ In diesem Sinn, so Hitzler (ebd.), konstituiert sich das Wir-Bewusstsein in postmodernen Gemeinschaften rein aufgrund des „Glaubens an eine gemeinsame Idee“. Ihre vergemeinschaftende Kraft beziehen Szenen demnach weniger aus gemeinsamen Lebens- und Interessenslagen ihrer TeilnehmerInnen, denn aus der Faszination der Teilhabe an einem Thema und den daraus erwachsenden kollektiven Orientierungen, Stilisierungen und Handlungsweisen. Der Begriff der Faszination impliziert ein aktionistisches Moment und geht daher mit der Annahme einher, dass ‚InteressentInnen‘ und ‚PartizipantInnen‘ immer wieder aufs Neue „zur Teilhabe verführt“ (Hitzler 2008, 55) werden. Aus diesem Grund sind für alle Mitglieder bekannte und (hinlänglich) verlässliche Orte, wie Treffpunkte und (emotional überschäumende) Events mit hohem Erlebniswert aber auch virtuelle Räume, konstitutiv für die Intensivierung, (Re-) Produktion und Stabilisierung des (auch überregional zu fassenden) Wir-Gefühls und damit für die Aufrechterhaltung von Szenen. Denn dort „manifestiert und reproduziert sich nicht nur die Kultur der Szene, sondern eben auch das subjektive Zugehörigkeitsgefühl des `Mitglieds`.“ (Hitzler et al. 2005, 24). Hitzler spricht mit Bezug auf die konstitutive Bedeutung von Events implizit die vergemeinschaftende Kraft efferveszenter kollektiver Gruppenerlebnisse an (vgl. Kap. 2.2.4.), in deren Zusammenhang der/die Einzelne im Aktionismus des Kollektivs aufgeht. ‚Leibhaftige‘ Erfahrungen von Zusammengehörigkeit werden auf diese Weise (situativ) möglich¹⁵. Szenen sind demnach als jene Orte innerhalb des sozialen Raums zu verstehen, an denen in wechselseitiger Bezugnahme von eher „gleichartigen denn gleichaltrigen Interaktanten“ individuelle und kollektive Identitäten, Kompetenzen und Relevanzhierarchien aufgebaut und interaktiv stabilisiert werden, welche zeitlich weit über die eigene Szenezugehörigkeit hinausreichen¹⁶ (vgl. Hitzler 2008, 68). Des Weiteren fassen Hitzler et al.

¹⁴ Freiwilligkeit suggeriert immer das Bestehen einer Wahlmöglichkeit. Nach dem Begriffsverständnis der vorliegenden Arbeit soll mit Bourdieu jedoch darauf hingewiesen werden, dass diese nur innerhalb eines begrenzten milieuspezifischen Möglichkeitsraums besteht.

¹⁵ Junge (2005) kontrastiert, dass die in „ästhetischen Augenblicksgemeinschaften“ (zit. nach: Hitzler u.a. 2005) zum Ausdruck kommende Emotionalität insofern keine wirkliche Sozialität hervorbringt, als diese mit dem Abklingen des Eventerlebnisses gleichsam wieder ‚verpufft‘. Auf diese Weise muss Gemeinschaft immer wieder aufs Neue in kollektiver Effervescenz inszeniert und stabilisiert werden.

¹⁶ Hitzler (2001) weist darauf hin, dass die Jugendsoziologie dieses Phänomen vornehmlich unter dem Begriff der ‚Peergroup‘ behandelt. Da dieser Begriff jedoch in erster Linie altershomogene Gruppen umfasst, deren Mitglieder in direktem persönlichem Kontakt zueinander stehen, sind Peergroups stets als lokal gebundene Zusammenschlüsse zu betrachten. Postmoderne Strukturveränderungen dieses jugendlichen Erfahrungsraums

(2005) – vor dem Hintergrund globalisierender Medialisierungsprozesse – Szenen als überregionale soziale Netzwerke von Gruppen, die in mehr oder weniger intensivem Austausch miteinander stehen. Je nach Präsenz in und Partizipation an der Szene sowie szeneinternem Engagement haben die einzelnen Gruppen bzw. SzenegängerInnen nun Zugang zum Szenekern, der sogenannten Organisationselite. Distinktionen und Absetzbewegungen verlaufen daher in erster Linie nicht horizontal, sondern vertikal. Während Abgrenzungen nach Außen lediglich dann erforderlich werden, wenn andere Szenen versuchen in den eigenen symbolischen Raum einzudringen, finden sich im Inneren der Szenen dauerhafte Kämpfe um symbolische Dominanz. Gleichzeitig gewinnt mit „abnehmender Bedeutung von Distinktion für die (Re-)Produktion von Wir-Bewusstsein (...) die Inszenierung von Einheit (im Sinne von Enigkei^t) an Gewicht.“ (ebd., 228).

Besonders im Rückblick auf Hitzlers Konzeption jugendlicher Szenen als kommunikative und interaktive Gesinnungsgemeinschaften erweisen sich seine theoretischen Ausführungen zum Szenebegriff als äußerst fruchtbar für das dieser Arbeit zugrundeliegende Erkenntnisinteresse an kollektiven Strukturen und Orientierungen jugendlicher Gemeinschaftsformen. Auch im Hinblick auf die dokumentarische Methode sind diesbezüglich einige Anschlusspunkte gegeben (vgl. Kap. 3.2.). Kritisch zu betrachten ist jedoch Hitzlers Entwurf „hochgradig individualitätsbedachter Einzelner“ (ebd., 18), die sich – aus tradierten traditionellen Bindungen und Verpflichtungen (weitestgehend) freigesetzt – „kontingent dafür entscheiden, sich freiwillig und zeitweilig mehr oder weniger intensiv als mit anderen zusammengehörig zu betrachten“ (Hitzler et al. 2008, 10). Im Rekurs auf Selbstverwirklichungstendenzen im Rahmen von Individualisierungsthesen unterstellt Hitzler, dass das Individuum (autonom) aus einem gegebenen Pool an jugendkulturellen Partizipationsmöglichkeiten die Zugehörigkeit zu einer oder mehreren seinen Interessenslagen entsprechenden Gruppierungen und Szenen frei und je nach situativer Laune wählen könnte. Habituelle Orientierungen und Handlungspraxen – rekurrierend auf andere, außer-szenische Erfahrungsräume – werden im Hinblick auf Szeneanbindungen nur am Rande erwähnt, in seine Analyse jugendlicher Vergemeinschaftungsformen gehen sie jedenfalls nicht ein. Nahezu paradox scheint auch, dass Hitzler zwar jugendliche Formen der Vergemeinschaftung untersucht, soziale Beziehungen der jugendlichen SzenegängerInnen untereinander – als konstitutives Element von Gemeinschaft schlechthin – jedoch aus dem analytischen Blickwinkel herausfallen. Darüberhinaus bleiben langjährige Anteilnahmen am Szeneleben in Hitzlers Ausführungen

geraten daher aus dem Blickfeld.

Mitgliedern der Organisationseliten vorbehalten. SzenegängerInnen, die keinerlei ökonomische Ansprüche an die Szene herantragen, wird lediglich zeitweilige Zugehörigkeit attestiert. Zwar trifft dies wahrscheinlich auf den Großteil v.a. randständiger ‚Szene-BesucherInnen‘ zu, beachtet wird jedoch nicht, dass sich auch ‚MitläuferInnen‘ der Szene auf eigentümliche Art und Weise habituell und affektiv verbunden fühlen können. In diesem Sinn sei darauf hingewiesen, dass v.a. Hitzlers Postulat der ‚Faszination der Teilhabe an einem Thema‘ als (ausschließliches) vergemeinschaftendes Potential von Szenen nach einer kritischen Reflexion im Rahmen der empirischen Analyse verlangt. So wäre es beispielsweise auch möglich, dass die vergemeinschaftende Kraft von Szenen primär auf kollektiven Strukturen der Distinktion und Integration beruht.

Ein letzter Kritikpunkt, auf welchen v.a. Hubert Knoblauch (2008) in seinen Ausführungen Bezug nimmt, bezieht sich auf Hitzlers (2005, 2008) Konzeption von Szenen als „posttraditionale Gemeinschaften“. Im Rekurs auf Tönnies Gegenüberstellung von ‚traditionsreichen‘ Gemeinschaften und ‚traditionslosen‘ Gesellschaften postuliert Knoblauch den Begriff der posttraditionalen Gemeinschaft als Oxymoron. Posttraditionale Gemeinschaften, deren prototypische Ausprägungen nach Hitzler Szenen sind, stellen demnach genau genommen Gemeinschaften dar, die ihre Traditionen hinter sich gelassen haben. (vgl. , 74). Eine Möglichkeit zur Überwindung der gegenseitigen Ausschließlichkeit von ‚posttraditionalen‘ und ‚traditionalen‘ Gemeinschaften sieht Knoblauch (ebd.) im Rekurs auf einen phänomenologisch fundierten Begriff des kommunikativen Handelns. Dieses Begriffsverständnis begreift Handeln und Wissen als durch Kommunikation verbunden. Kommunikation rekurriert demnach nicht ausschließlich auf Sprache, sondern impliziert vielmehr alle Arten menschlichen Handelns, welche in irgendeiner Weise auf andere Menschen Bezug nehmen. Über die wechselseitige Bezugnahme der Handelnden wird schließlich eine gemeinsame soziale Ordnung hergestellt. Diese bildet den Kontext bzw. den kommunikativen Handlungszusammenhang, in welchem kollektiv geteilte Objektivationen und deren Bedeutungen in fortwährender (Re-)Produktion immer wieder aufs Neue (insbesondere auch performativ) ausgehandelt werden. Betont wird dabei, dass kommunikatives Handeln (wie jedes soziale Handeln) „nicht als immanent rational gelten muss, sondern immer und notwendig unreflektierte Habitualisierungen und Institutionalisierungen voraussetzt.“ (ebd., 78). Auf diese Weise wird nicht nur unmittelbare, sondern auch durch Prozesse der Mediatisierung, Dekontextualisierung und Anonymisierung gekennzeichnete mittelbare Kommunikation fassbar. Während traditionale Gemeinschaften vor diesem Hintergrund als Wissensgemeinschaften gefasst werden können, stellen

posttraditionale Gemeinschaften Kommunikationsgemeinschaften dar. Konstitutiv für Gemeinschaften jeder Art ist dabei, dass ihre Mitglieder eine „gemeinsame Struktur von Handlungen ausbilden und Wissen auf der Grundlage gemeinsamer Objektivationen [vermeintlich] teilen (...) – oder eben im Falle der Abgrenzung, nicht teilen.“ (ebd., 81). Auf diese Weise tragen Kommunikation und Objektivationen nicht nur zur Assoziation, sondern auch zur Distinktion und Hervorhebung sozialer Ungleichheiten bei. Aufgrund einer (zunehmenden) Ausdifferenzierung der Gesellschaft, ist gemeinsam geteiltes, kollektives Wissen in posttraditionalen Gemeinschaften nur bedingt verfügbar. Konstitutiv für posttraditionale Gemeinschaften ist es daher, sich ihrer Zusammengehörigkeit immer wieder aufs Neue kommunikativ zu versichern. Knoblauch sieht in der Titulierung von Szenen als Kommunikationsgemeinschaften einen wesentlichen Vorteil darin, Hitzlers (zumindest implizite) Unterstellung der ‚Traditionslosigkeit‘ von Szenen zu überwinden. Aus phänomenologischer Sicht nämlich, so Knoblauch (ebd., 86) „handeln Menschen immer vor dem Hintergrund von Selbstverständlichkeiten, die als lebensweltweltliche Typisierungen, Habitualisierungen und soziale Routinen das Grundgerüst des Handelns darstellen.“ In posttraditionalen Gemeinschaften handelt es sich folglich vorwiegend um geteiltes, kommunikatives Wissen, als Voraussetzung für Kommunikation und Interaktion. In diesem Sinn schließt Knoblauch (ebd.): „Auch und gerade Kommunikationsgemeinschaften haben also ihre Traditionen“. Mit der These von ‚Jugendszenen als Kommunikationsgemeinschaften‘ sind so zentrale Anknüpfungspunkte an das dieser Arbeit zugrundeliegende Begriffsverständnis jugendkultureller Erfahrungsräume gegeben, indem kollektiv geteiltes, kommunikatives Wissen, welches aus der Einbindung in eine gemeinsame Handlungspraxis hervorgeht, als konjunktives Wissen Gemeinschaft konstituiert.

2.2. Der Identitätsbegriff

2.2.1. Dekonstruktion des modernen Identitätsbegriffs

Die Frage nach dem eigenen ‚Ich‘, nach der Besonderheit und Eigentümlichkeit des ‚Selbst‘ und danach, was mich/uns von den ‚Anderen‘ unterscheidet, ist in aller Munde. Bemühungen zur Beantwortung dieser fundamentalen Frage dominieren längst nicht nur mehr den wissenschaftlichen Diskurs. Der Identitätsbegriff hat Eingang in den alltäglichen Sprachgebrauch gefunden und ist zum Allgemeingut geworden. Dabei wird die Frage nach der Identität v.a. im Zusammenhang mit dem Jugendalter, welches als Übergangs- und Umbruchsphase Zeit und Raum für Selbstfindung und -werdung bietet (vgl. Kap. 2.1.1.: Jugend als Bildungsmoratorium), heftig diskutiert. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts existiert eine kaum überschaubare Vielfalt theoretischer Annäherungsversuche an den Mythos ‚Identität‘ – seien diese (entwicklungs-) psychologischer, soziologischer oder philosophischer Tradition – sodass dem Identitätsbegriff nunmehr eine schillernde Bedeutungsvielfalt anhaftet. Vor diesem Hintergrund spricht beispielsweise Scharang (1992, In: Keupp et al. 2008, 8) von einem pulsierenden „Identitätsgeschwätz“ postmoderner Zeiten. Niethammer (2000) geht noch weiter und konstatiert eine „unheimliche Konjunktur“ des Identitätsbegriffs. Er kritisiert die wesentliche Unwesentlichkeit und Vielgestaltigkeit möglicher Identitätsdefinitionen – für ihn ist der Begriff der (kollektiven) Identität nur ein ‚Plastikwort‘, welches vorrangig Verwirrung denn Klarheit stifte – er plädiert daher den Identitätsbegriff fallen zu lassen.

Die „diskursive Explosion“ rund um den Begriff der Identität darf nach Stuart Hall (1996, 1. In: Lutter/Reisenleitner 2005, 81; Hall 1999) jedoch nicht mit dem Ende oder gar dem ‚Tod‘ des Subjekts gleichgesetzt werden, sie verweise vielmehr auf zunehmende Unsicherheiten und Schwierigkeiten den Identitätsbegriff zu fassen. In dem Zusammenhang spricht Hall auch von der „Krise der Identität“ (1999, 393), welche er als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozesses proklamiert. Vor dem Hintergrund einer Aufweichung traditioneller Handlungs- und Bedeutungszusammenhänge und der Pluralisierung von Lebensformen und -stilen, welche unter dem Schlagwort der Globalisierung vereint werden, geht Hall von einer Dezentrierung und Fragmentierung des Subjekts aus:

Identität wird nur in ihrer Krise zum Problem, wenn einiges von dem, was gesichert, kohärent und stabil erschien, durch die Erfahrung des Zweifels und der Unsicherheit verworfen wird. (Mercer 1990, 43. In: ebd., 394).

Postmoderne Identitätstheorien, die von der Dezentrierung, Fragmentierung und Pluralisierung von Identitäten und Lebensstilen ausgehen, sind dabei als Versuch zu werten, das ‚cartesianische Subjekt‘ der Aufklärung zu dekonstruieren und ‚neue‘ Identitätsmodelle zu schaffen, die den gegebenen gesellschaftlichen Umständen entsprechen und so einem umfassenden Wandlungsprozess Rechnung tragen.

Das ‚cartesianische Subjekt‘ gründet auf der Vorstellung eines rationalen, reflektierenden, kalkulierenden und bewussten Subjekts. Es geht zurück auf René Descartes (1641), einen der Gründerväter der modernen Philosophie, der mit seinem Leitsatz „cogito, ergo sum.“ („Ich denke, also bin ich.“) das ‚Subjekt der Vernunft‘ nachhaltig prägte.

Das Subjekt der Aufklärung basierte auf einer Auffassung der menschlichen Person als vollkommen zentriertes und vereinheitlichtes Individuum. Es war mit den Vermögen der Vernunft, des Bewußtseins und der Handlungsfähigkeit ausgestattet. (ebd., 394f.)

Dabei wird davon ausgegangen, dass die Identität des/der Einzelnen in einem ‚inneren Kern‘ als wirklichem oder wahren Selbst festgeschrieben ist, welcher bei der Geburt des Subjekts entsteht und zeitlebens derselbe bleibt. Das Subjekt ist auf diese Weise nach Hall (ebd., 395) stets „identisch mit sich selbst.“

Von einer solch individualistischen Konzeption des Subjekts hebt nun das soziologische Subjekt ab. Vor dem Hintergrund der wachsenden Komplexität moderner Gesellschaften, setzte sich eine gesellschaftliche Auffassung des Subjekts durch: das Individuum wurde nun stärker in den sozialen Grundstrukturen, in den Gruppenprozessen und kollektiven Normen der Gesellschaft oder Gemeinschaft, der es angehört, verortet. Das soziologische Subjekt folgt nach Hall (ebd., 395) der Wahrnehmung, dass

der innere Kern des Subjekts nicht autonom war und sich selbst genügte, sondern im Verhältnis zu >signifikanten Anderen< geformt wurde, die dem Subjekt die Werte, Bedeutungen und Symbole vermittelten – die Kultur in der es lebte.

Es waren v.a. George H. Mead und die symbolischen Interaktionisten, die das Subjekt aus seiner vermeintlichen Isolation und Autonomie befreiten und in die soziale Welt der Beziehungen (zurück-) holten. Im Sinne einer interaktiven Konzeption von Identität erwächst Identität aus gesellschaftlicher Erfahrung, d.h. aus der Interaktion zwischen einem ‚Ich‘ und der Gesellschaft, wobei sich der/die Einzelne nur aus „der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der gesellschaftlichen Gruppe als Ganzer“ (Mead 1995, 180) erfährt. Diese gesellschaftliche

Gruppe als Repräsentant sozialer Werte und Normen tritt dem/der Einzelnen als „generalized other“ (ebd., 196) gegenüber. Aus dem Zusammenspiel von internalisierten Fremderwartungen und der spontanen individuellen Reaktion des/der Einzelnen auf die Haltungen anderer ergibt sich schließlich das ‚self‘ (Identität). An dieser Stelle unterscheidet Mead nun zwischen zwei Identitätsanteilen: dem ‚Me‘ und dem ‚I‘, wobei das ‚Me‘ die gesellschaftliche Dimension der Identität repräsentiert. Es ist die „organisierte Gruppe von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt“ (ebd., 218), während das ‚I‘ eine unkontrollierbare Spontanitäts- und Kreativitätsinstanz bildet. Das Problem der Identität besteht nun nach Mead in der Herstellung von Balance zwischen dem ‚Me‘ und dem ‚I‘. Der Prozess der Gewinnung von Ich-Identität ist vor diesem Hintergrund als ein Kommunikations- und Interaktionsprozess zu verstehen, wobei das ‚Ich‘ in einem kontinuierlichen Dialog mit den kulturellen Welten außerhalb steht und auf diese Weise ständig neu gebildet und modifiziert wird: „Identität vernähnt oder (...) verklammert das Subjekt mit der Struktur.“ (Hall 1999, 395).

Auch der Psychoanalytiker Erik H. Erikson konzipiert Identität in seinen Ausführungen zu >Der vollständige Lebenszyklus< (1995) als spezifische Syntheseleistung einer Person, äußere Erfahrungen in ein einheitliches Selbst zu integrieren. Der Erwerb von Ich-Identität wird daher als ein Prozess der internalisierenden Übernahme von sozialen Erwartungen verstanden, wobei der Begriff der Ich-Identität eindeutig normativ orientiert ist. In diesem Sinn ist die Erlangung von Kohärenz und Kontinuität in Form von Ich-Synthese nach Erikson an die erfolgreiche Bewältigung dieser Entwicklungsaufgabe in der Adoleszenz gebunden, während Identitäts- bzw. Rollendiffusion ihr Scheitern markiert. Im Sinne des epigenetischen Prinzips, dem die Identitätsentwicklung nach Erikson folgt, beeinflusst die Art der Lösung vorausgegangener Entwicklungsaufgaben – jede Lebensphase ist durch ihre eigene psychosoziale Krise charakterisiert – die der jeweils nachfolgenden. Erikson (1995, 13) attestiert zwar „dem Alter der Adoleszenz und des jungen Erwachsenen eine normative Identitätskrise“, sagt aber gleichzeitig, „dass die Identitätsbildung (...) in Wirklichkeit ein Generationsproblem ist.“ (Erikson 1998, 26). Identitäts- und Persönlichkeitsentwicklung ist damit nach Erikson stets als dynamischer, lebenslanger Prozess aufzufassen.

Während die zuvor genannten Autoren das Subjekt als rational entscheidendeN und handelndeN AkteurIn mit einer gesicherten und vereinheitlichten Identität konzipieren und Identität daher als ein Problem der Konstanz aufgefasst wird, geht Sigmund Freud davon aus, „daß unsere Identitäten (...) auf der Grundlage der psychischen und symbolischen Prozesse

des Unbewußten gebildet werden, die nach einer anderen Logik als der der Vernunft funktionieren“ (Hall 1999, 409). Identitäten werden demnach in unbewussten Prozessen über die Zeit gebildet. Sie befinden sich immer im ‚Werden‘ und bleiben dabei stets unvollständig. In Freuds „>Entdeckung des Unbewußten<“ sieht Hall (ebd.) einen zentralen Beitrag zur Dezentrierung des einheitlichen Subjekts der Moderne.

In gegenwärtigen Identitätskonzeptionen bezeichnet Identität daher nicht länger das Problem der Konstanz, sondern vielmehr die Problematik der Kontingenz des Selbstverstehens (vgl. Reckwitz 2001). In diesem Sinn wird die Annahme eines stabilen, gesicherten, wesentlichen und mit sich selbst identischen Subjekts zunehmend aufgegeben. Schlagworte wie Fragmentierung, Diskontinuität, Bruch und Zerstreuung dominieren den Diskurs: das Subjekt, das einst mit einer einheitlichen und anhaltenden Identität ausgestattet war, ist nun fragmentiert: „Es ist nicht aus einer einzigen, sondern aus mehreren, sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten zusammengesetzt.“ (Hall 1999, 395f.).

Das postmoderne Subjekt ist historisch definiert und stets in kontextuellem Zusammenhang zu betrachten. Insofern als postmoderne Gesellschaften als durch Differenzen charakterisiert begriffen werden, ist von einer Vielzahl möglicher Subjektpositionen auszugehen, „von denen wir uns zumindest zeitweilig mit jeder identifizieren könnten“, so Hall (ebd., 396). In diesem Zusammenhang sprechen Keupp et al. (2008) beispielsweise von einem „Patchwork der Identitäten“, Hitzler et al. (2005) von „Bastelexistenzen“ und Bilden (1997) gar von „multiplen Selbsten“. Diese werden über die Identifikation mit Subjektpositionen in verschiedenen Lebensbereichen und in ständiger Selbstreflexion erarbeitet. Neben Identifikationsprozessen wird in postmodernen Subjektkonzeptionen vermehrt auch der ‚Differenz‘ subjektstituierende Bedeutung zugesprochen:

Identitäten werden durch, nicht außerhalb von Differenzen konstituiert, mehr noch, die Konstruktion von Identität erfolgt immer durch Differenz, durch die Beziehung zum Anderen. (Lutter/Reisenleitner 2005, 85).

Differenz ist daher nicht länger als das Gegenteil von Identität, sondern als ihr fundamentaler Bestandteil aufzufassen. V.a. im Zusammenhang mit kollektiven und kulturellen Identitäten wird dem Begriff der ‚Differenz‘ ein besonderer Stellenwert beigemessen (vgl. Kap. 2.2.3.).

2.2.2. Reflexive und habituelle Identitätsanteile

In postmodernen Identitätstheorien wird der Fokus zudem stärker auf die diskursive bzw. narrative Konstruktion von Identitäten gelenkt. Auf diese Weise wenden sie sich gegen den

„possessiven Individualismus“ (Macpherson 1976) moderner Identitätskonzeptionen, wonach das autonome und einheitliche Subjekt eine stabile Identität besitzt, und konzipieren Identitätsentwicklung, spezifischer Identitätsarbeit, als offenen und lebenslangen Prozess konstruktiver Selbstverortung und fluktuierender Identifikationen (vgl. Keupp et al. 2008, 19). Insofern als Individuen vor dem Hintergrund distinkter Lebenswelten beharrlich dazu aufgefordert werden, ihre Geschichte neu zu ordnen und zu erzählen, werden Offenheit und Unabgeschlossenheit des Sich-Erzählens betont.

Für Heiner Keupp et al. (vgl. ebd., 207) ist Identitätsarbeit daher immer auch Narrationsarbeit. Der Begriff der alltäglichen Identitätsarbeit verweist auf die aktive Passungsleistung des Subjekts, innere und äußere Erfahrungen in einen (für sich) kohärenten¹⁷ Verweisungszusammenhang zu bringen und in weiterer Folge zu Teilidentitäten zusammenzufassen. Im Rahmen dieser Verbindungsleistung wird der Selbstnarration, also der Art und Weise wie eine Person selbstrelevante Ereignisse zeitlich sequenzialisiert, ein besonderer Stellenwert für die Identitätsbildung beigemessen. Da Selbstnarrationen in sozialen Aushandlungsprozessen ständig neu gebildet und verändert werden, ist das Individuum bei dem Versuch der Beantwortung der Frage ‚Wer bin ich?‘ dazu angehalten, sein Ich fortwährend neu zu konstruieren und zu ‚erfinden‘. Dies erfordert die Fähigkeit zur Selbstreflexion: Identität ist zu einem reflexiven Projekt geworden, dessen temporäres Produkt sie ist (vgl. Keupp et al. 2008).

Katharina Hametner und Amrei Jörchel (2009, 24) kritisieren nun die einseitige Zuwendung diskursiver Identitätstheorien zu reflexiven und bewusst verfügbaren Identitätsanteilen, während „the non-conscious practical knowledge and the implicit orientations which we consider important parts of identity“ negiert werden. Sie schlagen ein heuristisches Identitätsmodell vor, welches beide Identitätsanteile – die reflexiven und habituellen – zu integrieren weiß. Die beiden Autorinnen beziehen sich dabei auf Bourdieus Habitus-theorie, welche das nicht-reflexive, praktische und damit inkorporierte und zum Teil unbewusste Wissen fokussiert. Mit Bourdieu, so heißt es weiter, gehen der sozialen Praxis nicht länger bewusste Entscheidungsprozesse voraus; sie beruht auf habituellen, unbewussten Prozessen.

Ebenso wie ‚Identität‘ bietet auch Bourdieus Habituskonzept ein Erklärungsmodell, welches zwischen den objektiven Strukturen sozialer Felder und ihren subjektiven Repräsentationen

¹⁷ Kontinuität und Kohärenz werden bei Keupp et al. (2008, 57) nicht als Streben nach innerer Einheit und Harmonie, sondern als offene Struktur gedacht.

zu vermitteln und deren komplementäre Einseitigkeiten und Reduktionismen zu verhindern sucht. Dies gelingt unter der Voraussetzung einer dialektischen Beziehung von objektiven und einverlebten Strukturen. In dieser Dialektik fungiert der Habitus „als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“ (Bourdieu 1970, 125. In: Schwingel 1995, 76). Indem der Habitus gleichermaßen als „*Erzeugungsprinzip* (...) und *Klassifikationssystem*“ (Bourdieu 1982, 277) sozialer Handlungsformen konzipiert wird, wird die >Theorie der Praxis< (vgl. Kap. 2.1.2.3.) über die >Habitus-theorie< fortgeführt. Praxisformen sind nach Bourdieu

Systeme dauerhafter *Dispositionen*, strukturierte Strukturen, die geeignet sind als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen.“ (Bourdieu 1967, 165. In: Schwingel 1995, 61).

Der Habitus ist historisch bedingt, er ist ein Produkt der Geschichte. Als „*opus operatum*“ (Bourdieu 1982, 281) erwächst er aus den (individuellen und kollektiven) Erfahrungen im sozialen Raum, welche sich in Form von (überdauernden) Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata im Körper des/der Einzelnen niederschlagen. Nach Bourdieu ist der Habitus klassenspezifisch ausgeprägt, d.h. er ist eng an die soziale Position, die einE AkteurIn oder eine Gruppe von AkteurInnen innerhalb der Sozialstruktur einnimmt, gebunden und wird über die Inkorporation äußerer (materieller, kultureller und sozialer) Existenzbedingungen geformt. Die im Habitus verinnerlichten Strukturen werden so zur ‚zweiten Natur‘ des Menschen. In diesem Zusammenhang spricht Bourdieu (ebd., 290) auch von „*amor fati*“, der Liebe zum Schicksal, welche aus der gesellschaftlichen Notwendigkeit eine Tugend macht und sich als ‚freiwilliger‘ Geschmack präsentiert. Dabei darf der Habitus jedoch nicht im Sinne des Strukturalismus von Lévi-Strauss und Althusser als vollkommen determiniert aufgefasst werden. So werden durch die äußeren Existenzbedingungen und internalisierten Strukturen lediglich die Grenzen möglicher und unmöglicher Praktiken festgelegt, innerhalb derer Freiheit für Variation und sogar Innovation möglich ist (vgl. Schwingel 1995, 69f.).

Habituelle Dispositionen gehen damit nach Bourdieu weit über ihre Tendenz zur Reproduktion der objektiven Bedingungen, deren Produkt sie sind, hinaus und wirken als „System[e] generativer Schemata von Praxis“ (Bourdieu 1982, 279) fort. An dieser Stelle kommt nun der Habitus als strukturierende Struktur, als „*modus operandi*“ (ebd., 281) ins Spiel. Im Zuge der Inkorporation werden externe Strukturen in interne Strukturen kognitiver, evaluativer, motivationaler und handlungsgenerierender Art transformiert. Somit strukturiert der Habitus nicht nur die alltägliche Wahrnehmung der sozialen Welt, sondern stellt darüber

hinaus in Form von Denkschemata Klassifikationssysteme zu ihrer Interpretation bereit. Er beinhaltet soziale und ästhetische Normen zur Evaluation soziokultureller Handlungen und Objekte und bringt auf diese Weise die (individuellen und kulturellen) Praktiken der AkteurInnen hervor (vgl. Schwingel 1995, 62). Die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata dienen dem/der Einzelnen schließlich zur Orientierung innerhalb der sozialen Welt. In diesem Sinn stellt das habituelle Dispositionssystem die Grundlage des „sens pratique“ dar, welcher auch den ästhetischen Sinn einschließt. Tief verankert im menschlichen Körper entzieht sich der praktische Sinn zu einem großen Teil expliziter Zuwendung und Reflexion. Als inkorporierte Strukturen, die „nur höchst bruchstückhaft dem Bewusstsein zugänglich sind“ (Bourdieu 1982, 283), orientiert der Habitus das Handeln der Menschen in ihren sozialen Feldern. „Was der Leib gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man.“ (Bourdieu 1987, 135. In: Schwingel 1995, 64).

Der soziologischen Disziplin verpflichtet, nimmt Bourdieu v.a. die kollektiven Aspekte des Habitus in den Blick. Mitglieder einer gemeinsamen Gesellschaft bzw. Gemeinschaft sind demnach über die Verinnerlichung derselben objektiven Bedingungen durch einen gemeinsamen kollektiven Habitus verbunden. Innerhalb dieser Kollektivität sind jedoch individuelle Abweichungen entsprechend der Verfügbarkeit über (materielle, kulturelle und soziale) Ressourcen möglich. In diesem Sinn besteht zwischen den verschiedenen Praxis- und Habitusformen der Individuen ein „Verhältnis der Vielfalt in Homogenität“ (Bourdieu 1987, 113. In: ebd., 72).

2.2.3. Kollektive und kulturelle Identitäten

Die Frage nach der Konstitution kultureller Identitäten schließt eine Beziehung zwischen Individuen und einer bestimmten sozialen Gruppe ein. Denn erst wenn Individuen in einem bestimmten Kontext in eine gemeinsame Handlungspraxis und damit in Interaktion treten, sich auf gemeinsame symbolische Codes beziehen, konstituiert sich ein gruppen- bzw. milieuspezifischer Habitus (vgl. Bohnsack 1997, 9). Kulturelle Identitäten beruhen daher auf der individuellen oder kollektiven Erfahrung von Zugehörigkeit zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv – gleichgültig ob es sich dabei um eine Gesellschaft, ein kulturelles Milieu oder um eine Subkultur handelt. In diesem Sinn werden kulturelle Identitäten „in und durch Kultur produziert, konsumiert und reguliert, indem Bedeutungen durch symbolische Repräsentationssysteme geschaffen werden“ (Woodward 1997, 2. In: Lutter/Reisenleitner 2005, 83), welche alltäglichen Erfahrungen über die symbolische Markierung von Identität

und Differenz überhaupt erst einen Sinn verleihen. Der Vorstellung sich von anderen Individuen oder Gruppen kulturell zu unterscheiden, kommt damit ebenfalls identitätsstiftende Relevanz zu.

In dem Zusammenhang sei nun (erneut) auf einen semantischen Bedeutungswandel des Identitätsbegriffs in den Sozialwissenschaften vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Wandlungsprozesses hingewiesen. Während modernistische Konzepte das Problem der Identität in der Erlangung und Aufrechterhaltung einer konstanten und balancierten Dispositionsstruktur angesichts normativer sozialer Rollenerwartungen sahen – wobei ‚kollektive Identität‘ auf eine funktions- und rollenspezifische soziale Identität beschränkt blieb – bezeichnet Identität nach postmodernistischen Theorieansätzen das Problem der Kontingenz des Selbstverstehens. In gegenwärtigen Identitätsdiskursen wird Identität daher zum kulturellen Problem, zum Problem des Sinns, den Individuen oder Kollektive ihrem Handeln zuschreiben. Insofern als die Konstitution von Identität immer ein narrativer Prozess im Kontext kultureller Codes ist, bedeutet auch dieses Sinnverstehen des Selbst (als Teil eines Kollektivs) einen zeitlichen Prozess, der beständigen Bedeutungsverschiebungen unterliegt und auf diese Weise – wenn auch in begrenztem Rahmen – kontingente Neupositionierungen im symbolischen Raum ermöglicht (vgl. Reckwitz 2001).

Einen – nicht nur im wissenschaftlichen Kontext – breit rezipierten Ansatz zur Neuthematisierung kollektiver Identitäten in postmodernen Gesellschaften stellt in dem Zusammenhang das Konzept der Lebensstiltheorien und –analysen (vgl. Maffesoli 1988, Featherstone 1991, Lamont 2002, Schulze 1992) dar. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass zentrale Bezugspunkte kollektiver Identifizierung wie z.B. Nation oder Klasse in postmodernen Gegenwartsgesellschaften prekär werden, postulieren sie (wenn auch auf unterschiedliche Weise) neuartige Orientierungspunkte kollektiver Identitäten. Man geht davon aus, dass diese ‚neuen‘ kollektiven Identitäten in erster Linie auf gemeinsamen Lebensstilen beruhen, welche nun nicht mehr sozial vorgegeben sind, sondern unter Berücksichtigung sozialer, kultureller und symbolischer Ressourcen über vermeintliche Klassengrenzen hinweg frei verfügbar sind (vgl. Reckwitz 2001, 32). Entsprechende Identifikationsangebote der Gegenwartsgesellschaft sind daher vermehrt in Kunst, Musik, Sport und Technologie zu finden. Analog definiert auch Hartwig (1980, 72) mit Blick auf gegenwärtige Jugendszenen Musik, Sport und Medien als wesentliche Organisationszentren jugendkultureller Praxis.

So bilden beispielsweise Menschen mit gemeinsamen musikalischen Vorlieben eine Szene, auf deren Grundlage sich in wechselseitiger Bezugnahme kulturelle Werthaltungen und Glaubenssysteme konstituieren, welche wiederum den Boden zur Aushandlung ‚gemeinsamer Lebensstile‘ bieten. Insofern sich die Musikszene über die gemeinsame kulturelle Aktivität des Musikmachens und/oder -hörens überhaupt erst als solche konstituiert, gibt Musik als Feld sozialer Praxis Aufschluss darüber, wie eine Gruppe von Menschen ihre gemeinschaftliche Beziehung gestaltet und sich in sie einbindet (vgl. Frith 1999, 154). Über die (gemeinsame) Identifikation mit einer bestimmten Musik, ihre Wertschätzung, sowie den Eintritt in eine gemeinsame Handlungspraxis konstituiert sich im Rahmen der konjunktiven, ästhetischen Erwidern eine habituelle Übereinstimmung. Diese identische Erfahrungsstruktur mit einer Gruppe bildet eine Gemeinsamkeit, welche konstitutiv für ein Gemeinschafts- bzw. Zusammengehörigkeitsgefühl unter Szenemitgliedern ist und die Basis für Solidarität schafft. Die Konstitution kultureller Identität im Sinne einer gemeinsamen Kultur, Geschichte und/oder Abstammung vollzieht sich hierbei auf dem Weg der Konjunktion, wobei das kulturelle Milieu zum „konjunktiven Erfahrungsraum“ (Mannheim 1980) wird. In diesem Sinn erlebt man sich allein durch die Rezeption bzw. Zuwendung zu einer bestimmten Musik als zugehörig zu einer „imaginären Gemeinschaft“ (Anderson 1988. In: Hall 1994, 37). Auf diese Weise „symbolisiert *und* offeriert [Musik] die unmittelbare Erfahrung kollektiver Identität“ (Frith 1999, 165). Diese Wir-Bezogenheit ist es nun, die das soziale und kollektive Moment musikalischen Erlebens und Handelns in den Vordergrund rückt. Mit Adorno kann daher gesagt werden: „Aller Musik, und wäre es dem Stil nach die individualistischste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein schon sagt Wir.“ (Adorno 1975, 73. In: Schäffer 1996, 24).

Soziale Gruppen, wie z.B. Szenen, konstituieren sich jedoch nicht nur über die Beziehungen zwischen ihren Mitgliedern, sondern auch bzw. vor allem durch ihre Unterschiede zu anderen Gruppen: „Durch die Differenzen zwischen >innen< und >außen< wird die Gruppe erst sichtbar.“ (Lutter/Reisenleitner 2005, 86f.). Die Erfahrung der Differenz, des ‚Anders-Seins‘ als andere, ist gleichsam konstitutiv für die Entfaltung eines ‚Wir-Gefühls‘ unter den (Szene-) Mitgliedern, welches nicht nur Geborgenheit nach Innen, sondern auch Stärke nach Außen vermittelt. In diesem Sinn ist kulturelle Identität immer auch eine Frage von sozialem Ein- und Ausschluss. Identitäten entstehen im Rahmen von Machtverhältnissen, welche symbolisch wie sozial Differenz und Ausschluss kennzeichnen. Auf diese Weise werden Identitäten in und durch Differenzen konstituiert, durch die Abgrenzung vom ‚Anderen‘ auf dem Weg der Distinktion (vgl. Lutter/Reisenleitner 2005, 85). Indem der/die Andere immer

auch ein Teil von einem selbst ist – sonst könnte man ihn/sie als solcheN von seiner eigenen sozialen Position aus erst gar nicht erkennen – ist Identität in den Blick des/der Anderen eingeschrieben (vgl. Hall 1994, 73). „Ich weiß, wer ich bin in Relation zum Anderen“, wie Stuart Hall (ebd., 411) treffend formuliert. In diesem Sinn kann Identität nur in Relation zu einem ‚constitutive outside‘ konstituiert werden. Der Definition eigener (kollektiver) Werte und Lebensweisen geht damit die Differentsetzung von Anderen voraus, welche oftmals mit ihrer Abwertung einhergeht. Gleichzeitig kommt es auf diesem Weg zu einer Naturalisierung kultureller Differenzen zwischen dem/der ‚Einen‘ und dem/der ‚Anderen‘ (vgl. Reckwitz 2001, 31).

2.2.4. Vergemeinschaftendes Potential von jugendkulturellen Aktionismen

Vielen jugendkulturellen Handlungspraktiken eignet ein besonders selbstläufiger, eigendynamischer und überschießender Charakter, welcher – von Außen betrachtet – oftmals den Anschein von Chaos und Sinnlosigkeit erweckt. Rekonstruktive Studien im Bereich der Jugendkulturforschung (z.B. Bohnsack et al. 1995; Schäffer 1996; Gaffer/Liell 2007; Przyborski/Slunecko 2009) konnten jedoch nachhaltig die zentrale Bedeutung solch entgrenzender Praktiken als wesentlichem Aspekt des Phänomens Jugendkultur für die kollektive Einbindung der jugendlichen AkteurInnen in soziale Gruppen sowie für die Entfaltung biografisch relevanter Orientierungen aufzeigen. Im Rahmen eines empirisch generierten Konzepts des ‚Aktionismus‘ liefern sie das metatheoretische und methodologische Grundgerüst zur adäquaten Analyse und Rekonstruktion situativer, jugendkultureller Praktiken ohne den Engführungen rationaler Handlungstheorien zu unterliegen, nicht-rationale und damit abweichende Handlungsformen als difizitär abzutun oder gar zu pathologisieren (vgl. Gaffer/Liell 2007).

Als richtungsweisend sind an dieser Stelle die handlungstheoretisch orientierten Ansätze des ‚cultural turn‘ anzuführen, welche die Konstitution kollektiv geteilter, sinnhaft symbolischer Ordnungen der AkteurInnen an deren routinisierte, unreflektierte Alltagspraxis binden und auf diese Weise nicht nur die ‚Normalität‘ vorreflexiver, habituellder Handlungspraxis aufzeigen, sondern auch die traditionelle, objektivistische Fixierung auf reflektierte, rationale Handlungsformen überwinden. Nicht rationale, sondern habituelle Handlungspraktiken werden so zur fundamentalen Ebene sozialen Handelns erklärt. Mit der Fokussierung auf habituelle Praktiken geraten nun jene Handlungsformen ins Blickfeld der Analyse, welche mit Aktionismen sowohl ihren vorreflexiven Charakter als auch ihre Anbindung an kollektive Handlungs- und Orientierungsmuster gemeinsam haben. Die beiden Handlungsformen

unterscheiden sich jedoch grundlegend durch ihre Zeitlichkeit: Während habituelles Handeln seinem Wesen nach kontinuierlich und dauerhaft ist, sind Aktionismen durch Situativität, Diskontinuität und Eigendynamik charakterisiert (vgl. Gaffer/Liell 2007).

Unter Rückbezug Hans Joas' Theorie der >Kreativität des Handelns< und der darin fokussierten Phänomene des Außeralltäglichen und der Selbstentgrenzung auf religionssoziologische Analysen „efferveszenter Versammlungen“¹⁸ (Durkheim 1994), gelingt es Yvonne Gaffer und Christoph Liell (2007) drei zentrale Elemente aktionistischer Handlungspraktiken herauszuarbeiten: ihr Situations- und Gegenwartsbezug, ihr Körperbezug sowie ihre Kollektivität. Der Situations- und Gegenwartsbezug aktionsistischer Handlungen geht mit ihrer Außeralltäglichkeit einher, wodurch sie sich von alltäglichen Routinen abheben. In besonderen Situationen des ‚Rausches‘ fokussieren AkteurInnen demnach die unmittelbare Situation des Handelns, wobei handlungsstrukturierende Elemente wie Normen oder Zwecke hinter die spezifische Eigendynamik des Handelns zurücktreten, wodurch auch der Ausgang der Handlungssequenz offen bleibt. Der Körperbezug aktionistischer Handlungen verweist auf die den Erfahrungen der Selbsttranszendierung zugrundeliegenden Verschiebungen und Transformationen von Körpergrenzen und ihrer Wahrnehmung. Drittens kommt es im Rahmen aktionistischer Praktiken zur Konstitution und Reproduktion spezifischer Formen von Kollektivität und Sozialität, welche vor allem im Zusammenhang ritueller Praktiken die Form einer ‚Verschmelzung‘, Kommunion bzw. ‚communitas‘ annehmen und auf diese Weise stabile soziale Zusammenhänge hervorzubringen vermögen. Zentral hierfür ist die gemeinsame Einbindung der AkteurInnen in eine Handlungspraxis (vgl. Gaffer/Liell 2007).

Entsprechend konnten auch Aglaja Przyborski und Thomas Slunecko (2009) fehlende rationale Zielorientierung, gegenseitige Anregung und Involvierung in kollektive Praktiken und intensive Körperlichkeit als zentrale Aspekte kollektiver, aktionistischer Handlungspraktiken rekonstruieren und in eine Theorie zu >Aktionismus und Entwicklungsphasen der Adoleszenz< integrieren. Auf diesem Weg stellten sie „actionistical orientations as a principle of adolescence“ heraus. Während mit der Phase der Re-Orientierung (vgl. Bohnsack 1989), welche durch den Entwurf konkreter biografischer Zukunftspläne charakterisiert ist, eine zunehmende Distanzierung von früheren Aktionismen

¹⁸ Der Begriff der „Effervescenz“ (Durkheim 1994) beschreibt ritualisierte Praktiken der rauschhaften Selbstentgrenzung. Diese meist kollektiven Erfahrungen des Rausches tragen – im Sinne von „efferveszenten Versammlungen“ – zur Herausbildung und Reproduktion sozialer Ordnung bei (vgl. Gaffer/Liell 2007, 190).

einsetzt, kommt aktionistischen, efferveszenten Handlungspraktiken besonders in der Phase der Negation normativer (Entwicklungs-) Anforderungen, wie sie von Seiten der Gesellschaft an Jugendliche herangetragen werden, ein zentraler Stellenwert zu. Die Phase der Negation, welche sich beim Übergang von Schule zu Beruf einstellt, geht oftmals mit einer tiefgreifenden, habituellen Verunsicherung in sämtlichen Lebensbereichen einher. Diese Krise fällt umso schwerwiegender aus, je weniger Jugendliche auf eine gemeinsame Sozialisationsgeschichte zurückgreifen können. Vor dem Hintergrund dieser habituellen Verunsicherung kommt es nun zu einer ungerichteten, experimentellen ‚Suche‘ nach habitueller Übereinstimmung im Rahmen kollektiver, aktionistischer Steigerung: „Der kollektive Aktionismus ist das Medium, innerhalb dessen erprobt werden kann, inwieweit und in welcher Hinsicht die persönlichen Stilelemente sich zu kollektiven Stilen verdichten und steigern lassen.“ (Bohnsack 1997, 8).

Gelingt es, persönliche Stilelemente in einen übergreifenden Rahmen habitueller Übereinstimmung zu integrieren, schafft dies habituelle „Sicherheiten der Wahl im Bereich von Lebensorientierungen“ (ebd.) auf deren Basis sich habituelle Orientierungen und kollektive kulturelle Identitäten, sprich ein milieuspezifischer Habitus im Medium der Konjunktion konstituiert. Dem (kollektiven) Aktionismus kommt hierbei eine Brückenfunktion zwischen situativen, lebensphasenbezogenen und lebensphasenübergreifenden, biografischen Orientierungen zu (vgl. Gaffer/Liell 2007). Es handelt sich demnach um eine immanent-rationale Art der Bewältigung adoleszenter Krisen, welche nicht ohne weiteres als „magische Lösung“ (Clarke 1979) konzeptualisiert werden kann¹⁹. Gelingt die Überführung situativer in habituelle Orientierungen nicht, kann es zu einer Neukonstellation der Gruppe kommen (vgl. Bohnsack 1997).

Rekonstruktive Studien im Bereich der Aktionismus-Forschung konnten nun zwei Haupttypen von Aktionismen spezifizieren (vgl. Bohnsack et al. 1995, Gaffer/Liell 2007, Przyborski/Slunecko 2009). Beim ersten Typ sind aktionistische Handlungspraktiken als Ausdruck einer diskontinuierlichen Suche nach neuen kollektiven Handlungs- und Orientierungsmustern, welche oftmals episodisch bleiben, zu verstehen. Stabile Formen der sozialen Einbindung ergeben sich auf diesem Weg nicht. Bohnsack et al. (1995) sprechen in dem Zusammenhang auch von einer „episodischen Schicksalsgemeinschaft“. Die Erfahrung von Gemeinschaft ist sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzt. Zentrales Merkmal dieses Typs

¹⁹ Die Konzeption von Stil als magische Lösung geht u.a. auf AutorInnen des Center of Contemporary Cultural Studies in Birmingham zurück.

ist, dass persönliche Stilelemente und persönliche Identität zugunsten der Einbindung in kollektive Aktionismen zurückgestellt werden. Diese Art der kollektiven Verstrickung beruht auf der Anonymität der Beteiligten untereinander. Alltägliche Einstellungen, Orientierungen und Verhaltensweisen, alltägliche Hemmungen werden suspendiert. Gleichzeitig verbleiben aktionistische Handlungspraktiken innerhalb dieses Kontextes ohne nachhaltige Konsequenzen auf das alltägliche Leben zu haben. Beim zweiten (darauf aufbauenden) Typ kommt es schließlich im Zuge aktionistischer Praktiken zur Konstitution habituellder Übereinstimmung. Die situativen Orientierungen des Aktionismus können in biografisch relevante Orientierungen überführt werden. In diesem Fall „collective actionism furthers and consolidates personal style“ (Przyborski/Slunecko 2009, 533), wodurch persönliche Stilelemente und Identitäten zu kollektiven Stilen verdichtet und als milieuspezifische Orientierungsmuster in die alltägliche Handlungspraxis integriert werden können. Dieser zweite Typ zeichnet sich nun v.a. durch seinen Variantenreichtum aus. So kann es im Rahmen der Habitualisierung aktionistischer Praktiken einerseits zur Professionalisierung dieser Aktivitäten kommen, wodurch Technik und Können zunehmend in den Vordergrund treten. Andererseits kann es beispielsweise im Rahmen von Konzertauftritten über die Inszenierung habituellder Übereinstimmung mit dem Publikum zur Konstitution neuer, gruppenübergreifender Formen kollektiver Zugehörigkeit kommen (vgl. Gaffer/Liell 2007, 205f.).

Der gemeinsamen Einbindung in aktionistische, efferveszente Handlungspraktiken kommt daher in Jugendszenen ein besonderes vergemeinschaftendes Potential zu. Auf diesem Weg wird nicht nur Gemeinschaft und Kollektivität jedes Mal aufs Neue erfahr- und erlebbar. Kollektive Aktionismen sind darüber hinaus konstitutiv für das starke Zusammengehörigkeits- und Wir-Gefühl in Gruppen und damit auch die Grundlage für Solidarität. Auf dieser Ebene ist schließlich konjunktive Verständigung nach Mannheim (1980) möglich (vgl. Kap. 2.1.3.).

2.2.5. Stilistische Ein-Findungsprozesse im Medium der Musik

Vor dem Hintergrund, dass Musikrezeption an der Spitze beliebtester Freizeitaktivitäten (im Jugendalter) rangiert, ist Musik – neben Mode und Sport – als „das Medium stilistischen Ausdrucks im Jugendalter“ (Schäffer 1996, 11) schlechthin zu begreifen. In jugendsoziologischen Studien, die sich der kollektiven Stilentfaltung in Jugendkulturen zuwenden, wird der Stilbegriff weitgehend distinktionstheoretisch konzeptualisiert. So wird ‚Stil‘ wesentlich als Mittel zur Distinktion, zur Demonstration und Aufrechterhaltung von

(mehr oder weniger wahrnehmbaren) Grenzen herangezogen. Indem sich Jugendliche einen milieu- bzw. szenespezifischen Musik-, Tanz-, Verhaltens-, Kleidungs- und/oder Sprachstil aneignen, signalisieren sie nicht nur Zugehörigkeit zu einer bestimmten Szene, einem bestimmten Milieu, sondern grenzen sich darüber hinaus auch von anderen (Musik-) Szenen und ihren Mitgliedern ab. In diesem Sinn kommt dem ‚Stil‘ als Medium sozialen Ein- und Ausschlusses gruppenstabilisierende Relevanz zu (vgl. Schäffer 1996).

Mit der Fokussierung auf distinktive Funktionen von (Lebens-) Stilen im Jugendalter gerät jedoch die vergemeinschaftende Dimension jugendkultureller Stilentfaltung ebenso aus dem Blickfeld wie der prozesshafte, dynamische Charakter der Entstehung und Aneignung von Stilen. Im Rekurs auf Bourdieus Habituskonzept sowie Mannheims Stilkonzeption postuliert Schäffer (1996) einen differenzierteren Stilbegriff, welcher der konjunktiven und dynamischen Dimension jugendkultureller Stilentfaltung gerecht wird. Die Bedeutung musikalischer Stile erschließt sich hierbei über die jeweiligen kommunikativen, sozialen und medialen Kontexte der Musikproduktion und -rezeption. Vor diesem Hintergrund wird der Stilbegriff nun einerseits soziogenetisch konzeptualisiert, womit die soziologische Bedeutung von ‚Stil‘ in den Vordergrund tritt. Dabei wird davon ausgegangen, dass die jeweiligen Modi der Aneignung und Entwicklung jugendkultureller Stile mit milieuspezifischen Aufschichtungen kollektiv geteilter Erlebniszusammenhänge einhergehen. Andererseits wird mit Bezug auf die drei von Mannheim postulierten Sinnschichten (immanenter Sinn, Ausdruckssinn und dokumentarischer Sinn) zwischen habitualisierten Stilen und intendierten Ausdrucksstilen unterschieden. Während intendierte Ausdrucksstile in irgendeiner Weise ‚gemeint‘ sind und damit einer kommunikativen bzw. intentionalen Absicht unterliegen – unter diesen Bereich werden generell alle bewussten Stilbildungen subsumiert – sind habitualisierte Stile, da in den Körper eingeschrieben, demjenigen, der sie aktualisiert, meist nicht bewusst zugänglich. In diesem Sinn liegen habituelle bzw. habitualisierte Stile jenseits der Intention ihrer ProduzentInnen und entziehen sich damit jeder reflexiven Zuwendung. Aufgabe rekonstruktiver Stilanalyse ist es nun dieses unauflösbare Spannungsverhältnis von intendierten Stilelementen zu solchen, die bereits habitualisiert sind, zu beschreiben (vgl. Schäffer 1999, 295). Im Zentrum der Analyse stehen dabei Prozesse der Verdichtung bzw. Steigerung medial vermittelter stilistischer Angebote zu habitualisierten, ‚eigenen‘ Stilen auf dem Weg ästhetisch-stilistischer Praxis. Zur Bezeichnung dieses Prozesses der Emergenz habitueller Stile wählt Schäffer (1996) den Terminus der „stilistischen Ein-Findung“, da er das nicht-intendierte, aktionistische Moment dieser experimentellen, ungerichteten ‚Suche‘ nach habitueller Übereinstimmung am treffendsten zu fassen vermag. Zur Aktualisierung

entsprechender habitueller Übereinstimmungen kommt es schließlich innerhalb eines phasenhaft ablaufenden Dreierschritts, welcher als „ein schrittweises Reflexiv-Werden einer eigenen Ästhetik bei der Auseinandersetzung mit medial vermittelten Stilvorgaben anzusehen“ ist (Schäffer 1999, 297). Im Rahmen dieses Urteilsprozesses treten ästhetisch-theoretische Reflexionen hinter die Vorrangigkeit der kollektiven, ästhetisch-stilistischen Praxis zurück.

Dieser Prozess der „stilistischen Ein-Findung“ ist nach Schäffer (1996, 231f.) idealtypisch als AVA-Prozess zu beschreiben. In der ersten Phase steht das unmittelbare, vorreflexive, ästhetisch-primordiale Erleben im Sinne leiblich-sinnlicher ‚Affizierungen‘ im Vordergrund. Zustände des Erfasst-Werdens von der eigenen Praxis – des körperlichen, seelisch-geistigen und/oder emotionalen Berührt-Seins – zeichnen diese erste „Phase der Affizierung“ aus. In einer zweiten Phase wird die eigene Praxis über den Weg der Repetition einer Tauglichkeitsprüfung für den ‚eigenen‘ Stil unterzogen. Im Zuge dieser „Validierungsphase“ werden nun einige (in der vorherigen Phase präferierte) Stilelemente prekär, während andere, welche gegen einsetzende Gewöhnungsprozesse resistent bleiben, als ästhetisch wertvoll eingestuft werden. Diese mit einem positiven ästhetischen Werturteil belegten Stilelemente werden letztlich im Zuge der dritten „Phase der Affirmation“ als ‚eigene‘ Stilelemente von universaler Qualität anerkannt. Damit einher geht eine „habituelle Konsolidierung“ des Stils als authentisch: „Die Jugendlichen finden sich in einen habituellen Stil ein, von dem sie beim Beginn ihrer gemeinsamen Praxis nicht wußten, daß sie nach ihm auf der Suche waren.“ (Schäffer 1996, 232).

Da in die Stilfindung sowohl Elemente von persönlichen als auch kollektiven Habitus einfließen, kommt es im Zuge der Verstrickung von intendierten Ausdrucksstilen auf der einen Seite und Habitusformen der Gruppenmitglieder auf der anderen Seiten zur Emergenz von gruppeneigenen Stilen und milieuspezifischen Orientierungsmustern. Die Konsequenzen der sich auf diesem Weg konstituierenden stilistisch-habituellen Übereinstimmungen reichen weit über die raum-zeitlich begrenzten, situativen Aktionismen der Stilproduktion hinaus und schaffen damit auch in anderen Lebensbereichen, z.B. in der Partnerwahl, habituelle Sicherheiten (vgl. Bohnsack 1997).

Der handlungspraktische Vollzug der stilistischen Ein-Findung in einen kollektiven Habitus differenziert sich nach Schäffer (1996; 1999) milieu- und entwicklungsphasenspezifisch. Vor diesem Hintergrund kristallisieren sich zwei Haupttypen des stilistischen Ein-Findungsprozesses heraus: der der stilistischen Integration sowie der der stilistischen

Desintegration. Der Typus ‚stilistischer Integration‘ ist durch Prozesse der (im Falle von Bands, spieltechnischen) Weiterentwicklung sowie der Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten charakterisiert. Bands dieses Typus orientieren sich explizit an anderen Musikgruppen und sind um eine konsequente Optimierung ihres intendierten Ausdrucksstils bemüht. Im Rahmen von Bricolage-Prozessen gelingt es so verschiedenste Stilelemente in einen ‚eigenen‘ Stil zu integrieren, was zu einer Selbstpositionierung der „Band als Organisation“ führt. In Milieus des Typus der stilistischen Integration werden die Phasen der stilistischen Ein-Findung demnach vollständig durchlaufen, wobei man auf die Phase der Affizierung zu Beginn der eigenen Praxis distanziert zurückblickt. In jedem Fall entwickelt sich in diesen Milieus eine ausgeprägte Kommunikationskultur, welche Reflexionsprozesse fördert und damit den Prozess stilistischer Integration bis hin zur Emergenz habitueller Übereinstimmung vorantreibt. Der Weite stilistischer Möglichkeiten wird nun im Typus ‚stilistischer Desintegration‘ stilistische Engstirnigkeit und Borniertheit entgegen gesetzt. In diesem Fall werden starre Ein- und Abgrenzungen gegenüber anderen Stilen bei gleichzeitiger Ausblendung der Praxis stilistischer Ein-Findung angestellt. In Milieus des Typus stilistischer Desintegration verharren stilistische Ein-Findungsprozesse daher oftmals in der Phase der Affizierung ohne eine entsprechende Kommunikationskultur im Sinne von Selbstreflexionspotential zu entwickeln. Bei Bands dieses Typus dominiert der Modus der „Band als Peer-group“. Die gemeinsame (musikalisch-ästhetische) Praxis dient hier als Medium des resignativen Rückzugs bei der Bewältigung verschärfter Adoleszenzkrise (vgl. Kap. 2.2.4.: Phase der Negation). Zumal mit der Stagnation der situativ-aktionistischen Herangehensweise eine tiefgreifende habituelle Verunsicherung einhergeht, kommt es nicht selten zur Auflösung der Gruppe bzw. des Kollektivs (vgl. Schäffer 1996; 1999).

In diesem Sinn kann abschließend gesagt werden, dass ästhetisch-stilistischen sowie aktionistischen Praktiken eine zentrale Bedeutung bei der Emergenz neuer Milieus zukommt, was wiederum Anknüpfungspunkte für individualisierungstheoretische Debatten bietet. So konnte mit Schäffer (1996, 1999) und Bohnsack et al. (1995) gezeigt werden, dass die Freisetzung von traditionellen Bindungen und die damit einhergehende Destandardisierung und Biografisierung des Lebenslaufes nicht notwendigerweise in die Isolation des Einzelnen führen muss, sondern ein gemeinsames, strukturidentisches Erleben derartiger Diskontinuitäten und Abweichungen auch neue konjunktive Erfahrungsräume und Milieus zu konstituieren vermag. (Rekonstruktive) Ansätze wie diese sind daher in der Lage den Blick

für neue Formen (jugendkultureller) Sozialität und Vergemeinschaftung zu schärfen, anstatt einer postmodernen Verfallssemantik zu unterliegen.

3. METHODOLOGIE UND METHODE

3.1. Methodologie rekonstruktiver Sozialforschung

Die Mehrheit der qualitativen Forschungsverfahren in den empirischen Sozialwissenschaften folgt der rekonstruktiven Methodologie. Unter dem Begriff der ‚Rekonstruktiven Sozialforschung‘ werden dabei all jene Methoden subsumiert, deren Methodologie aus der Forschungspraxis heraus und in dieser weiter entwickelt wurde. Basis qualitativ-rekonstruktiver Forschungsmethoden ist demnach die Rekonstruktion der Forschungspraxis selbst, das Verhältnis zwischen Methode und Forschungspraxis somit ein reflexives (vgl. Bohnsack 2007, 10).

Der reflexiven Beziehung von Methode und Forschungspraxis entspricht auch ihr Verhältnis zum Forschungsgegenstand. Rekonstruktive Sozialforschung setzt damit direkt an der Alltagspraxis bzw. dem die Alltagspraxis orientierenden Erfahrungswissen der Erforschten an. Insofern dieses Wissen zu einem wesentlichen Teil in einem impliziten, atheoretischen Modus vorliegt, entzieht sich das habituelle alltägliche Handeln häufig einer reflexiven Bezugnahme. Es wird davon ausgegangen, dass der Gegenstand sozialwissenschaftlichen Denkens – also Alltagserfahrungen und -handlungen – symbolisch strukturiert ist und damit bereits seinerseits auf impliziten alltäglichen Konstruktionen beruht. Jene alltäglichen Konstruktionen verleihen der sozialen Welt ihre Sinnhaftigkeit und ermöglichen den in ihr lebenden, handelnden und denkenden Menschen Orientierung. Von diesen im alltäglichen Handeln implizit vollzogenen Konstruktionen 1. Grades – dem Common Sense – sind die sozialwissenschaftlichen Konstruktionen 2. Grades zu unterscheiden, denn „[e]s sind Konstruktionen jener Konstruktionen, die im Sozialfeld von Handelnden gebildet werden.“ (Schütz 1971: 6 [1932]. In: Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 27). Dieser Unterscheidung liegt die Annahme einer gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit zugrunde. Soziale Wirklichkeit wird demnach nicht als gegeben oder statisch vorausgesetzt, sondern wird durch das alltägliche Handeln der Gesellschaftsmitglieder immer wieder aufs Neue hergestellt. Schließlich ist es die Rekonstruktion dieses Konstitutionsprozesses sozialer Wirklichkeit, welche die rekonstruktive Sozialforschung anstrebt.

Wesentliche Voraussetzung hierfür ist, dass den Erforschten die Strukturierung der Kommunikation weitestgehend überlassen wird, sodass diese die Möglichkeit haben, ihr Relevanzsystem, ihr kommunikatives Regelsystem und damit ihre eigenen Konstruktionen zu entfalten. Dies soll durch das ‚Prinzip der Offenheit‘ gewährleistet werden: „Das Prinzip der

Offenheit besagt, daß die theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte selbst herausgebildet hat.“ (Hoffmann-Riem 1980, 346. In: Bohnsack 2007, 22). Realisiert wird dies einerseits durch möglichst offene Fragestellungen, in denen lediglich Themen zur Bearbeitung initiiert werden, andererseits durch den Verzicht auf Hypothesenbildung ex ante, also vor dem eigentlichen Einstieg ins Forschungsfeld. Durch eine Haltung ‚gleichschwebender Aufmerksamkeit‘ soll verhindert werden, dass der/die ForscherIn aufgrund eigener theoretischer Vorannahmen für die sich im Feld dokumentierenden sozialen Strukturen blind bleibt und sich damit die Möglichkeit der Entdeckung von ‚tatsächlich‘ Neuem versperrt (vgl. Flick 2002, 69f.). Der Verzicht auf eine inhaltlich-gegenstandsbezogene Vorstrukturierung des Forschungsgegenstandes ist jedoch nicht mit dem Verzicht auf eine theoretische Rahmung im Sinne einer Metatheorie gleichzusetzen. Diese dem Forschungsprozess von Anfang an zugrundeliegende metatheoretische Rahmung stellt dem/der ForscherIn Werkzeuge im Sinne einer formalen Grundbegrifflichkeit für die qualitative Forschungspraxis zur Verfügung²⁰.

Metatheoretische Fundierung und Offenheit ermöglichen damit durch weniger Eingriff mehr methodische Kontrolle. Dieses Vorgehen wird in der rekonstruktiven Sozialforschung als ‚methodisch kontrolliertes Fremdverstehen‘ bezeichnet. Der „unausweichlichen Vagheit“ (Garfinkel 1981, 210ff. In: Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 29) der Alltagssprache wird dabei einerseits mit dem bewussten Einbezug ihrer Indexikalität und Kontextuierung, d.h. ihres je spezifischen Verweisungszusammenhangs, begegnet. Andererseits wird durch die Vergegenwärtigung der Unterschiede der Relevanzsysteme zwischen Forschenden und Erforschten intersubjektive Überprüfbarkeit gewährleistet.

Während hypothesenprüfende Verfahren versuchen, intersubjektive Überprüfbarkeit durch die Eliminierung der Indexikalität von Kommunikation, d.h. durch ihre Standardisierung zu erreichen, folgt die qualitative Sozialforschung dem ‚Prinzip der Kommunikation‘. Dieses besagt, „daß der Forscher den Zugang zu bedeutungsstrukturierten Daten im allgemeinen nur gewinnt, wenn er eine Kommunikationsbeziehung mit dem Forschungssubjekt eingeht und dabei das kommunikative Regelsystem der Forschenden in Geltung lässt.“ (Hoffmann-Riem 1980, 343f. In: Bohnsack 2007, 22). Kommunikation und Interaktion zwischen Forschenden und denjenigen, die Gegenstand der Forschung sind, werden demnach nicht als

²⁰ In Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit wurde eine entsprechende metatheoretische Rahmung über die Annäherung an die beiden Grundbegriffe ‚Jugendkultur‘ und ‚Identität‘ entwickelt.

„Störvariablen“ zu eliminieren versucht, sondern als konstitutives Moment der Erkenntnis in den Forschungsprozess einbezogen. Dementsprechend spricht Bohnsack auch von der „umfassende[n] Verankerung der wissenschaftlichen Erkenntnis in der sozialen Praxis“. (Bohnsack 2007, 188). Das aus der erlebnismäßigen Einbindung in die Handlungspraxis hervorgehende Erfahrungswissen ist dem Handelnden zwar meist nur implizit, d.h. vorreflexiv verfügbar, aber dennoch unabdingbare Voraussetzung für die Kommunikation mit den Erforschten. Im Sinne einer konsequenten Selbstreflexion der Standortgebundenheit des eigenen interpretativen Zugangs, stellt das atheoretische (Vor-) Wissen weniger eine Quelle der Kontamination und Fehlerhaftigkeit, als vielmehr eine Quelle der Kreativität dar. In seinen Ausführungen zur „Seinsverbundenheit des Wissens“ schreibt Mannheim: Die „Verwurzelung des Denkens im sozialen Raum“ darf nicht nur als „Fehlerquelle“ betrachtet werden, sondern muss immer auch als „größere Chance für die zugreifende Kraft dieser Denkweise in bestimmten Seinsregionen“ gesehen werden (Mannheim 1952a, 73. In: Bohnsack 2007, 190).

Entscheidendes Merkmal rekonstruktiver Sozialforschung stellt in diesem Zusammenhang auch die ‚Zirkularität‘ des Erkenntnisprozesses dar, welche Selbstreflexivität überhaupt erst möglich macht. Im Gegensatz zu hypothesenprüfenden Forschungsmethoden, welche einer linearen Forschungslogik folgen, werden hierbei die einzelnen Forschungsschritte einer permanenten Reflexion vor dem Hintergrund der anderen Teilschritte unterzogen. Theorie und Empirie sind in einem untrennbaren (reflexiven) Zusammenhang miteinander verwoben. Daraus geht hervor, dass eine obsolet gewordene Theorie nur durch eine alternative Theorie, nicht aber durch Falsifikation überwunden werden kann. Der Forschungsprozess rekonstruktiver Sozialforschung ist damit ausschließlich auf Theoriegenerierung ausgerichtet (vgl. Bohnsack 2007, 28).

3.2. Dokumentarische Methode der Textinterpretation

3.2.1. Methodologie dokumentarischer Interpretation

Die dokumentarische Methode der Textinterpretation wurde von Ralf Bohnsack auf der Grundlage von Mannheims Wissenssoziologie und Garfinkels Ethnomethodologie entwickelt. Als offenes Verfahren ist sie insofern den rekonstruktiven Verfahren der Sozialforschung zuzuordnen, als die prozess- oder sequenzanalytische Interpretation von Handlungspraktiken sowie von Interaktions-, Diskurs- und Erzählprozessen im Mittelpunkt steht. Die Rekonstruktion der Handlungspraxis, welche auf das dieser Praxis zugrundeliegende habitualisierte und bisweilen inkorporierte Orientierungswissen zielt, eröffnet eben nicht nur einen Zugang zum theoretischen, d.h. reflexiv verfügbaren Wissen der AkteurInnen, sondern – und das macht ihre Besonderheit aus – auch zu deren präreflexivem, implizitem und damit atheoretischem Wissen. Entscheidend ist dabei, dass das handlungsleitende Orientierungswissen das Handeln unabhängig vom subjektiv gemeinten Sinn strukturiert (vgl. Bohnsack 2006, 40).

Vor diesem Hintergrund nimmt die dokumentarische Methode, indem sie an Bourdieus praxeologische Positionierung anschließt, eine vermittelnde Position zwischen objektivistischen und subjektivistischen Zugangsweisen ein (vgl. Kap. 2.1.2.3.). Im Gegensatz zu objektivistischen Herangehensweisen, die auf normative Richtigkeit und – damit verbunden – auf die Frage nach dem ‚Was‘ der sozialen Wirklichkeit abheben, beansprucht „sozialwissenschaftliche Interpretation [nach Mannheim] grundsätzlich keine *höhere* Rationalität dem Alltagsdenken gegenüber (...)“. (Bohnsack 2007, 58). In diesem Sinn wird davon ausgegangen, dass die Befragten gar nicht wissen, was sie alles wissen. Gegenüber den subjektivistischen Verfahren, welche über ‚Wozu‘ und ‚Warum‘ Fragen auf (Um-zu) Motive, Intentionen, Meinungen und Einstellungen schließen wollen, überschreitet die dokumentarische Methode jene Ebene (subjektiver) Theorien des Common-Sense, indem sie die Prozessstrukturen der Herstellung sozialer Wirklichkeit zu rekonstruieren sucht. Ziel der dokumentarischen Analyse ist also die Rekonstruktion des dokumentarischen Sinngehalts, welcher vom immanenten Sinngehalt streng zu unterscheiden ist. Hierzu bedarf es jedoch eines Wechsels der Analyseeinstellung gegenüber dem Alltagsverständnis. Zentral ist dabei nicht länger die Frage, was gesellschaftliche Realität ist (oder zu sein behauptet), sondern vielmehr wie soziale Tatsachen in der Praxis hergestellt werden. Realisiert wird dies über die grundsätzliche ‚Einklammerung des Geltungscharakters‘ (Mannheim 1980; Bohnsack 2007, 134; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 278). Dokumentarische Interpretation in diesem Sinne

„bedeutet die Behandlung einer Erscheinung als das ‚Dokument‘, als ‚Hinweis‘ auf, als etwas, das anstelle von und im Namen eines vorausgesetzten zugrundeliegenden Musters steht (...).“ (Garfinkel 1973, 1999. In: Bohnsack 2007, 57).

Vor dem Hintergrund der für die dokumentarische Methode fundamentalen Unterscheidung zwischen immanentem bzw. wörtlichem und dokumentarischem bzw. konjunktivem Sinngehalt, verweist Mannheim (1964,1980) auf die ‚Doppelstruktur‘ der Bedeutung, wonach jedes Kulturprodukt nicht nur ‚an sich‘, d. h. in seiner allgemein verfügbaren Bedeutung, sondern auch aus seinem Erlebnis- bzw. Entstehungszusammenhang heraus verstanden werden kann (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 278). Damit einher geht die Unterscheidung zwischen ‚Verstehen‘ und ‚Interpretieren‘: Während diejenigen, die einen bestimmten Erfahrungsraum teilen und somit durch einen gemeinsamen Erlebniszusammenhang miteinander verbunden sind, einander unmittelbar und im „Medium des Selbstverständlichen“ verstehen (Gurwitsch 1976, 178. In: ebd., 282), müssen sich diejenigen, die nicht über denselben Erfahrungshintergrund verfügen, diesen (sonst intuitiven) Zugang erst durch wechselseitige Interpretation erschließen.

Die Unterscheidung von atheoretischem und theoretischem Wissen sowie Verstehen und Interpretieren zieht eine weitere grundlagentheoretische Unterscheidung nach sich. So unterscheidet Mannheim zwischen zwei fundamental unterschiedlichen Modi der Erfahrung bzw. Sozialität: die auf unmittelbarem, intuitivem Verstehen beruhende ‚konjunktive Erfahrung‘, die sich aus einem gemeinsamen Handlungsvollzug ergibt, steht der ‚kommunikativen Erfahrung‘, die auf wechselseitige Interpretation angewiesen ist, gegenüber. Leistung dieser, im Sinne Mannheims, „genetischen Interpretation“ ist es, die ‚generative Formel‘ und damit den ‚modus operandi‘ der Herstellung sozialer Wirklichkeit aufzuschlüsseln, worin sich der kollektive oder individuelle Habitus dokumentiert (vgl. Bohnsack 2007, 59f.).

Der kollektive Habitus ergibt sich aus der gemeinsamen Einbindung in eine Handlungspraxis. Die konjunktive Erfahrung schreibt sich dabei gleichsam in den Körper ein. In diesem Zusammenhang bezeichnen Wulf u.a. (2001, 342. In: Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 280) den Körper beispielsweise auch als das „Gedächtnis des Sozialen“. Als inkorporiertes, atheoretisches, konjunktives Erfahrungswissen strukturiert nun der Habitus seinerseits die Handlungen sozialer AkteurInnen und verweist dabei immer auf die ihm zugrundeliegenden sozialen Strukturen. Auf der Basis eines konjunktiven Erfahrungsraums wird schließlich konjunktive Verständigung möglich. Zugang zum kollektiven Habitus findet man über die

Rekonstruktion der Darstellung, Metaphorik und Performanz von (sprachlichen) Handlungen in Gruppendiskussionen (vgl. ebd., 281).

Konjunktive Verständigung vollzieht sich jedoch nicht nur in sog. Realgruppen, also zwischen GesprächspartnerInnen, die einander bereits (gut) kennen, sondern bei sozialen Einheiten generell. Insofern als konjunktive Erfahrungsräume durch Gemeinsamkeiten der Erfahrung definiert werden, basiert das Konzept des konjunktiven Erfahrungsraums auf einem von der konkreten Gruppe losgelösten Kollektivitäts-Begriff: „Es verbindet diejenigen, die an Wissens- und Bedeutungsstrukturen teilhaben, welche in einem bestimmten Erfahrungsraum gegeben sind.“ (Przyborski 2004, 29). Zudem gehört jeder Mensch gleichzeitig mehreren Erfahrungsräumen an, wodurch es zu einer Überlagerung (bildungs-) milieu-, geschlechts-, generationsspezifischer oder entwicklungstypischer Erfahrungsräume kommt. Die Diskussionsgruppe „ist somit nicht der soziale Ort der Genese und Emergenz, sondern derjenige der Artikulation und Repräsentation (kollektiver) Erlebnisschichtung.“ (Bohnsack 2000a, 378. In: ebd., 30). Der konjunktive Erfahrungsraum verbindet Menschen mit einer strukturidentischen Erlebnisschichtung, welche sich in Form von kollektiven Orientierungen in die Handlungspraxis des/der Einzelnen einschreibt und den milieuspezifischen Habitus hervorbringt. Eben auf jene Zentren gemeinsamen Erlebens zielt die dokumentarische Interpretation. Insofern sich auf der Grundlage konjunktiver Erfahrungsräume habituelle Übereinstimmungen konstituieren, wird der kollektive Habitus (Orientierungsrahmen) im Rahmen der dokumentarischen Methode weniger als Medium der Distinktion als der Konjunktion analysiert (vgl. Bohnsack 2007, 68). Hierin besteht ein zentraler Unterschied zu Bourdieus Habituskonzeption, wo der Habitus v.a. als Mittel zur Distinktion vor dem Hintergrund von Macht- und Herrschaftsbeziehungen gefasst wird.

Von jenen habitualisierten Stilen (dokumentarischen Sinngehalt) sowie vom immanenten bzw. kommunikativ-generalisierten Sinngehalt ist schließlich der „intendierte Ausdruckssinn“ (ebd., 66) zu unterscheiden, dessen Sinngehalt ‚stilistisch‘ zum Ausdruck gebracht wird, einer kommunikativen Absicht folgt und – da immer irgendwie gemeint – selbstreflexiv ist. Seine Interpretation basiert auf der Grundlage eines zweckrationalen Handlungsmodells, wonach jedes Handeln an einem Entwurf orientiert ist. Da Stil nach Goffmann (vgl. 1974) jedoch nie absichtsvoll sein sollte, diese Sinnebene aber Selbstdarstellung und -präsentation impliziert, wird sie auch als „intendierter Ausdrucksstil“ bezeichnet (Bohnsack 2007, 66). Im Gegensatz dazu sind habitualisierte Stile in ihrem konjunktiven Sinngehalt den sozialen AkteurInnen nicht ohne weiteres reflexiv verfügbar. Erst die dokumentarische Methode der

Textinterpretation liefert schließlich einen adäquaten Zugang zur Indexikalität fremder Erfahrungsräume und erlaubt die Rekonstruktion des dokumentarischen Sinngehalts.

3.2.2. Die Dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis

Die der dokumentarischen Methode zugrundeliegende methodologische Leitdifferenz von immanentem bzw. kommunikativ-generalisierendem und dokumentarischem bzw. konjunktivem Sinngehalt findet ihre forschungspraktische Entsprechung in der Unterscheidung von formulierender und reflektierender Interpretation. Die detaillierte Aufschlüsselung des Forschungsprozesses in diese beiden Interpretationsschritte gewährleistet intersubjektive Überprüfbarkeit und valide Forschungsergebnisse.

Im weiteren Verlauf soll speziell auf die Auswertungsschritte bei der Interpretation von Gruppendiskussionen eingegangen werden.

3.2.2.1. Thematischer Verlauf

In einem ersten Schritt verschafft sich der/die InterpretIn einen thematischen Überblick über das auf Tonträger aufgezeichnete Diskussionsmaterial, d.h. es werden die Themen, wie sie der Reihe nach im Gespräch behandelt werden, festgehalten. Hierbei geht es um ein erstes ‚sich-vertraut-machen‘ mit dem Text. Über die Vergegenwärtigung des ‚thematischen Verlaufs‘ von Gruppendiskussionen, gewinnt der/die InterpretIn einen ersten Eindruck über behandelte Themen und sozusagen ein (erstes) Gespür für die im Diskussionsverlauf relevanten Passagen. Przyborski (2004, 50) bezeichnet Passagen, also Phasen der Behandlung eines Themas, als „*kleinste mögliche Einheit*“ der Interpretation, da nur thematisch abgeschlossene Diskussionsabschnitte genügend Kontext bieten, um zu beurteilen, ob und wie Orientierungen geteilt werden oder anders gesagt, ob auf der Grundlage eines gemeinsamen Erfahrungsraumes interagiert wird.

Der thematische Verlauf stellt schließlich die Grundlage für die Auswahl jener Passagen dar, die einer genauen Transkription und Interpretation unterzogen werden sollen. Diese Auswahl erfolgt nach formalen und inhaltlichen Kriterien. Insofern fließen sowohl Elemente der formulierenden als auch der reflektierenden Interpretation in diesen ersten Analyseschritt ein: In formaler Hinsicht werden jene Passagen ausgewählt, die eine hohe metaphorische und interaktive Dichte in Relation zu den anderen Passagen aufweisen. Diese von Intensität geprägten Passagen werden auch ‚Fokussierungsmetaphern‘ bezeichnet. Als Zentren gemeinsamen Erlebens markieren sie jene Stellen im Diskurs, die für die Untersuchten von

hoher Relevanz sind. Nach inhaltlichen Gesichtspunkten werden jene Passagen ausgewählt, die für das Erkenntnisinteresse des/der ForscherIn relevant sind.

3.2.2.2. Formulierende Interpretation

Formulierende Interpretation meint die zusammenfassende (Re-) Formulierung des immanenten, des kommunikativ-generalisierten, sprich: des wörtlichen Sinngehalts. Diese Sinnebene ist meist unmittelbar zugänglich. Es geht um die Paraphrasierung des Inhalts, wobei die Ebene des immanenten Sinngehalts nicht verlassen werden darf. Der/die InterpretIn bleibt innerhalb des Orientierungsrahmens der Gruppe. Man richtet seinen Blick auf das, was wörtlich gesagt wird und unterzieht den Text einer ‚thematischen Feingliederung‘ ohne zu dessen Geltungsansprüchen Stellung zu nehmen. Als methodologisches Prinzip durchzieht die Einklammerung von normativer Richtigkeit und faktischer Wahrheit den gesamten Forschungsprozess. Nachdem das Thema der Passage bestimmt wurde, wird der Text in Oberthemen (OT) und Unterthemen (UT) gegliedert und der Inhalt des Gesagten knapp wiedergegeben. In diesem Sinn zielt die formulierende Interpretation auf die Rekonstruktion der thematischen Struktur (vgl. Bohnsack 2007, 134. Przyborski 2004, 53f.).

Schon in diesem Analyseschritt ist die Beachtung der kollektiven Hervorbringung des Gesprächs von entscheidender Bedeutung, da die thematische Gliederung des Gesprächs nicht von einem/einer Einzelnen, sondern von der gesamten Gruppe interaktiv hergestellt wird (vgl. Przyborski 2004, 54).

3.2.2.3. Reflektierende Interpretation

Im nächsten Schritt wird nun die Ebene des immanenten Sinngehalts verlassen. Die Reflektierende Interpretation zielt auf die Rekonstruktion des dokumentarischen Sinngehalts, wobei der (Orientierungs-) Rahmen, innerhalb dessen das Thema behandelt wird, zur begrifflich-theoretischen Explikation gebracht werden soll. Indem nach dem ‚Wie‘ der Herstellung sozialer Realitäten gefragt wird, werden Handlungsorientierungen und Habitusformen zu rekonstruieren gesucht. Orientierungen sind:

Sinnmuster, die unterschiedliche (einzelne) Handlungen strukturieren, hervorbringen. Sie sind Prozessstrukturen, die sich in homologer Weise in unterschiedlichen Handlungen, also auch den Sprechhandlungen ebenso wie in den Darstellungen der Handlungen reproduzieren. Diese Sinnmuster sind in Handlungen eingelassen und begrifflich-theoretisch nicht gefasst. (...) Diejenigen, denen Orientierungen, auf der Grundlage eines gemeinsamen Erfahrungsraumes (s.o.) gemeinsam sind, beziehen sich unmittelbar und

selbstverständlich darauf, sie verstehen einander ohne einander explizit zu interpretieren.
(Przyborski 2004, 55).

Zugang zu diesem Orientierungswissen erhält man über die Identifikation einander begrenzender Horizonte sowie ihrer Umsetzungsmöglichkeiten. Während ‚positive Horizonte‘ jene Ideale anzeigen, auf die die Orientierung hinstrebt, markieren ‚negative Gegenhorizonte‘ Entwicklungen bzw. Richtungen, die abgelehnt werden. Negative Gegenhorizonte begrenzen meist die positiven Horizonte. Ein dritter Eckpunkt des Orientierungsrahmen ist im ‚Enaktierungspotential‘, d.h. in der Einschätzung der Realisierungsmöglichkeiten der positiven Horizonte, gegeben. Von einem ‚Orientierungsdilemma‘ kann gesprochen werden, wenn sich keine positiven Horizonte finden lassen bzw. wenn sich der positive Horizont nicht mit dem negativen Gegenhorizont vereinbaren lässt. Der Orientierungsrahmen, der die unterschiedlich ineinander geschachtelten Orientierungsfiguren übergreift, sowie die ihn konstituierenden Strukturmerkmale kommen am stärksten in den Fokussierungsmetaphern zum Ausdruck (vgl. Przyborski 2004, 56).

Der Orientierungsrahmen wird im Diskursverlauf prozesshaft hergestellt und ist deshalb über die sequentielle Rekonstruktion des Diskursverlaufes zu erarbeiten. Die ‚Sequenzanalyse‘ nimmt immer mindestens drei Interaktionszüge in ihrem relativen Bezug aufeinander ins Visier, um auf diese Weise die Produktionsregel für Abfolgen von Interaktionszügen zu rekonstruieren. Gesucht wird dabei nach „Reaktionen (...), die nicht nur als thematisch sinnvoll erscheinen, sondern auch homolog oder funktional äquivalent zu der empirisch gegebenen Reaktion sind.“ (Bohnsack 2001, 337. In: Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 291). Dies ist insofern von Bedeutung, da erst die Identifikation dieser drei Sinneinheiten (Präposition, Elaboration, Konklusion) Auskunft darüber gibt, ob und in welcher Weise der Orientierungsgehalt von den Interagierenden geteilt wird.

Der Diskursverlauf muss jedoch nicht nur hinsichtlich seiner Dramaturgie, sondern auch im Hinblick auf seine Organisation analysiert werden. Die ‚Diskursorganisation‘ betrifft die Art und Weise wie die Einzeläußerungen im Prozess sequentiell einander zugeordnet werden. In diesem Sinn treten einzelne Redebeiträge hinter Interaktionen als zentrale Diskurselemente zurück. Die Explikation der Diskursorganisation liefert damit einen direkten Zugang zur Kollektivität der sozialen Gruppe (vgl. Kap. 4.2.2.5.).

3.2.2.4. Begriffsinventar der Diskursorganisation – Diskursbewegungen

Die Rekonstruktion der Diskursorganisation erfolgt über die sequentielle Analyse der Diskursbewegungen. Hierzu hat Przyborski – auf Grundlage der Terminologie von Loos/Schäffer 2001 und Bohnsack/Schäffer 2001 – ein ‚Begriffsinventar‘ entwickelt, welches „die formale Struktur der Diskurse als Verhältnis zwischen den Orientierungsgehalten von Diskurseinheiten“ fasst (Przyborski 2004, 62). Hierbei sollen Orientierungsgehalte jedoch nicht nur hinsichtlich ihrer semantischen Form beschrieben, sondern im Hinblick auf die Form ihrer Interaktion reflektiert werden. Letzteres ist v.a. deshalb relevant, da Orientierungen auch performativ zum Ausdruck gebracht werden.

Mit dem Begriff der *Proposition* wird im Rahmen der dokumentarischen Methode der Orientierungsgehalt von Äußerungen, d.h. von Diskursbewegungen bezeichnet. Der propositionale Gehalt hebt damit eindeutig auf die Ebene des Dokumentsinns ab, welcher sich in der Art und Weise, wie ein Thema behandelt wird, dokumentiert. Von einer Proposition ist meist dann die Rede, wenn ein Orientierungsgehalt in einer Passage erstmalig aufgeworfen wird.

Die Orientierung wird schließlich in ihrem je spezifischen Gehalt in Form einer *Elaboration* aus- oder weiterbearbeitet. Dies kann entweder argumentativ, exemplifizierend und/oder in Form von Beschreibungen und Erzählungen geschehen. Gliedert sich eine Elaboration in mehrere voneinander unabhängige Interaktionszüge, ist von einer *Fortsetzung der Elaboration* die Rede.

Die *Differenzierung* stellt zwar auch eine Form der Weiterbearbeitung des Orientierungsgehalts dar, hebt aber – im Gegensatz zur Elaboration – dessen Grenzen hervor. In diesem Sinn wird die Orientierung in ihrer Relevanz bzw. Reichweite eingeschränkt und damit grundlegend modifiziert.

In *Validierungen* dokumentieren sich Übereinstimmungen mit bzw. Bestätigungen von propositionalen Gehalten. Von Validierungen abzugrenzen sind *Ratifizierungen*. Die Bestätigung bezieht sich hier nur auf die Ebene des immanenten Sinngehalts. Da es sich dabei meist um Hörersignale bzw. Interjektionen handelt, kann lediglich gesagt werden, dass ein Sinngehalt wahrgenommen wurde, nicht aber, ob dieser von den übrigen DiskussionsteilnehmerInnen auch geteilt wird.

Wird eine Proposition verneint bzw. ein gegenläufiger Horizont aufgeworfen, spricht man in der dokumentarischen Interpretation von einer *Antithese*. In diesem Sinn arbeiten sich die DiskussionsteilnehmerInnen antithetisch zum Kern einer Orientierung vor, um die einander entgegen stehenden Orientierungsgehalte schließlich in Form einer *Synthese* aufzuheben.

Bleibt die Synthese der unterschiedlichen Orientierungsgehalte aus, handelt es sich um eine *Opposition*. Die widersprüchlichen Orientierungen können nicht aufgelöst werden, weshalb es zu keinem konsensfähigen, thematischen Abschluss kommt. Themen werden hier meist rituell, d.h. durch (abrupten) Themenwechsel oder andere Ablenkungsmanöver, beendet. Sind in einer Gruppe derartige Rahmeninkongruenzen gegeben, ist – im eigentlichen Sinne – nicht mehr von einer Gruppe zu sprechen.

Eine *Divergenz* bezeichnet ebenfalls das Aufwerfen eines widersprüchlichen Orientierungsrahmens. Im Gegensatz zum oppositionellen Diskurs werden hier die Widersprüche allerdings nicht offen dargelegt. Vielmehr werden faktische Elemente aus jenen Diskursbewegungen, denen sie entgegensteht, aufgegriffen und in einen anderen Orientierungsrahmen gestellt. Es kommt zu Falschrahmungen, was bisweilen den Anschein erweckt, als würden die DiskussionsteilnehmerInnen aneinander vorbei reden. Divergenzen werden in rituellen Synthesen beigelegt, d.h. die unvereinbaren Orientierungen werden in einer dritten vereint, während die Orientierungen weiter auseinander streben.

Konklusionen markieren die Beendigung der Ausarbeitung eines Orientierungsgehaltes. Hierbei wird zwischen ‚echten‘ und rituellen Konklusionen unterschieden. Während in ‚echten‘ Konklusionen eine Orientierung abschließend noch einmal prägnant auf den Punkt gebracht und performativ untermauert wird, wird in rituellen Konklusionen durch die Initiation eines Themenwechsels das Thema abgebrochen.

Eine besondere Form von Konklusionen stellen *Transpositionen* dar, in denen gleichzeitig das vorherige Thema beendet und ein neues Thema begonnen wird. Wesentlich dabei ist, dass die Orientierung in ihrem Grundgehalt mitgenommen wird.

3.2.2.5. Diskursmodi – Modi der Sozialität

Die Diskursorganisation „mit ihren unterschiedlichen Diskursbewegungen schlüsselt die formale Struktur des Diskurses als Verhältnis zwischen Orientierungsgehalten auf.“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 292). Das diskursorganisierende Wissen ist atheoretischer Natur. Die Rekonstruktion des Diskursverlaufs ist von zentraler Bedeutung innerhalb der

dokumentarischen Methode der Textinterpretation, da die Explikation der Formalstruktur einerseits einen systematischen Zugang zu fremden Sinngehalten ermöglicht und andererseits Aufschlüsse über Formen der Sozialität gibt. Denn erst die Aufschlüsselung des zugrundeliegenden Diskursmodus erlaubt Rückschlüsse auf die Kollektivität. In diesem Sinn werden die unterschiedlichen Diskursmodi „als Dokument für die Art der Gemeinsamkeit bzw. Verschiedenheit von Erfahrungshintergründen der Diskutant/inn/en und in ihrer Funktion für die Inszenierung der Kollektivität interpretiert.“ (Przyborski 2004, 95).

Przyborski (2004) erarbeitete diesbezüglich fünf unterschiedliche Modi der Diskursorganisation, denen jeweils unterschiedliche Formen von Sozialität bzw. Vergemeinschaftung korrespondieren. Hierbei unterscheidet sie grob zwischen inkludierenden und exkludierenden Modi der Diskursorganisation:

Als *inkludierende Modi* werden jene Formen der Diskursorganisation bezeichnet, in welchen gemeinsame Orientierungen auf der Grundlage gemeinsamer, homologer Erfahrungen durch ein Kollektiv zum Ausdruck gebracht werden. Zu den inkludierenden Modi zählen der parallele, der antithetische sowie der univoke Diskursmodus. Die zugrundeliegenden Erfahrungen sind homologer und (struktur-) identischer Art.

Der *parallele Modus* der Diskursorganisation verweist auf einen gemeinsamen konjunktiven Erfahrungsraum der DiskussionsteilnehmerInnen. Die Art und Weise der Vergemeinschaftung der Gruppe basiert daher auf gemeinsamen, homologen Erfahrungen in einem bestimmten Erfahrungsraum. Der parallele Modus zeichnet sich dadurch aus, dass Orientierungen und performatorische Merkmale über Themen und TeilnehmerInnen hinweg immer wieder aufs Neue entfaltet werden.

Die Homologie der Erfahrungen und damit die Sozialität der Gruppe werden auch in Form des *antithetischen Diskursmodus* zur Artikulation gebracht. Diesen kennzeichnet ein Gegeneinander von Orientierungskomponenten, welches erst am Ende eines Themas in eine Synthese überführt werden kann.

Der *univoke Modus* ist diskursiver Ausdruck (struktur-) identischer Erfahrungen seiner DiskussionsteilnehmerInnen. Er zeichnet sich durch einen gemeinsamen Vollzug gesamter Diskursbewegungen aus. In diesem Sinn fällt der Modus operandi der Gruppe mit dem modus operandi der Einzelperson, d.h. ihrem persönlichen Habitus zusammen. Eine primäre SprecherIn gibt es bei dieser Form der Vergemeinschaftung nicht.

Zu den *exkludierenden Modi* der Diskursorganisation zählen der oppositionelle und divergente Diskursmodus. Die Form der Sozialität bzw. Vergemeinschaftung ist als Distinktion zu beschreiben, als Aufeinandertreffen unterschiedlicher Erfahrungsräume. Die Unterschiedlichkeit der Erfahrung findet letztlich in der wechselseitigen Bezugnahme aufeinander ihren inhaltlichen und performativen Ausdruck.

Erfahrungsunterschiede werden häufig im *oppositionellen Diskursmodus* zur Artikulation gebracht. Typisches Merkmal dieser Form der Diskursorganisation ist ein offenes Gegeneinander unvereinbarer Orientierungen, welches am Ende eines Themas abrupt und ungelöst, d.h. rituell abgebrochen wird.

Divergente Diskursmodi basieren oft auf einer Form der Vergemeinschaftung, in welcher die Nostrifikation des einen Erfahrungsraums durch den anderen bemüht wird. Beim divergenten Modus handelt es sich insofern um eine Falschrahmung, als das Gegeneinander der Orientierungen verdeckt bleibt. So werden einzelne Orientierungskomponenten der Gegenseite in die Darstellung der eigenen widersprechenden Orientierung aufgenommen. Das Thema wird letztlich rituell synthetisiert.

3.2.2.6. Falldarstellung

Die Besonderheit oder Gesamtgestalt des Falles wird in Form der Fallbeschreibung dargestellt. Diese dient der vermittelnden Darstellung und zusammenfassenden Verdichtung der Ergebnisse in Publikationen. Dabei geht es nicht nur um eine prägnante Darstellung der (kollektiven) Orientierungen anhand ihrer Rahmenkomponenten, sondern v.a. auch – und in diesem Sinn wird die Falldarstellung auch häufig als Diskursbeschreibung bezeichnet – um die Präsentation der dramaturgischen Entwicklung des Diskurses über die Beschreibung seiner Organisation. Dabei wird sequentiell vorgegangen: Sowohl Diskursorganisation als auch die Darstellung des übergreifenden Orientierungsrahmens werden entsprechend ihrer prozesshaften Entfaltung im Diskurs rekonstruiert (vgl. Bohnsack 2007, 137, 139).

Falldarstellungen von Gruppendiskussionen sollen darüber hinaus zu einer „*Einstellung auf das Kollektive*“ gelangen, indem der/die InterpretIn von den Einzeläußerungen der DiskussionsteilnehmerInnen auf die wechselseitige dramaturgische Steigerung des Diskurses abhebt. Auch die Transzendierung des Spannungsverhältnisses zwischen der Sprachebene der Erforschten und Forschenden ist von zentraler Bedeutung, da nur so die Fremdheitsrelation angemessen reflektiert wird (vgl., ebd. 141).

Um intersubjektive Überprüfbarkeit zu gewährleisten werden zentrale Textstellen aus dem Transkript zur Illustration von Interpretationen sowie zur Untermauerung theoretischer Schlüsse zitiert. Zitate von Transkriptausschnitten werden besonders auch für den Nachweis der Reproduktionsgesetzlichkeit interpretierter Fälle herangezogen.

3.2.2.7. Komparative Analyse und Typenbildung

Qualitative resp. rekonstruktive Sozialforschung zielt auf Theoriegenerierung, häufig in Form von Typenbildung, wobei die komparative Analyse als methodischer Königsweg der Theoriegenerierung angesehen wird.

Die komparative Analyse ist jedoch keineswegs als eigenständige Phase oder Methode innerhalb des Forschungsprozesses zu verorten, sondern zieht sich im Sinne einer „constant comparative methode“ (Glaser/Strauss 1969,101. In: Nohl 2007, 256) durch den gesamten Forschungsprozess hindurch. Die dokumentarische Methode der Textinterpretation ist dabei insofern untrennbar an die Praxis des Vergleichens gebunden, als sich die Fallrekonstruktion stets vor dem Hintergrund jener Vergleichshorizonte vollzieht, mit denen sich der/die InterpretIn dem Text nähert. Während zu Beginn eines Forschungsprojekts implizite Vergleichshorizonte, welche zumeist auf alltagspraktischen Erfahrungen des/der InterpretIn beruhen, an den Text herangetragen werden, werden diese im Zuge der Typenbildung auf der Grundlage komparativer Analyse sukzessive durch empirische, aus dem Feld selbst rekrutierte Vergleichshorizonte ersetzt. In diesem Sinn wird der ‚Standortgebundenheit‘ der InterpretInnen systematisch Rechnung getragen und methodischer Kontrolle zugänglich gemacht. Denn erst über die begrifflich-theoretische Explikation des „Tertium Comparationis“ (Nohl 2007, 263), also des den Vergleich strukturierenden gemeinsamen Dritten, wird intersubjektive Überprüfbarkeit möglich. Das Tertium Comparationis, vor dessen Hintergrund Kontraste erst sichtbar werden, entzieht sich nämlich grundlegend dem Auge des Beobachters bzw. der Beobachterin. Entsprechend heißt es bei Luhmann: „alles Beobachten ist Benutzen einer Unterscheidung zur Bezeichnung der einen (und nicht der anderen) Seite. Die Unterscheidung fungiert dabei unbeobachtet.“ (Luhmann 1990, 91. In: Bohnsack 2007a, 235).

Die dokumentarische Methode der Textinterpretation folgt der praxeologischen Typenbildung, welche – mit Luhmann gesprochen – als ‚Beobachtung 2. Ordnung‘ die Typenbildungen des Common-Sense zu transzendieren vermag. Wie bereits erwähnt, geht mit dem Übergang von den ‚Beobachtungen 1. Ordnung‘ zu den ‚Beobachtungen 2. Ordnung‘ ein

Wechsel der Analyseeinstellung (von ‚was‘- zu ‚wie‘-Fragen) einher. Die genetische Analyseeinstellung folgt dabei nicht länger der zweckrationalen, deduktiven Forschungslogik der Common-Sense-Typenbildung, sondern einer abduktiven Logik, die nach Homologien bzw. funktionalen Äquivalenzen sucht (vgl. Bohnsack 2007a, 228f.).

Das bedeutet, dass im Zuge der Typenbildung Bezüge zwischen den handlungsleitenden Orientierungen einerseits und den sie konstituierenden Erfahrungshintergründen andererseits herausgearbeitet werden. Im Rahmen der praxeologischen Typenbildung wird nunmehr zwischen einer sinngenetischen und einer soziogenetischen Analyseeinstellung unterschieden, wobei letztere auf ersterer aufbaut. Die sinngenetische Typenbildung ist auf die Rekonstruktion des *modus operandi* gerichtet, also jenes Orientierungsrahmens bzw. *Habitus*, der auf der Grundlage beobachteter oder erzählter Handlungspraxis herausgearbeitet werden kann. Die soziogenetische Typenbildung schließt demgegenüber die Frage nach der Genese des *modus operandi*, d.h. der Genese der generativen Formel ein. Es wird nach dem existenziellen Hintergrund gefragt, für den eine bestimmte Orientierung bzw. ein bestimmter *Habitus* typisch ist.

Die Typenbildung vollzieht sich letztlich anhand vier grundlegend unterscheidbarer Analyseschritte (vgl. Bohnsack 2007a, 232): In einem ersten Schritt wird auf Grundlage der reflektierenden Interpretation der Orientierungsrahmen der Gruppe zur begrifflich-theoretischen Explikation gebracht. In einem zweiten Schritt wird die herausgearbeitete Orientierungsfigur abstrahiert. In fallübergreifender komparativer Analyse wird so nach thematisch vergleichbaren Passagen in anderen Gruppen gesucht, um eventuelle homologe Muster der Themenbehandlung zu identifizieren. Auf diese Weise kann das Verallgemeinerungspotential von der fallspezifischen Besonderheit abgehoben werden. In einer gegenläufigen Bewegung geht es drittens um die Spezifizierung des Typus, wobei die fallübergreifende komparative Analyse diesmal nicht auf Gemeinsamkeiten, sondern auf Kontraste zwischen den Fällen abstellt. Hierbei ist das „Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit“ (ebd., 236) forschungsleitend. Das *Tertium Comparationis* ist in diesem Analyseschritt nicht mehr ein gemeinsames Thema, sondern ein fallübergreifend abstrahierter Orientierungsrahmen bzw. Typus, welcher nun – im Zuge der fallinternen komparativen Analyse – in seinen spezifischen Ausprägungen präzisiert und validiert werden soll. Diese beiden (letzten) Schritte werden in der sinngenetischen Typenbildung zusammengefasst. Darauf aufbauend wird – in einem vierten Schritt – die soziogenetische Typenbildung unternommen, wobei nach interaktiven Schlüsselszenen innerhalb der kollektiven

Sozialisationsgeschichte der DiskussionsteilnehmerInnen gefragt wird, in denen die Genese des Typus zu finden ist. Ziel der soziogenetischen Typenbildung ist es, den Typus umfassend in einer Typologie zu verorten, indem seine Abgrenzung von anderen möglichen Typiken (z.B. generations-, geschlechts-, (bildungs-) milieu- oder entwicklungsspezifischen) sowie seine Verschränkung mit und Überlagerung von diesen nachgewiesen wird. Denn schließlich ermöglicht erst die Identifikation einander überlagernder konjunktiver Erfahrungsräume die Bildung valider und generalisierungsfähiger Typiken sowie deren Integration in eine mehrdimensionale Typologie. Die soziogenetische Typenbildung

erfasst damit den Fall nicht lediglich in *einer* Bedeutungsschicht oder –dimension, und d.h. in Bezug auf *eine* Typik, sondern zugleich unterschiedliche Dimensionen oder Erfahrungsräume des Falles, sodass unterschiedliche Typiken in ihrer Überlagerung, Verschränkung ineinander und wechselseitigen Modifikationen sichtbar werden. (Bohnsack 2007, 152f.).

Die Mehrdimensionalität der Typologie ist letztlich auch Voraussetzung für die Rekonstruktion der Soziogenese des Typus und damit für seine Erklärung (vgl. Bohnsack 2007a, 253).

3.3. Das Gruppendiskussionsverfahren als Erhebungsmethode

Das Gruppendiskussionsverfahren wurde Mitte der 1980er Jahre von Ralf Bohnsack konzipiert. Mit Hilfe eines bewusst vage gehaltenen Kommunikationsimpulses soll eine Selbstläufigkeit des Diskurses zwischen den Mitgliedern einer Realgruppe oder einer eigens zu diesem Zwecke zusammengestellten Gruppe mit einem gemeinsamen Erfahrungshintergrund initiiert und bewahrt werden. Im Sinne der Methodologie rekonstruktiver Verfahren soll „denjenigen, die Gegenstand der Forschung sind, die Strukturierung der Kommunikation im Rahmen des für die Untersuchung relevanten Themas so weit wie möglich überlassen werden, damit diese ihr Relevanzsystem und ihr kommunikatives Regelsystem entfalten können.“ (Bohnsack 2007, 21).

Vor dem Hintergrund einer interaktiven Konstruktion von Lebensorientierungen erweist sich das Gruppendiskussionsverfahren als die Methode der Wahl zur systematischen und kontrollierten Erfassung von kollektiven Orientierungen (vgl. Bohnsack/Schäffer 2001, 1). Untersucht werden konjunktive Erfahrungsräume, die dadurch charakterisiert sind, dass ihre „Träger durch Gemeinsamkeiten des Schicksals, des biografischen Erlebens, Gemeinsamkeiten der Sozialisationsgeschichte miteinander verbunden sind.“ (Bohnsack 2007, 111). Auf der Grundlage jener konjunktiven oder kollektiv geteilten Erfahrungen, welche aus gemeinsamen Erlebniszusammenhängen erwachsen, konstituieren sich kollektive Orientierungsmuster, welche sich im Zuge der Gruppendiskussion entfalten und in wechselseitiger Steigerung und Ergänzung der beteiligten Individuen zur Artikulation gebracht werden. Das Gruppendiskussionsverfahren ist damit für die Rekonstruktion handlungsleitender Orientierungsmuster, mit anderen Worten für die Rekonstruktion des kollektiven Habitus prädestiniert. In diesem Sinn ermöglichen Gruppendiskussionen einen empirischen Zugriff auf das Kollektive.

Darüber hinaus bedeutet das Gruppendiskussionsverfahren die methodisch kontrollierte Verschränkung zweier Diskurse: jener zwischen ForscherIn und Erforschten sowie jener der Erforschten untereinander. Im Zuge einer genauen Rekonstruktion des Verlaufs von Gruppendiskussionen wird nicht nur eine Differenzierung zwischen den beiden Diskursen möglich, sondern auch methodische Selbst-Reflexion des/der Forschenden, da durch die Reaktionen der Erforschten die Interventionen des/der ForscherIn ihre feld- und fallspezifische Relevanz erhalten (vgl. Bohnsack 2007, 207).

4. FORSCHUNGSPROZESS

4.1. Feldforschung

4.1.1. Interesse am Feld

Was sowohl die Reggae- als auch die Metal-Szene als Forschungsfelder für die Untersuchung meines Erkenntnisinteresses nach der Herstellung und Gestaltung von Szene-Zugehörigkeit im Alltag interessant macht, ist ihre Beständigkeit. So existieren beide Szenen bereits seit den 60iger Jahren und erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit. Im Gegensatz zu vielen anderen (Musik-) Szenen der heutigen Zeit, die mehr den Charakter einer ‚Modeerscheinung‘ aufweisen und von relativ kurzer Lebensdauer sind. In diesem Sinn hat sich in den beiden interessierenden Feldern im Laufe der Zeit ein szenespezifischer kollektiver Habitus, ein szenespezifischer Modus der Sozialität herausgebildet, der sich – eingeschrieben in die Handlungspraxis seiner Mitglieder – stillschweigend fortsetzt und im Zuge der vorliegenden Arbeit zur begrifflich-theoretischen Explikation gebracht werden soll.

Weiters erweist sich die Heranziehung dieser beiden Felder zur Beantwortung meiner Forschungsfrage insofern als zielführend, als mit der jeweiligen Szene nicht nur eine bestimmte Musik, sondern darüber hinaus ein szenespezifischer ‚Lebensstil‘ verbunden ist. Mitglieder dieser Szenen sind daher nicht nur über ihre gemeinsame Vorliebe für die Musik, sondern auch über die gemeinsame Partizipation an einer ‚ganzen Lebensweise‘ verbunden (vgl. Williams 1961. In: Lutter/Reisenleitner 2005, 10: Kap. 2.1.2.1.). In diesem Sinn geht Szenezugehörigkeit mit der mimetischen Aneignung des szenespezifischen Kleidungs-, Frisur- und Tanzstiles, des typischen Szenejargons sowie szeneeigener Werte und Ideale einher. Die Verbundenheit mit der Szene bleibt somit über den Szene-Alltag hinaus bestehen und wird auch in der ‚äußeren Realität‘ der Szene handlungsleitend.

Im Folgenden möchte ich die beiden Szenen und ihre Merkmale, wie sie in der gegenwärtigen Jugendkulturforschung herausgearbeitet wurden, kurz vorstellen.

4.1.1.1. Die Metal-Szene

Metal ist ein Musikgenre, bei dem es ganz eindeutig um mehr geht als um Musik. Mehr als bei anderen Genres moderner Unterhaltungsmusik geht es hier um schockierende, die Grenzen des gesellschaftlich Akzeptierten überschreitende Verkleidungen, um Tabubrüche und um das Schaffen von zwingenden Atmosphären, die von schaurig-

gruselig über depressiv-suizidär bis hin zur übersteigerten fabrikshallenmäßigen Ohrenbetäubung reichen können. (Großegger/Heinzlmaier 2002, 55).

Metal, wie Heavy Metal unter den Szenemitgliedern kurz genannt wird, entwickelte sich ursprünglich aus dem Hardrock der 60er Jahre und zeigt neben Jazz- und Blues-Einflüssen auch Elemente der klassischen Musik. Metal entstand zeitgleich mit dem Ende der Hippie-Kultur in den ausgehenden 70er Jahren und fokussiert, als Reaktion auf das Scheitern der Ideale und Werte der Hippie-Ära, die ‚Schattenseiten‘ der sozialen Wirklichkeit.

Die Musikrichtung ‚Metal‘ avancierte in den 80er Jahren zu einer der größten Jugendszenen der Welt. Seither hat sich die Metal-Szene in mehrere Subgenres ausdifferenziert, welche angesichts ihrer schnelleren und härteren Rhythmik und brutaleren Texte eher den Nerv der Zeit zu treffen vermögen: Heavy Metal, Death Metal, Black Metal, Trash Metal, Speed Metal, Melodic Death, Metal Core, War Metal, Nu Metal, Crossover, Emotional Metal etc. (vgl. ebd.). Angesichts der rigorosen Diversivität innerhalb der Metal-Kultur scheint eine verallgemeinernde Bezugnahme auf die Metal-Szene kaum möglich bzw. sinnvoll. So unterscheiden sich die einzelnen Substile nicht nur hinsichtlich ihrer Ideologie, sondern auch hinsichtlich ihres musikalischen Stils zum Teil erheblich. Die Bandbreite reicht von sehr langsamen bis zu rasend schnellen Rhythmen, von minimalistischen, doch sehr treibenden Gitarrensounds bis hin zu komplex ausgearbeiteten, multiinstrumentalen Kompositionen mit Ähnlichkeiten zur klassischen Musik, von tiefkehligen, grunzenden Gebrüll bis zu eindrucksvollen Gesangsarien. Metal präsentiert sich daher vor allem als musikalische Kunstform. Trotz aller Variation sind den diversen Substilen jedoch zwei stilistische Merkmale gemeinsam: die gitarren- und schlagzeugzentrierte Klangfarbe sowie eine virtuose Spielart.

Ebenso vielfältig wie die musikalischen Stile des Metals sind auch seine Themen. Die Texte und plakativen Selbstinszenierungen der Metal-Musiker handeln von okkulten, satanischen und antichristlichen Themen. Sie transportieren Gewaltverherrlichung, Sexismus und schwarze Magie und stehen für eine düstere, melancholische, untergangsbezogene und teilweise pessimistische Weltsicht (vgl. Ferchhoff 2007, 198f). Im Zentrum ihrer Auseinandersetzungen steht der Themenkreis ‚Konflikt‘. Ob es sich dabei nun um Gesellschaftskritik im Allgemeinen oder um Gefühle wie Hass, Selbstzweifel, Wut und Misanthropie im Besonderen handelt, in jedem Fall werden in den Texten extreme Erlebnisse, Gefühlszustände und Themen verarbeitet, welche auf so direkte Art und Weise im Alltag der Szenemitglieder nicht erfahrbar bzw. erlebbar sind. In den Symbolisierungen der Metal-

Kultur in Form von Musik, Stil, Ritualen und Emblemen spiegelt sich die soziokulturelle Spannung des Verhältnisses von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ wider. In diesem Sinn wird „Heavy Metal als musikalischer und kultureller Ort der Inszenierung und Artikulation der alltäglichen Erfahrungen des Bösen im Guten und dessen Niederschlag im eigenen Selbst“ (Helsper 1997, 118) rezipiert. In der Anerkennung der Verschmelzung von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ liegt das Authentische, das Ehrliche der Metal-Musik. Die Authentizität der Musik schlägt sich in den Ansprüchen der MusikerInnen ihre Songs selbst zu schreiben und zu spielen sowie in einer ‚handwerklichen‘ Haltung gegen eine fortschreitende Automatisierung nieder (vgl. ebd.). Metal ist aber auch gerade deshalb eine ehrliche und authentische Musik, weil sie eine extreme Musik ist. Die Intensität, welche sich in der Lautstärke, der hohen Geschwindigkeit, im treibenden Rhythmus und der stilistischen Komplexität der Musik ausdrückt, schafft einen Raum, in dem Selbst- und Emotionsausdruck auch in extremeren Formen zugelassen sind. In diesem Sinn führt „die Durchdringung des Körpers mit der lauten und harten Musik zu einer Intensivierung des Körpererlebens (...), zu einer Intensität des Körper-Selbst“ (ebd., 119).

Aus diesem ‚Echten‘ und ‚Extremen‘, welches der Musik anhaftet, schöpft sich schließlich das aufstörende und provokative Potential der Metal-Kultur. Vor dem Hintergrund der sozialen Erfahrung, von auferlegten Regeln und standardisierten Ablaufmustern des Lebenslaufs normiert und eingeengt zu werden, brechen die Szenemitglieder über ihre plakative Symbolisierung des ‚Bösen‘ mit den sozialen Normen. In diesem Sinn wird Metal zum Spiegelbild latenter Probleme einer scheinbar makellosen Gesellschaft (vgl. ebd.).

Dennoch sind nicht alle Spielarten des gegenwärtigen Metal rebellisch und tabubrechend. So sind treibende Gitarrenmusik, grölender Gesang und provokativ dunkle, morbide und gruselige Inszenierungen oft nur als oberflächliche Zeichen der Rebellion zu verstehen, sodass von dem ehemaligen Rocker-Slogan „Sex, Drugs and Rock’n’Roll“ nur noch „Rock’n’Roll“ übrig zu sein scheint (vgl. Großegger/Heinzlmaier 2002, 57). In diesem Sinne lautet das Lebensmotto der Szene: „When it’s too loud, you are too old.“ (vgl. ebd., 65).

Metal-Fans kommen großteils aus niedrigeren sozialen Schichten mit geringerem Bildungsniveau. Die Metal-Szene ist damit nicht nur eine typische Lehrlingsszene, sondern auch eine sehr stark männlich dominierte Szene. Es herrscht das Leitbild des erdigen, harten Mannes. Ein muskulöser Körper oder gewaltiger Bierbauch – im Falle der älteren Generation – gilt als Symbol demonstrativer Männlichkeit. Der klassische Metal-Head ist ein ‚richtiger Mann‘, der nach dem traditionellen Rollenverständnis lebt (vgl. ebd.). In dem Festhalten an

traditionellen Werten wie diesen kommt das starke Traditionsbewusstsein der Metal-Gemeinschaft zum Ausdruck.

In der Metal-Szene lässt sich ein bestimmter Kleidungs- und Ausdrucksstil beobachten²¹, wobei auch hier zu bemerken ist, dass der Kleidungsstil in den verschiedenen Subgenres des Metals stark variieren kann. Zentrales Stilelement der Metal-Szene ist die Farbe ‚schwarz‘. Enge, schwarze (Leder-) Kleidung, Band T-Shirts und Kapuzenpullover prägen den Szenecode. Besonders die obligatorische Kutte ist hierbei ein markantes Szenemerkmal. Die Kutte ist eine Lederjacke oder Jeansweste, welche mit esoterischen und satanischen Symbolen, martialischen Emblemen oder diversen Band-Logos bestückt wird, um seine musikalischen Präferenzen und kulturelle Zugehörigkeit zu signalisieren. Viele Metaler tragen außerdem Silberschmuck in der Form von Eisenringen und Nietenarmbändern. Ein weiteres typisches Merkmal sind die langen Haare der Metal-Fans, welche entweder offen getragen oder zu einem Pferdeschwanz gebunden werden. Darunter erblickt man nicht selten rasierte Hinterköpfe. Großflächige Tätowierungen von Pentagrammen, Dämonen, Hexen, Teufeln, Thorshämmern, Wikingern, Phantasiefiguren oder Göttern aus der nordischen Mythologie sowie Piercings sind Kennzeichen szenetypischer Körperinszenierungen (vgl. Ferchhoff 2007, 198f.). Die ultimative Szene-Droge ist Bier und auch das Motorrad ist nach wie vor aus der Metal-Szene nicht weg zu denken (vgl. Großegger/Heinzlmaier 2002, 65).

Auffällig sind darüber hinaus die charakteristischen Tanzstile der Metal-Szene, wie Headbängen, Pogo, Luftgitarre oder Crowd-Surfing bei Konzerten. Diese ausdrucksstarken Tanzstile tragen zu einer Intensivierung der Körpererfahrung bei und ermöglichen auf diese Weise die „Gewissheit eigenen Seins in der Intensität des Selbsterlebens“ (Helsper 1997, 119).

Abschließend sei auf die, im Vergleich zu anderen Szenen, relativ umfangreiche Bandbreite von Kommunikationsmedien in der Metal-Kultur verwiesen. Neben etlichen Metal-Zeitschriften, welche die Metal-Gemeinde mit den notwendigen Informationen bezüglich

²¹ Die Mitglieder der Diskussionsgruppen der Metal-Szene sind ebenfalls entsprechend des Szene-Codes gekleidet. Sie tragen schwarze T-Shirts mit Totenkopf-Zeichnungen oder dem Embleme einer Band auf der Brust. Viele von ihnen sind (mehrfach) gepierct, drei tragen Nietenarm- oder Schweißbänder. Zwei der Diskussionsteilnehmer haben lange Haare, ein Gruppenmitglied trägt einen Irokesenschnitt. Außerdem sind alle, bis auf einen, tätowiert.

Bands, Konzerten und stilistischen Neuerungen versorgen, produzieren einige Fans darüber hinaus auch eigene Fanzine (vgl. Ferchhoff 2007, 199).

4.1.1.2. Die Reggae-Szene

Reggae ist mehr als nur eine Musik, Reggae ist Religion, Kultur und Philosophie. Reggae ist eine Lebenseinstellung. Doch um den Lifestyle der Dancehall-Reggae-Szene zu verstehen, ist eine Auseinandersetzung mit dem historischen Background dieser eigenständigen Kultur notwendige Voraussetzung. (Roots-) Reggae, welcher ursprünglich aus den Musikgenres R&B (Rhythm and Blues), Ska und Rock Steady hervorgegangen war, fand Mitte der 60er Jahre seinen Anfang, wurde über die Reggae-Legende Bob Marley 1970 unter dem Einfluss des Rastafarismus` zu internationalem Ruhm und Anerkennung geführt und erfährt bis heute seine globale Ausdehnung und stilistische Ausdifferenzierung in Subgenres wie Dub, Ragga, Dancehall, Soca, Christmas-Reggae etc. „Reggae ist eine der wenigen lebenden „Folk Musics“ der Welt. Er bleibt ein authentischer populärer Sound, der spontan durch die Erfahrung der Leute, ihre Emotionen und Traditionen erzeugt wird.“ (Mair 2005, 8).

„Trenchtown Rock, wie Reggae auch noch genannt wird, ist aus dem sozialen Umfeld urbaner Ghetto-Bezirke von Kingston hervorgegangen, und war vorerst ein „Medium“ der unterdrückten, jugendlichen *urban suffers*.“ (ebd., 39). An den Rand der Gesellschaft und des sozialen Lebens gedrängt, versuchten die ‚lower class blacks‘ ihrem Unmut über soziale Ungerechtigkeit und politische Verhältnisse in ihrem Land sowie ihrem Widerstand gegenüber dem kapitalistischen System der weißen Hegemonie, aber auch ihrer schwarzen Identität und ihrem kulturellen Stolz über die Musik Ausdruck zu verleihen. Reggae versteht sich seit jeher als Protest- und Widerstandsmusik, ist jedoch allem voran Message- und Liberationmusik und gilt als politisches Sprachrohr unterdrückter Minderheiten (vgl. ebd., 9).

In dem Sinn, in dem Reggae die sozialen Lebensumstände, also den Alltag schwarzer Minderheiten widerspiegelt, ist Reggae auch stark mit einer Religion verflochten, der Livity der Rastafaris. Die Kultur des Rastafarismus` entstand „ursprünglich in den 30er Jahren als Protestbewegung gegen die Unterdrückung afrikanischer Menschen durch Babylon.“ (ebd., 72). Babylon ist ein Überbegriff für den westlichen Imperialismus, Kolonialismus und Kapitalismus und wird von den Rastas auch als Synonym für Unterdrückung und Ungerechtigkeit verwendet. Der Rastafarismus geht zurück auf die Anerkennung der Göttlichkeit des äthiopischen Kaisers Haile Selassie I., ehemaliger Monarch Ras Tafari, im Jahre 1930, nachdem dieser seinem Volk die Unabhängigkeit gegen Mussolini erkämpft hatte.

Die Rastafaris führen einen ‚Krieg der Worte‘ gegen das (weiße) Supremat. Ihre Texte handeln von der Heimkehr nach Afrika, von der Befreiung der Schwarzen aus der Sklaverei, dem Endkampf zwischen Gut (Rastafari) und Böse (Babylon) in Armagiddeon sowie von der sozialpolitischen Situation und den Missständen ihres Landes. Sie transportieren die Love-and Peace-Philosophie der Rastas und sprechen für ein friedliches Zusammenleben aller Menschen, ungeachtet ihrer Hautfarbe und Nationalität. „Reggae übernahm als kollektiver Ausdruck des Leids sowie als tröstender Heilsversprecher eine soziale Funktion.“ (Kalman 2005, 90).

Im Laufe der Zeit entwickelten die Rastafaris ihre eigenen Symbole als Zeichen der Abgrenzung von der übrigen (hegemonialen) Gesellschaft. Diese Symbole dienen jedoch nicht nur der Distanzierung nach Außen, sondern auch der Festigung ihres eigenen kulturellen Selbstverständnisses. Rastafaris tragen Dreadlocks, verfilzte Haare, „als Zeichen ihrer afrikanischen Identität sowie ihrer Separation von der restlichen Gesellschaft und auch als religiöses Gelübde“ (Mair 2005, 71). Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Rastafari-Kultur ist das Rauchen von Ganja (jamaikanische Bezeichnung für Marihuana). Das heilige Kraut, auch ‚herb of philosophy‘ genannt, hilft den Rastas dabei mit Jah, ihrem Gott, in Kontakt zu treten bzw. selbst ein höheres spirituelles Level zu erreichen. „Ganja ist ein integraler Teil der Rituale, das Herumreichen der Pfeife wird als eine Anrufung der universalen Kraft des Allmächtigen verstanden.“ (Kalman 2005, 81). Die Farben rot-gold-grün, die Farben der äthiopischen Flagge, sind Symbol der ‚Black Consciousness-Bewegung‘. Sie symbolisieren die Verbundenheit der Rastafaris zu ihrem Heimatland Afrika und stehen damit für das Lebensgefühl der schwarzen Bevölkerung. Im Zuge der Gleichsetzung von Rastafarismus und Reggae, symbolisieren diese Zeichen heute ebenso die Zugehörigkeit zur Reggae-Community.

Aus der Rastareligion hat sich mit der Zeit eine Lebens- und Denkweise, Sprache und Musik entwickelt, die als eigenständige Kultur [nicht nur] in der jamaikanischen Kultur [sondern weit über die Grenzen der Karibik hinaus] zu sehen ist. (Mair 2005, S.71).

Auch in Österreich/Wien hat sich im Laufe der Zeit eine eigenständige Dancehall-Reggae-Szene von respektabler Größe mit lokalen Soundsystems und DJs, Produktionsfirmen und Plattenlabels etabliert. „Dancehall-MCs fungieren als Kommunikatoren bzw. auch als Autoren einer Sozialreportage über die Lebensumstände im jeweiligen Land.“ (ebd., 108). In ihrer Musik behandeln sie sowohl alltagsrelevante Themen der Heranwachsenden als auch soziopolitisch brisante Themen, die sich mit dem historischen Kontext auseinander setzen.

Markantes Merkmal der Dancehall-Szene sind ebenso die „*Slackness Lyriks*, die Aspekte der menschlichen Sexualität in so anschaulicher und detaillierter Weise schildern, wie es vergleichbar in keiner anderen Musikform vorkommt.“ (ebd., 50). Der derbe und direkte Machismus ist als soziale Reaktion auf die Aufweichung der männlichen Dominanz zu verstehen und als solcher untrennbar mit Homophobie verbunden.

In Österreich ist Dancehall-Musik in erster Linie jedoch Unterhaltungsmusik. Die Leute kommen wegen des karibischen Feelings, der sonnen- und rumtrunkenen Partystimmung, den Palmen und dem Meer, wie es dem Reggae von der Musikindustrie zur internationalen Vermarktung aufgesetzt wurde. Sie wollen tanzen und feiern, Spaß und Innovation steht im Vordergrund. In der heutigen Gesellschaft wird Reggae zunehmend als Kifferkultur rezipiert. Marihuana hat seine religiöse und meditative Konnotation verloren und ist zur Szenedroge schlechthin geworden. Auch die Dreadlocks sind nicht länger als Zeichen des Widerstands gegen die sozialen und ästhetischen Normen des Establishments, sondern als modisches Accessoire zu verstehen.

Der Dress-Code der Dancehall-Reggae-Szene ist nicht einheitlich. Auf der einen Seite die Dancehall Queens, welche durch ihre farbenprächtigen, körperenthüllenden Kreationen von Glitzer Bras und knallengen Hotpants auf sich aufmerksam machen, während die Jungs in Designer-Anzügen auftreten. Auf der anderen Seite die Roots-Reggae-Fans, welche durch ihre alternative Art sich in buntes und erdfarbenes Leinen zu kleiden, beim Verlassen der Clubs, nicht mehr als Angehörige dieser Szene zu identifizieren sind. Klassisch bleiben nach wie vor die Farben rot-gelb-grün, welche dem Outfit den letzten Schliff geben. Natürlich sind in der Reggae-Szene, besonders in der Roots-Reggae-Szene relativ viele Menschen mit Dreadlocks oder langen Haaren anzutreffen. Einige Szenemitglieder sind gepierct und/oder tätowiert²². In den Dance Halls und Reggae Locations, meist extrem herunter gekommene, dunkle Kellerarrangements, sind Menschen aller Hautfarben anzutreffen.

Das Lebensgefühl der modernen, westlichen Reggae-Szene ist wohl am besten mit den Worten ‚laid back‘ zu beschreiben: „Bleib entspannt, solange es nur geht! Aber scheu dich nicht, dich zu engagieren, wenn es notwendig ist!“ (Großegger/Heinzlmaier 2002, 5). Der Anti-Establishment-Charakter ist also nach wie vor einer der wichtigsten Eckpfeiler der

²² Das äußere Erscheinungsbild der TeilnehmerInnen der Diskussionsgruppen der Reggae-Szene entspricht ebenfalls dem Szenecode. Alle drei Frauen und ein Mann tragen lange Haare, eine davon hat Dreadlocks. Zwei der Mädchen tragen ein Nasenpiercing. Ebenfalls zu erwähnen ist, dass die Mädchen ungeschminkt zum vereinbarten Termin erschienen, was konform zu dem natürlichen ‚Look‘ der Reggae-Szene ist.

Reggae-Kultur und inspiriert die Jugend von heute zu kritischer Stellungnahme in allen Lebensbereichen.

4.1.2. Zugang zum Feld

Im Zuge des Forschungsprozesses entschied ich mich, Gruppendiskussionen mit sogenannten Realgruppen in der Szene durchzuführen – Gruppen also, die auch jenseits der Erhebungssituation bestehen. So wird auch in facheinschlägiger Literatur immer wieder die Erfahrung beschrieben, dass in solchen Gruppen besonders ergiebige Diskussionen zustande kommen würden. Denn erst die gemeinsame Erfahrungsbasis wäre schließlich jene Gemeinsamkeit, auf deren Grundlage sich die Gruppe überhaupt konstituiert hat (vgl. Loos /Schäffer 2001, 43f.)²³. Zudem bietet sich diese Vorgangsweise speziell für die Untersuchung jener Phänomene an, die auch „aus der Perspektive des Alltagsbewusstseins Element von Gruppenbildung“ sind (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009), wie es beispielsweise bei Szenemitgliedern und Fans der Fall ist.

Ich machte mich also auf die Suche nach Gruppen, deren Mitglieder nicht nur durch die gemeinsame Vorliebe für die Musik, sondern darüber hinaus durch ein (intimes) Freundschaftsverhältnis miteinander verbunden sind.

Der Zugang zu Diskussionsgruppen der Reggae-Szene gestaltete sich dabei weit unkomplizierter als der zu entsprechenden Gruppen aus der Metal-Szene – u.a. auch deshalb, weil ich mich selbst gelegentlich in der Reggae-Szene bewege und sogenannte Szene-Bekantschaften für die Kontaktabbauung zu weiteren Reggae-Fans nutzen konnte. Hingegen erwies sich der Zugang zu potentiellen DiskussionspartnerInnen aus der Metal-Szene als weitaus schwieriger: erstens kannte ich keine ‚Metaler‘ persönlich, zweitens waren mir auch keine typischen ‚In-Lokale‘ der Szene bekannt. Ich überlegte zunächst, einen dörflichen Zugang zu Mitgliedern der Metal-Szene zu wählen, da ich wusste, dass in meinem Heimatdorf einige Metaler leben. Ich gab diese Möglichkeit jedoch bald wieder auf, als ich erkannte, dass dies Probleme der Vergleichbarkeit aufgrund des ‚Stadt-Land-Unterschiedes‘ mit sich bringen würde. Zudem – und das schien mir der schwerwiegendere Nachteil zu sein –

²³ Neuere Untersuchungen haben gezeigt, dass auch in jenen Gruppen, welche eigens zum Zwecke einer Erhebung zusammengestellt wurden, ergiebige Diskussionen zustande kommen können – vorausgesetzt, ihre Mitglieder sind auf der Grundlage einer gemeinsamen Erfahrungsbasis miteinander verbunden. Dies bedeutet nicht, dass die interessierenden Erfahrungen tatsächlich gemeinsam gemacht wurden, ausschlaggebend ist lediglich die Strukturidentität der Erfahrungen. Abstand zu nehmen ist daher von Gruppen, deren Mitglieder keine gemeinsamen Erfahrungen und Interessen teilen, da in diesem Fall keine selbstläufige Diskussion zu erwarten ist (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 108f.).

fürchtete ich, dass die Offenheit der Diskussionsbeiträge unter meiner eigenen Verbundenheit mit der dörflichen Gemeinschaft leiden würde. So vermutete ich, etwaige DiskussionsteilnehmerInnen würden mir nicht dasselbe Vertrauen entgegenbringen wie einer fremden Interviewerin und wichtige Informationen vorenthalten. Vor dem Hintergrund geteilter Erfahrungen würde dieses Problem zusätzlich insofern verschärft, als der Explikationsdruck für die TeilnehmerInnen sinkt. Dies hätte zur Folge, dass relevantes handlungspraktisches Wissen der empirischen Analyse verborgen bliebe. Zugang zu Metal-Gruppen erhielt ich schließlich – nach längerem Suchen – über Studienkollegen von Freunden. Weiters kontaktierte ich einen ehemaligen Studienkollegen, den ich ebenfalls der Metal-Szene zuordnete, und bat ihn an meinem Forschungsprojekt mitzuwirken.

In diesem Zusammenhang ist nun meine Rolle, die mir vom Feld zugewiesen wurde, in besonderer Hinsicht zu reflektieren. Insofern wurde ich (wahrscheinlich) eher als Freundin von Freunden, denn als professionelle Forscherin wahrgenommen. Demnach ist es möglich, dass Terminvereinbarungen seitens der Erforschten eben aus diesem Grund gelegentlich nicht zuverlässig eingehalten und kurzfristig abgesagt wurden. Es ist daher zu hinterfragen, ob es sich um ein Merkmal des Feldes oder um einen Effekt der mir zugewiesenen Rolle handelt. Ein Vorteil dieser Rolle liegt jedoch darin, dass es mir eher gelang, ein vertrauensvolles Verhältnis zu den UntersuchungsteilnehmerInnen aufzubauen, was sich wiederum positiv auf die Gesprächsatmosphäre auswirkte. Auch die Offenheit der DiskussionsteilnehmerInnen wurde dadurch nicht in Mitleidenschaft gezogen, da ich trotz der Nähe genügend Distanz zu den TeilnehmerInnen hatte, sodass diese keine negativen Konsequenzen in ihrem unmittelbaren Alltag zu befürchten hatten.

Schade ist, dass ich mich nicht zusätzlich um eine andere, eigenständigere Kontaktaufnahme mit Personen aus dem Feld bemüht und direkt ins Feld bewegt habe. Möglicherweise hätte mir dies andere Einblicke in die Handlungspraxis der Szene-Mitglieder eröffnet.

4.1.3. Sampling

Im Gegensatz zu standardisierten Verfahren, welche ihren Anspruch auf Generalisierbarkeit der statistischen Daten auf Basis der Repräsentativität der Stichproben erheben – die Zufallsstichprobe soll die Merkmalsverteilung der Gesamtpopulation in angemessener Weise repräsentieren – ist in der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung die Relevanz der Fälle für das Thema bei der Vergleichsgruppenbildung leitend. Glaser und Strauss schlagen hierzu die Verfahrensweise des „theoretical sampling“ (1967) vor. Entscheidend dabei ist, dass die

Struktur des Samples nicht bereits vor der Datenerhebung festgelegt wird, sondern nach theoretischen Gesichtspunkten, die sich im Zuge der empirischen Analyse herauskristallisieren, schrittweise entwickelt wird. Dementsprechend werden jene Fälle in das Sampling aufgenommen, die hinsichtlich der zu entwickelnden Theorie die größten Aufschlüsse versprechen. Dabei vollzieht sich die Auswahl relevanter Fälle nach dem Prinzip der Minimierung und Maximierung von Unterschieden: Während die minimale Kontrastierung die Tauglichkeit (vorläufiger) Theorien kontrolliert, wird im Zuge der maximalen Kontrastierung die Varianz des Forschungsfeldes ausgelotet. Das Konzept des theoretischen Samplings folgt zudem dem Prinzip der Zirkularität des Forschungsprozesses: In diesem Sinn wechseln Fallauswahl, Interpretation und fortschreitende Theorieentwicklung einander systematisch ab, bis das Kriterium der ‚theoretischen Sättigung‘ erreicht ist. Dies bedeutet, dass „keine zusätzlichen Daten mehr gefunden werden können, mit deren Hilfe der Soziologe weitere Eigenschaften der Kategorie entwickeln kann.“ (Glaser/Strauss 1967/1998, 69. In: Flick 2002, 104).

In der vorliegenden Arbeit wurde dieser Vorgehensweise nur zu einem Teil Folge geleistet:

Zu Beginn des Forschungsprojekts strukturierten eigene theoretische Vorannahmen die Samplingstrategie. Auf Basis persönlicher Erfahrungen bzw. Empfindungen sowie theoretischer Überlegungen zu Ähnlichkeit und Verschiedenheit musikalischer Genres, schien mir ein Vergleich der Reggae- und Metal-Szene im Sinne der komparativen Analyse am zielführendsten, da diese optimale Kontraste in der Musik- und Szenelandschaft aufweisen.

Die tatsächliche Auswahl der zu vergleichenden Fälle beruhte letztlich jedoch nicht auf diesen theoretischen Vorüberlegungen, sondern folgte der Vorgehensweise des „Empirical Sampling“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 181), welches sich auf die Ebene immanenter Vergleichshorizonte bezieht. So stellte sich im Zuge erster Erhebungen und Interpretationen heraus, dass sich (auch) die Diskussionsgruppen der Reggae-Szene explizit und z.T. vehement von der Metal-Szene abgrenzen. Selbiges Phänomen fand sich auch bei den Metal-Gruppen, welche sodann aufgrund der Eigenrelationierungen der Reggae-Gruppen als minimale Kontraste in die Untersuchung aufgenommen wurden. Nach Nohl (2007, 258) eignet sich diese Suchstrategie in besonderem Ausmaß zur Sichtung und Eingrenzung des interessierenden Forschungsfeldes. Sie bildet eine solide Grundlage für die sinn genetische Typenbildung – nicht jedoch für die soziogenetische Typenbildung. Hierzu bedarf es der Einbeziehung maximaler Kontraste, um die Verankerung einer Orientierung in einem

spezifischen Erfahrungsraum nachweisen und in weiterer Folge die Überlagerung und Mehrdimensionalität einer Typologie herauszuarbeiten zu können.

Das im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit umgesetzte Sampling erlaubt daher lediglich Ansätze einer soziogenetischen Typenbildung nachzuzeichnen.

4.2. Durchführung von Gruppendiskussionen

4.2.1. Vorbereitung der Gruppendiskussionen

Drei der insgesamt vier zur Analyse herangezogenen Gruppendiskussionen führte ich in meiner Wohnung in Wien, eine in einem Metal-Lokal in Wien. In letzterem Fall erwiesen sich die örtlichen Gegebenheiten aufgrund des immensen Geräuschpegels, welcher sich mit der Zeit einstellte, als äußerst unvorteilhaft für die Durchführung einer Gruppendiskussion. Im Vergleich dazu stellte mein Wohnzimmer die deutlich ruhigere Alternative dar – v.a. auch deshalb, weil ich die Rahmenbedingungen aktiver gestalten konnte. So bemühte ich mich schon im Vorfeld um eine möglichst angenehme und entspannte Atmosphäre. Die DiskussionsteilnehmerInnen sollten auf meiner Couch um einen kleinen Tisch herum Platz nehmen, während ich mich – etwas außerhalb – auf einen Hocker setzen würde. Ich stellte Getränke (Wasser, Kaffee, Bier), Brote und Kuchen bereit und kontrollierte ein letztes Mal das Aufnahmegerät, welches ich in der Mitte des Tisches platziert hatte. Außerdem hatte ich Pralinen als ‚kleines Dankeschön‘ für die Teilnahme gekauft, welche ich den TeilnehmerInnen bei der Verabschiedung überreichte.

4.2.2. Eröffnungsphase der Gruppendiskussionen

Vor dem eigentlichen Beginn der Gruppendiskussion, war es mir wichtig den TeilnehmerInnen die Möglichkeit zu geben, in der für sie fremden Umgebung anzukommen und die Stimmung mit etwas Small-Talk zu lockern. Dieses ‚warming-up‘ ergab sich letztlich schon deshalb, weil die DiskutantInnen meist nicht gesammelt bei mir erschienen, sondern der Reihe nach eintrafen. Auf diese Weise hatte nicht nur ich die Möglichkeit, mich auf die DiskussionsteilnehmerInnen einzustellen, sondern auch sie bekamen dadurch Gelegenheit, mich etwas (besser) kennen zu lernen und Vertrauen zu schöpfen. Dadurch war das ‚Eis‘ gebrochen.

Sobald wir vollzählig waren und alle Platz genommen hatten, stellte ich mein Forschungsprojekt noch einmal in knappen Worten vor und versicherte den TeilnehmerInnen – unter dem Hinweis auf die Aufzeichnung des Gesprächs – absolute Diskretion bei der Behandlung der im Zuge der Diskussion gewonnen Daten. Zu diesem Zweck verwies ich ausdrücklich auf die Anonymisierung sämtlicher Namen bei der Transkription.

4.2.3. Einstiegsfrage

Nachdem ich Diktiergerät und Mikrofon eingeschaltet hatte, leitete ich die eigentliche Diskussion ein. Ich bereitete die Einstiegsfrage vor, indem ich zunächst auf das besondere Gesprächsformat von Gruppendiskussionen einging: Ich erklärte, dass es sich hierbei um kein ‚Frage-Antwort-Spiel‘ handelt, wie man es üblicherweise von einer Interviewsituation erwarten würde, sondern dass ich mich stattdessen so weit wie möglich aus dem Gespräch heraushalten und gegebenenfalls erst gegen Ende der Diskussion ein paar Fragen stellen würde. Nachdem ich die DiskussionsteilnehmerInnen auf diese ‚neue‘ Situation vorbereitet hatte, stellte ich folgende Einstiegsfrage:

Gut also, ich mach für meine Diplomarbeit eben diese Gruppendiskussionen mit Leuten, die alle eine andere Musikrichtung hören und von ... weiß ich, dass ihr ... hört. Und mich würd jetzt einfach interessieren, wie das so bei euch ist – mit der Musik? Erzählt mir einfach ein bisschen was darüber, alles was euch einfällt, alles was für euch wichtig ist! Fangt am besten einfach irgendwo an und dann entwickelt sich das schon.

Die Frage, die ich für den Einstieg in die Gruppendiskussionen gewählt habe, zielt allgemein auf das Thema ‚Erfahrungen mit der Musik‘.²⁴ Die Einstiegsfrage wurde unter der Maxime, eine ‚Selbstläufigkeit des Diskurses‘ zu evozieren, „demonstrativ vage“ (Bohnsack 2007, 208) gehalten. Dies gewährleistet einerseits, dass die DiskussionsteilnehmerInnen Gelegenheit haben die Frage innerhalb ihres eigenen Relevanz- und Regelsystems zur Entfaltung zu bringen, andererseits demonstriert es die eigene Fremdheit im Feld. Indem sich der/die ForscherIn als interessierteR FremdeR dem Feld nähert, wird den Erforschten selbst Expertise über ihre Erfahrungswelt zugestanden, was wiederum einer gesprächsförderlichen Atmosphäre dienlich ist. Entsprechend formuliert Hildenbrand: „Je fremder das Feld, desto eher können Forscher als Fremde auftreten, denen die Forschungssubjekte etwas zu erzählen haben, das für den Forscher neu ist.“ (Hildenbrand 1995, 258. In: Flick 2002, 93).

Zudem zielt die Eingangsfrage – wie immanente und exmanente Nachfragen auch (vgl. Kap. 4.2.4.) – auf die Generierung von Erzählungen und Beschreibungen. Ein Anstoß detaillierter Darstellungen gelingt über die Formulierung offener Fragen, Fragenreihungen sowie expliziter Fragen nach dem Erleben. Es dürfen dabei lediglich Themen initiiert, nicht aber Propositionen vorgegeben werden (vgl. Bohnsack 2007, Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, Loos

²⁴ Interessant dabei ist, dass drei der vier Diskussionsgruppen den Einstieg über die Erzählung des Beginns ihrer eigenen Fangeschichte sowie ihres eigenen Zugangs zur Musik wählten.

2001). Von der Formulierung der Eingangsfrage hängt maßgeblich ab, ob eine Diskussion gelingt oder nicht. Flick äußert sich dazu folgendermaßen: „Fragestellungen sind so etwas wie die Tür zum untersuchten Forschungsfeld. Von ihrer Formulierung hängt ab, ob die empirischen Vorgangsweisen Antworten produzieren oder nicht.“ (Flick 2002, 84).

4.2.4. Immanente und exmanente Nachfragen

Erst als der (Eingangs-) Diskurs zum Erliegen kam und mehrere Sekunden nichts gesagt wurde – als Interviewerin war ich stets angehalten, mich in Zurückhaltung zu üben – leitete ich die Phase des immanenten Nachfragens ein. Hierbei sollen lediglich bereits gefallene Themen aufgegriffen und weiter vertieft werden, um innerhalb des Relevanzrahmens der Gruppe zu bleiben. Wichtig ist, dass die Interventionen des/der ForscherIn an die gesamte Gruppe als Adressatin gerichtet sind. Eingriffe in die Verteilung der Redebeiträge dürfen nicht unternommen werden. Die von der Diskussionsleitung geforderte Zurückhaltung soll die Gruppe einerseits dazu animieren, ihre Themen selbst abzuschließen, andererseits die Allokation der Redebeiträge selbst zu organisieren.

Als das immanente Potential der Gruppe (meines Erachtens nach) erschöpft war, setzte ich mit der Phase des exmanenten Nachfragens ein. Hier werden nun jene Themen angeschnitten, die für das jeweilige Erkenntnisinteresse des/der ForscherIn relevant sind, von der Gruppe jedoch bisher nicht diskursiv bearbeitet wurden. Unter anderem soll dies die Vergleichbarkeit mit anderen Gruppen gewährleisten. In jedem Fall ist es günstig sich eine Liste der zu behandelnden Themen anzufertigen. Folgende exmanente Fragen hatte ich vorbereitet:

- Erzählt mir doch mal, wie ihr zur Musik gekommen seid! Wie sich das bei euch so entwickelt hat, einfach von Anfang an bis heute.
- Erzählt mir bitte, wie ihr euch kennen gelernt habt! Wie sich das bei euch abgespielt hat.
- Erzählt mir einmal von einem typischen Wochenende bei euch in der Gruppe! Wie schaut das z.B. aus, wenn ihr am Wochenende fortgeht? Wohin geht's ihr dann so? Was macht ihr dann?
- Was macht ihr in eurer Freizeit? Macht ihr irgendetwas gemeinsam?
- Wie schaut euer Alltag mit der Musik aus? Wie begleitet euch die Musik im Alltag?
- Erzählt mir bitte von Erlebnissen, die ihr in eurer Musikszene hattet!
- Erzählt mir bitte von Erlebnissen, die ihr mit anderen Musikfans oder in einer anderen Musikszene gehabt habt!
- Fallt euch sonst noch etwas ein? Irgendwas, was ich vielleicht vergessen habe zu fragen, was euch aber in dem Zusammenhang besonders wichtig erscheint?

4.2.5. Demografischer Kurzfragebogen

Nachdem ich mich bei den DiskussionsteilnehmerInnen für ihre Bereitschaft, an der Diskussion mitzuwirken, bedankt hatte, bat ich sie folgenden Kurzfragebogen auszufüllen, um einige soziodemografischen Daten zu erfassen:

Zu mir...

- (Code-) Name:
- Alter:
- Ausbildungsweg und Beruf:
- Familienstand:
- Wohnort und –situation:
- Hobbys und Interessen:
- Eltern (Alter, Beruf, Familienstand):
- Geschwister (Alter, Beruf/Schule, Familienstand):
- Was bedeutet die Familie für dich?
- Gibt es noch andere Cliques denen du angehörst? Wenn ja, welche?
- Was bedeutet diese Clique für dich?
- Wo siehst du dich in 10 Jahren? (Familie, Beruf etc.)
- Was sind deine Ziele?
- Wie würdest du dich selbst beschreiben?
- Welche Musikstile magst du?

Ich möchte darauf hinweisen, dass die hier gewonnenen Informationen in jedem Fall vertraulich behandelt werden. Gleichzeitig möchte ich mich auf diesem Weg auch sehr herzlich für deine Diskussionsbereitschaft bedanken.

4.2.6. Herausforderungen an die Diskussionsleitung

Während der Durchführung der Gruppendiskussionen fiel es mir besonders schwer, nicht in die Rolle einer Teilnehmerin zu verfallen und mich dementsprechend mit eigenen Redebeiträgen zurückzuhalten – v.a. dann, wenn ein Thema aufkam, das mich ebenfalls in gewisser Weise betraf oder berührte. Auch das Aushalten der Pausen forderte mir einige Disziplin ab.

In dem Zusammenhang sei erneut auf meine eigene Zugehörigkeit zur Reggae-Szene verwiesen, welche mir eine (vollkommen) unvoreingenommene und wertfreie Haltung gegenüber den DiskussionsteilnehmerInnen erschwerte. Diesen Umstand und seine möglichen Konsequenzen galt es schon im Vorfeld der Untersuchungen mitzureflektieren. Während der Erhebung legte ich daher besonderes Augenmerk darauf, meine neutrale Haltung gegenüber den DiskutantInnen zu bewahren. Während ich mich den Metal-Gruppen mühelos als interessierte Fremde präsentieren konnte, fiel mir die Wahrung meiner Neutralität gegenüber

den Reggae-Gruppen um einiges schwerer. Ich musste beispielsweise genau darauf achten, nicht vorschnell und übermäßig in zustimmendes Kopfnicken zu verfallen oder auf irgendeine andere Weise persönliche Übereinstimmung zu äußern. So warnen Przyborski und Wohlrab-Sahr (2009, 89) vor „zu schnellem Verstehen“, da dies den Detaillierungsgrad der Erzählungen und Beschreibungen nachhaltig mindern kann.

Weiters muss der Umstand reflektiert werden, dass meine Haare – ich trage lange Dreadlocks – Aufschluss über meine persönliche Szenezugehörigkeit gaben, welche daraufhin – zumindest in den Metal-Gruppen – auch zum Thema wurde. In den Reggae-Gruppen wurde meine persönliche Musikvorliebe fraglos bzw. besser gesagt wissend zur Kenntnis genommen. Diese (unvermeidbare) Selbstpräsentation als ‚Reggaefan‘ könnte sich nun eventuell dahingehend ausgewirkt haben, dass sich die Mitglieder der Reggae-Gruppen in ihren Beiträgen angenommener fühlten als die Mitglieder der Metal-Gruppen.

Abschließend sei noch erwähnt, dass ich mich – aufgrund meiner eigenen Zugehörigkeit zur Reggae-Szene – zuerst der Interpretation der Diskussionen der Metal-Gruppen zuwandte. Auf diese Weise sollten nicht meine eigenen, sondern die empirisch generierten Vergleichshorizonte der Metal-Gruppen an die Erzählungen und Beschreibungen der Reggae-Gruppen herangetragen werden und so notwendige Distanz schaffen.

4.3. Interpretationsbeispiel

Im Folgenden sollen anhand eines Transkriptausschnittes der Passage *Aggressionspotential* aus der Gruppe *Klischee* die Arbeitsschritte der formulierenden und reflektierenden Interpretation entsprechend der Dokumentarischen Methode der Textinterpretation dargestellt werden. Dies soll zum einen LeserInnen, die mit der angewandten Methode nicht (hinlänglich) vertraut sind, in die rekonstruktive Vorgehensweise einführen, zum anderen soll dadurch die eigene Arbeitsweise für mögliche Kritik offen gelegt werden.

In der Passage *Aggressionspotential* (vgl. Kap. 5.3.3.4.) werden Erfahrungen mit Personen außerhalb des Szenekontextes verhandelt und entsprechende Abgrenzungsbewegungen vorgenommen. Der Transkriptausschnitt selbst wurde aus drei Gründen zur Illustration der Arbeitsweise herangezogen: Erstens handelt es sich bei dieser Passage – aufgrund der Intensität und Ausführlichkeit ihrer Behandlung – um eine Fokussierungsmetapher. Zweitens lässt sich anhand dieses Transkriptausschnittes hervorragend die Reproduktionsgesetzlichkeit der analysierten Fallstruktur nachweisen. Drittens wurde dieses Beispiel aus pragmatischen Gründen herangezogen, um die Falldarstellung entsprechend abkürzen und den Lesefluss gewährleisten zu können.

Für ein adäquates Verständnis des vorliegenden Transkripts sei auf die in Kapitel 9.2. angeführten Transkriptions-Richtlinien verwiesen.

4.3.1. Transkriptausschnitt *Aggressionspotential*

Min. 01.48.00 - 01.53.41

- 1 Iw: Und beim Weggehn in anderen Szenen, welche Erfahrungen habts ihr da so gemacht?
2 Nw: L Ja; ich mein @(.)@ ich
3 weiß zwar nicht mehr was für Musik da gspielt hat; aber (.) is halt auch voll Klischeedenken.
4 aber ich war damals im Flex und war scho ur fertig. und meine Mädels warn halt vorne
5 tanzen; (.) dann sin zwei Burschen gekommen (.) und wei- weißt eh; die warn halt Ausländ-
6 die ham halt überhaupt nix (.) voll; ur rausgstochen und nicht dazu gepasst und echt u:ur
7 gemein zu mir; wirklich. hardcore einfach (die Taschn) und nicht in Ruh glassen und i-hab
8 nicht gwusst. ich **konnt nix machen**. und die ham mich einfach nicht in Ruh glassen;
9 und he ich will nix mit euch reden. lassts mich in Ruh. und die halt echt voll so auf mich
10 gleich vazahn unterwegs warn. (2) und (.) irgendwie letztendlich is dann irgendein
11 anderer Typ gekommen u:und hat gemeint; HE lassts das Mäd; die will einfach nicht mit euch
12 shaken oder will nicht mit euch was tun. und lassts is halt in Ruh. (.) und dann hat er halt eins
13 auf die Nase bekommen von denen.
14 Hm: L @(.)@
15 Uw: L @(.)@
16 Nw: L @ja und ich weißt eh; bin da gstandn und so;
17 **eh scheiße**; @was soll ich machen. der war grad uar liab @ (.) u-und hilft mir und ich
18 ich als Kleine; weißt eh ich war sechzehn siebzehn oder so. und hab mir selba nicht helfen
19 können; und dann sin halt eh meine Mädels irgendwann kommen und he passts auf; der

20 kriegt grad voll eine @reinghaut@ und ich hab auch nicht gwusst; was ich machen soll.
21 und ich bin halt dann hinterher und (.) dann warn eh schon die Securityleute dort und ham
22 halt gemeint ja blabla. und die zwei Typen ham halt gemeint; ja:a er hat voll ohne Grund auf
23 sie; begonnen einzuschlagen. und ich hab halt gsagt; das stimmt nicht. und letztendlich
24 wurden eh die zwei rausghaut. aber es war halt einfach ein scheiß Gefühl; weil (.) ich
25 mein. nicht dass ichs ausgelöst hab ja, aber ich war im Endeffekt Schuld; dass er sich für
26 mich einsetzt; und Zivilcourage zeigt und (.) dann eine (.) °in die Nase kriegt°. der hat
27 schon ordentlich eingesteckt. (2) und es war halt schon so; da muss ich schon dazu sagen;
28 mhm (.)ja keine Ahnung; einfach Leute die halt zu der Musik gar nicht passt ham. also die
29 würdest gar nicht dort erwarten. und auch oft; weißt eh wenn meine Mama sagt zu mir; ja.
30 passt schon auf dass dir niemand was tut und blablabla und auch (.) früher. also j:jetzt auch
31 weniger aber auch so wenn ich wenn ich gemeint hab von Udine oder so; ja da fladert
32 niemand und da sind alle cool drauf und keiner würd dem andern je was tun. und ich mein
33 es is schon so; bei Reggaeifesten eigen- also wirklich **Reggae** (.) **wirkli:ich selten** dass sich
34 Leute prügeln. Und jez zum Beispiel in Udine; zum ersten Mal hab ich das gsehn dass
35 Hm: L °Ja ja°
36 () Freunde von mir warn auch dort und ham halt; weißt eh wo anders zeltet und so.
37 und da Ludwig hat mir eben erzählt. er hats **gar nicht packt**. wei da war ein Schwarzer
38 und die Security hat voll auf ihn eingepöbelelt und er is halt hingangen und hat gsagt; was
39 is los? was geht ab? warum tuts ihr das? und es warn halt ur viele auf ihm drauf und ham ihn
40 voll runter drückt und so weiter; und das in Udine, ur flashig halt. und und dann hat er halt
41 gmei- irgendeine Frau; (.) die auch zu den Securityleuten gehört hat; hat halt gemeint ja er hätt
42 irgendwas gfladert. ich weiß nicht was. und dann hams ihn halt auch irgendwie in ein Auto
43 za:ht und un=äh d:da Ludwig hat halt gemeint ja die wolltn halt irgendwen anrufen und
44 irgendwas dagegen tun halt. und und dann ham sie gleich so; geh gib die Hände weg und ich
45 weiß nicht was. und sie konnten halt nix machen; d=sin einfach mit ihm weggfahrn. (.) und
46 die ham auch gemeint; kein Plan ob der überhaupt das überlebt hat; weil die echt oarg drauf
47 warn und das das; hat mich schon extrem überrascht. auch dass wie sich halt rumsprochen
48 hat; weiß nicht. ja den andern Leuten wurde auch was gfladert und so weiter (.) und das hätt
49 ich nie erwartet. (.) weils eigentlich überhaupt nicht dazu passt find ich. und
50 Hm: L Na vor allem ()
51 Nw: meiner Mutter zum Beispiel hab ich auch immer gsagt; geh Mama. ich geh auf ein
52 Reggaeifest; da wird mir nie irgendwer irgendwas tun. und da is alles gechillt.
53 Hm: L Aber. (.) das sin nicht die Reggaeleut die fladern; sondern das sind (.)
54 organisierte; glaub ich.
55 Mm: L Die wissen; bei ReggaeKonzerten da
56 Hm: L **Nein**. die wissen; dass wir alle (.)
57 lasch sin dort und rennen einfach durch. in Tobias hams ja letztes Jahr auch was gestohlen.
58 Uw: L Ja
59 mir ja auch; die Kamara.
60 Hm: L Dir auch (.) und das is organisiert. das is keine Frage.
61 Uw: L Ja aber das kann ma ja auch
62 nicht (.) kann ma ja nicht unterscheiden. die können ja trotzdem Reggae hörn also.
63 Mm: L Na ich
64 glaub die. nein; die fahrn direkt dorthin.
65 Hm: L **Nein.nein**. das is **organisiert**. die wissen;
66 dort is eine Woche lang Party. und keinen kümmerts was dort wirklich passiert. und wir haun
67 uns dort rein und und nützen das aus. so glaub ich; rennt das. die Leut die dort sind; glaub ich
68 interessiert das nicht. also; die Leut die das Festival besuchen. die das (.) halt ich für ei-
69 Uw: L Mhm
70 Hm: außer;der kann nicht mehr anders aus irgendeinen=aber nicht amal dann glaub ichs. (.)
71 nein=nein.bei so was is das organisiert; das sag ich immer. also °glaub ich°(2) da kann auch
72 ()
73 Nw: L ja und auf der anderen Seite; dass Securities auf einen Schwarzen einprügeln. ich mein
74 das is auch schrä:äg. (.) was hat der gmacht? ich mein-
75 Hm: L Natürlich.

76 Hm: So schlimm kanns nicht sein; meinst du, dass sie auf ihn einprügeln, das is wohl richtig.
 77 Nw: L Ja (.) Ja vor allem nicht auf die Art, ich mein ich
 78 war nicht dabei, aber so wie-wies geschildert wurde; wars halt sehr extrem.(.) ich mein das
 79 Hm: L Mhm
 80 Nw: sin auch sehr loyale Menschen dies mir erzählt ham und die hats natürlich wahrscheinlich
 81 noch viel mehr geflasht als andere, aber es dürft wirklich oarg gwesen sein.
 82 Hm: L Mhm. (.) naja dazu wei-
 83 weiß ma halt zwenig aba
 84 Nw: L Und ich mein, (2) keine Ahnung i-ich (2) °ich weiß nich=also°; in
 85 anderen Szenen glaub ich sin die Leute einfach viel mehr (.) ähm das Aggressionspotential.
 86 wenn du einfach überlegst, keine Ahnung Nachtschicht oder so, da prügeln sich die
 87 Mädels.
 88 Hm: LMhm. (.) aber was du jez gsagt hast; weil die Security; die Security is auch
 89 eingekauft; die sin auch nicht dort wegen der Musik oder wegen dem °Feeling° zum Beispiel.
 90 Nw: Keine Ahnung, glaub nich-
 91 Hm: L Ja und bei den Securities da warn zum Beispiel sicha auch Leut
 92 dabei die Metal hörn; oda? ich mein so wie die ausgschaut ham teilweise.
 93 Nw: L Ja
 94 Nw: Ja, es warn schon teilweise (.) Securities da wo ich ma dacht hab; **scheiße** vor dem hab
 95 Hm: L Also
 96 Nw: ich jez aba **schon @Angst** irgendwie@
 97 Hm: L Ja ja, da hast eher Angst vorm Security als vor den andern
 98 Uw: L Ja
 99 Hm: Leutn die dort sin; na (.) also
 100 Nw: Na dort hab ich überhaupt vor niemanden Angst ghabt.
 (etc.)

4.3.2. Formulierende Interpretation

2-100 OT: Gewalt in der Szene²⁵

2-29 UT: Gewalt im Flex

Nati berichtet von einem Erlebnis im Flex: Sie wurde von zwei nicht zur Szene gehörenden Männern belästigt, was sie – trotz mehrfacher Aufforderung, die Übergriffe zu unterlassen – nicht unterbinden konnte. Als sich ein anderer Mann hilfsbereit in die Diskussion einmischte, wurde er von den beiden Männern geschlagen. Diese wiesen vor dem Security alle Schuld von sich, was Nati jedoch dementieren konnte, woraufhin die beiden Männer der Party verwiesen wurden. Die Schuld an der Verletzung des hilfsbereiten Mannes trägt jedoch sie selbst, was ein negatives Gefühl ist. Die beiden gewalttätigen Männer haben „zu der Musik gar nicht passt“.

29-35 UT: Keine Kriminalität in der Reggae-Szene

Die Ermahnungen der Mutter zur Vorsicht in der Reggae-Szene sind gänzlich unbegründet. Mitglieder der Reggae-Szene stehlen weder, noch sind sie gewalttätig. In der Reggae-Szene sind Schlägereien sehr selten.

²⁵ Da an dieser Stelle nur ein Ausschnitt der Passage *Aggressionspotential* einer detaillierten Interpretation unterzogen wird, muss darauf hingewiesen werden, dass es insgesamt 3 Oberthemen gibt: 1. Gewalt in der Szene, 2. Bedrohung im öffentlichen Raum und 3. Vorurteile der Exekutive. Selbstverständlich ließen sich die einzelnen Teile detaillierter in Ober- und Unterthemen gliedern, was jedoch nicht Ziel führend wäre, da das gesamte Transkript in die Falldarstellung aufgenommen wird.

34-49 UT: Unerwartete Delinquenz in der Reggae-Szene

Nati berichtet von einem einmaligen Erlebnis ihrer Freunde auf einem Reggaefestival, als ein Schwarzer aufgrund eines Diebstahls von den Securities lebensbedrohlich verprügelt wurde, ehe er in einem Auto abtransportiert wurde. Ihre Freunde, die bei diesem Vorfall anwesend waren, konnten trotz Bemühungen nichts dagegen unternehmen. Das Verhalten der Security hat Nati sehr erstaunt.

Ebenso unerwartet traf sie das Gerücht, dass mehrere FestivalbesucherInnen bestohlen wurden, da kriminelles Verhalten, wie z.B. Gewalttätigkeit und Diebstahl, eigentlich nicht zur Reggae-Szene „passt“.

49-52 UT: In der Reggae-Szene ist „alles gechillt“

Nati versicherte ihrer Mutter immer wieder, dass ihr auf einem Reggaefest keine Gewalt angetan werden wird. Auf einem Reggaefest ist „alles gechillt“.

53-72 UT: „Organisierte“ Kriminalität in der Reggaeszene

Diebstähle in der Reggaeszene sind nicht auf die Mitglieder der eigenen Szene zurückzuführen, sondern „organisiert“. DiebInnen wissen um die Unbekümmertheit der FestivalbesucherInnen, welche sie sich zunutze machen. FestivalbesucherInnen selbst sind an Diebstählen nicht interessiert - außer ihnen bleibt keine andere Möglichkeit, doch selbst dann, geht man nicht davon aus.

73-83 UT: Ungerechtfertigte, extreme Brutalität der Securities in Reggaeszene

Es ist seltsam, dass Securities auf einen Schwarzen so stark einprügeln. Brutalität in dem Ausmaß ist auf jeden Fall ungerechtfertigt. Die Gewalttätigkeit der Securities machte auf ihre besonders „loyalen“ Freunde einen besonders argen Eindruck.

84-87 UT: Höheres Aggressionspotential in anderen Szenen

In anderen Szenen ist das „Aggressionspotential“ viel höher. In der Nachtschicht kommt es zum Beispiel zu Schlägereien zwischen Frauen.

88-100 UT: Furchterregende Securities sind keine Mitglieder der Reggaeszene

Securities (auf Reggaefestivals) sind „eingekauft“. Sie sehen aus wie Metalfans und vor manchen fürchtete man sich. Hingegen hatte man vor den anderen FestivalbesucherInnen keine Angst.

4.3.3. Reflektierende Interpretation

1 Immanente Nachfrage der Diskussionsleitung

Die Diskussionsleitung fragt nach Erlebnissen in anderen Musikszenen bzw. mit Mitgliedern anderer Musikszenen. Die Frage der Diskussionsleitung weist keinen propositionalen Gehalt auf. Auf diese Weise wird den DiskussionsteilnehmerInnen die Möglichkeit zur Entfaltung ihres eigenen Relevanzsystems gegeben.

2-6 Proposition durch Nati

Nati erzählt von einem Erlebnis im Flex, welches schon längere Zeit zurückliegt („damals“). Sie stand gerade vollkommen erschöpft („ur fertig“) abseits der Tanzfläche („vorne“), wo ihre Freundinnen tanzten, als sich ihr zwei ausländische „Burschen“, die offensichtlich keine Mitglieder der Szene waren, näherten. Der Begriff Ausländer („Ausländ-“) wird an dieser

Stelle abgebrochen, da ihre Staatsangehörigkeit für ihr Verhalten irrelevant ist. Unabhängig von ihrer Nationalität, ist es für Nati jedoch offensichtlich, dass die beiden Männer „überhaupt nix“ mit der Szene zu tun gehabt haben – wie hier sinngemäß ergänzt werden kann. Entsprechend sind sie aus der Menge „voll; ur rausgestochen und [haben] nicht dazu gepasst“. Worin ihre Andersartigkeit jedoch letztendlich besteht, wird nicht näher erläutert. In diesem Sinn proponiert Nati die Nicht-Szenezugehörigkeit der beiden Männer, um die es in der weiteren Erzählung geht. Auffällig ist, dass sie sich an das Musikgenre des besagten Abends zwar nicht mehr erinnern kann, der Andersartigkeit bzw. Auffälligkeit der beiden Männer jedoch gewiss ist.

6-24 Elaboration der Proposition im Modus einer Erzählung durch Nati

In der Elaboration wird die geschilderte Situation zu einer bedrohlichen Situation ausgeformt, in der Nati von den beiden ‚Szene-Eindringlingen‘ extrem belästigt wird: sie waren „echt u:ur gemein“ zu ihr, überschritten Grenzen bzw. hielten keine angemessene Distanz (sie zerrten an ihrer Tasche) und ließen sie einfach nicht in Ruhe. Trotz expliziter – hier in Form der direkten Rede widergegebener – Aufforderungen, dies zu unterlassen, konnte Nati die Übergriffe und Belästigungen der beiden Männer nicht unterbinden. Im Gegenteil, diese ignorierten nicht nur Natis Abweisungen, sondern schienen in ihrem Verhalten gar bestärkt, was die Situation weiter verschärfte. So fürchtete Nati alsbald von den beiden Männern verschleppt („vazahn“) zu werden.

Es wird eine physisch bedrohliche Situation, aus der man sich nicht eigenmächtig entziehen kann, geschildert. Ein Enaktierungspotential dem negativen Gegenhorizont zu entkommen, gibt es nicht. In den mangelnden Handlungsoptionen („ich **konnt nix machen**“) dokumentiert sich Natis Hilflosigkeit, Frau der Situation zu werden. Nati selbst sieht sich „als Kleine“ in der Position der Schwächeren, die sich gegen die Starken nicht zu wehren weiß und auf Hilfe angewiesen ist.

Diese Hilfe kommt schließlich in Gestalt eines unbekannten Mannes („irgendein anderer Typ“), der sich liebevoll für sie einsetzt und ihr hilft, indem er die beiden Männer dazu auffordert das Mädchen in Ruhe zu lassen, ihre Abweisung zu akzeptieren und zu gehen. Die beiden ‚Szene-Eindringlinge‘ reagieren auf die Einmischung des anderen jedoch mit brachialer Gewaltanwendung: „dann hat er halt eins auf die Nase bekommen von denen“. Gewalttätigkeit markiert an dieser Stelle den negativen Gegenhorizont. Angesichts der Eskalation der Situation reagiert Nati überfordert. Sie wusste weder sich, noch ihrem ‚Retter‘ zu helfen. Erneut zeigt sich Natis Hilflosigkeit, mit der Situation angemessen umzugehen.

Nachdem sie ihre Freundinnen vor den Schlägern gewarnt hatte, lief sie – mangels anderer Handlungsmöglichkeiten („ich hab auch nicht gwusst; was ich machen soll“) – den ‚Raufbolden‘ „hinterher“. In der Zwischenzeit war auch schon die Security auf den Tumult aufmerksam geworden und stellte die Beteiligten zur Rede. Konfrontiert mit dem Securitypersonal und einem drohenden Rausschmiss, wiesen die beiden gewalttätigen Männer jedoch jede Schuld von sich bzw. Natis ‚Retter‘ zu. Letztlich ist es Nati, die die Ausreden der beiden Männer dementieren kann („das stimmt nicht“), woraufhin diese der Party verwiesen werden. Der Rauswurf der beiden, den Nati sich selbst zu schreibt, wird als Gerechtigkeit erfahren. Es dokumentiert sich ein positiver Horizont, dem die Erzählung entgegenstrebt.

14,15 Ratifizierungen durch Hansi und Ursi

Durch das bestürzte, sogleich aber auch wieder verstummende Auflachen der beiden Gruppenmitglieder zeigt sich, dass sie den Orientierungsgehalt wahrgenommen haben.

24-29 Fortsetzung der Elaboration im Modus einer Beschreibung durch Nati

Obwohl Nati weiß, dass sie für die Verletzungen ihres ‚Retters‘ nicht verantwortlich ist, fühlt sie sich schlecht („ein **scheiß** Gefühl“) und schuldig, dass dieser für sein Bemühen ihr zur

Seite zu stehen „ordentlich einstecken“ musste. Sich für Schwache einzusetzen bedeutet „Zivilcourage“ zu zeigen. In diesem Sinn wird Solidarität zum positiven Horizont der Gruppe.

29-34 Zwischenkonklusion durch Nati

Nati konkludiert ihre Erzählung, indem sie erneut die Nicht-Szenezugehörigkeit der beiden aufdringlichen Schläger hervorhebt. Auf diese Weise wird Gewalttätigkeit aus der eigenen Szene ausgelagert. Gewalttätiges, ignoranten Verhalten „passt“ nicht zur Musik und widerspricht demnach jeder Erwartung, die man an Mitglieder der eigenen Szene hat.

Da Gewalttätigkeit ganz und gar nicht dem Habitus der Reggae-Szene entspricht, werden die häufigen, wenn auch mit dem Alter abnehmenden Ermahnungen der Mutter zur Vorsicht vor körperlichen Übergriffen in der Reggaeszene als gänzlich unbegründet zurückgewiesen. Die Reggaeszene ist eine vollkommen friedliche, gewaltfreie Szene. Reggaefans sind ausnahmslos „alle cool drauf“ und entspannt, sie stehen nicht und sind nicht gewalttätig. Delinquentes Verhalten wird als dem eigenen Szenehabitus widersprechend abgelehnt – es markiert erneut den negativen Gegenhorizont: so „würde keiner dem andern je was tun“.

In diesem Sinn dokumentiert sich folgende Orientierung: >Externe Bedrohung der Sicherheit in der eigenen Szene<.

35 Validierung durch Hansi

Hansi validiert die Seltenheit und damit Ungewöhnlichkeit körperlicher Übergriffe zwischen Mitgliedern der Reggae-Szene. Er teilt den von Nati aufgeworfenen Orientierungsgehalt einer gewaltfreien, friedlichen Reggae-Szene.

34-37 Anschlussproposition durch Nati

Nati proponiert ein (weiteres) überraschendes, regelrecht schockierendes („gar nicht packt“) Ereignis auf einem Reggaefestival. Ein Ereignis dieser Art trat zum ersten Mal ein und ist demnach für die Reggae-Szene äußerst ungewöhnlich. Sie wurde von Freunden über den Vorfall in Kenntnis gesetzt.

37-45 Elaboration der Anschlussproposition im Modus einer Erzählung durch Nati

Im Zuge der Elaboration wird dem überraschenden, schockierenden Erlebnis erneut ein physisch bedrohlicher Charakter zugewiesen. So beobachtet (Natis) Freund, wie ein Schwarzer von „ur vielen“ Securities auf einem Reggaefestival „voll“ brutal zusammengeschlagen wird, worauf hin er sich für den Schwachen, der am Boden liegt („ur viele auf ihm drauf und ham ihn voll runter drückt“), einsetzt, indem er die Securities zur Rede stellt. Das Handeln der Akteure ist also ein weiteres Mal an dem positiven Horizont ‚Zivilcourage‘ und ‚Solidarität‘ orientiert.

Die Erfahrung derartig massiver Brutalität gegen Schwache in der Reggaeszene schockiert und überrascht gleichermaßen: „und das in Udine, ur flashig halt“. Im Folgenden wird der negative Gegenhorizont der Gewalttätigkeit zu ungerechtfertigter Gewalttätigkeit ausgeformt. Das brutale Vorgehen der Security beruht lediglich auf einem Verdacht und ist daher unbegründet. In diesem Sinn wird der Wahrheitsgehalt des Vorwurfs krimineller Handlungen angezweifelt, wie sich sowohl in der Verwendung des Konjunktivs als auch in der Wiederholung von „irgend-“, dokumentiert: „irgendeine Frau (...) hat halt gemeint ja er hätt irgendwas gfladert.“

Versuche etwas dagegen zu unternehmen werden vereitelt („gib die Hände weg“). Auch in dieser Erzählung dokumentiert sich erneut die Hilflosigkeit der Akteure aufgrund mangelnder Handlungsmöglichkeiten („sie konnten halt nix machen“). Ein Enaktierungspotential den Abtransport des verprügelten Schwarzen zu unterbinden, gibt es auch diesmal nicht.

45-47 Zwischenkonklusion durch Nati

In der Zwischenkonklusion wird das schockierende Ausmaß der Brutalität der Securies als lebensbedrohlich auf den Punkt gebracht, sodass fraglich bleibt, ob der Betroffene die körperlichen Übergriffe überhaupt überleben konnte. Abschließend wird erneut die eigene Bestürztheit über derart massive, lebensbedrohliche Gewalttätigkeit in der Reggae-Szene zum Ausdruck gebracht – man hätte so etwas nicht erwartet. Mit dem Ausdruck „das; hat mich schon extrem überrascht“ wird wiederholt die Einzigartigkeit und Ungewöhnlichkeit von Gewalttätigkeit in der Reggae-Szene betont.

47-49 Anschlussproposition durch Nati

In der Anschlussproposition proponiert Nati, dass es mehrere Diebstähle auf dem besagten Reggaefestival gab. Auch diesmal wird der Wahrheitsgehalt der Aussage angezweifelt. So traf sie dieses Gerücht („wie sich halt rumgesprochen hat“) ebenso überraschend wie unerwartet. Erneut wird die Ungewöhnlichkeit von Kriminalität, in diesem Fall von Diebstählen, in der Reggae-Szene hervorgehoben.

49-52 Elaboration der Anschlussproposition im Modus einer Argumentation durch Nati

Die Ungewöhnlichkeit von Kriminalität wird im Folgenden als „überhaupt nicht dazu passend“ elaboriert. Delinquentes Verhalten, wie z.B. stehlen, entspricht (eigentlich) nicht den Werthaltungen bzw. dem Habitus der Reggae-Mitglieder, weswegen die Angst (der Mutter) vor Kriminalität im Sinne von körperlichen Übergriffen oder materieller Enteignung gänzlich unbegründet ist: „da wird mir nie irgendwer irgendwas tun.“ Mitglieder der Reggae-Szene sind friedliche, „gechillte“ Menschen, wodurch die Reggae-Szene zu einer sicheren Zone wird.

53-67 Fortsetzung der Elaboration im Modus einer Beschreibung durch Hansi in Kooperation mit Mathias

Kriminelles bzw. delinquentes Verhalten widerspricht insofern dem Habitus der Szenemitglieder, als Diebstähle in der Reggae-Szene nicht auf die „Reggaeleut“ selbst zurückgehen, sondern „organisierten“ ‚Banden‘ – wie man hier sinngemäß ergänzen könnte – zugeschrieben werden. In diesem Sinn wird Kriminalität (nun auch von Hansi) aus der Reggae-Szene ausgelagert. Die Diebstähle sind zweckorientiert und werden vorsätzlich begangen, was sich auch in Form der direkten Rede (vgl. „wir haun uns dort rein und nutzen das aus“) widerspiegelt. Die Diebe „wissen“ um die Unbeschwertheit („lasch“) und Unbekümmertheit („keinen kummerts“) der FestivalbesucherInnen, weswegen Festivals gezielt aufgesucht werden („fahn direkt dorthin“). ‚Reggaeleute‘ sind leichte Beute, was von den DiebInnen vorsätzlich „ausgenutzt“ wird. Dass die Diebstähle ausnahmslos auf das Konto „organisierter“ Banden gehen, steht außer „Frage“, wie sich auch in der mehrfachen Wiederholung bzw. Betonung des Begriffs „organisiert“ (Z.54, 60, 65) dokumentiert.

58-59 Validierung durch Ursi

Auch Ursi wurde letztes Jahr Opfer organisierter Banden. Sie teilt damit den Orientierungsgehalt >Diebstähle in der Reggae-Szene sind organisiert<.

61-62 Differenzierung durch Ursi

Ursi erhebt Einspruch und beteuert, dass auch organisierte DiebInnen „Reggae hörn“ können. Eine Unterscheidung zu treffen ist da nicht möglich.

67-72 Zwischenkonklusion durch Hansi

Abschließend wird nochmals die Unschuld der FestivalbesucherInnen hervorgehoben. FestivalbesucherInnen selbst sind an einer persönlichen Bereicherung durch materielle

Enteignung Ihresgleicher nicht „interessiert“, wodurch sich ferner eine gewisse Loyalität zwischen den Mitgliedern der eigenen Szene dokumentiert. Diese Loyalität unter den Szenemitgliedern geht Hand in Hand mit dem positiven Horizont der ‚Solidarität‘. In diesem Sinn ist der Gedanke, dass sich die eigenen Szenemitglieder eines kriminellen Verhaltens schuldig machen könnten, so absurd, dass kriminelles Verhalten in diesem Fall an eine existenzielle Notwendigkeit („der kann nicht mehr anders“) rückgebunden und auf diese Weise gleichsam gerechtfertigt wird. Doch selbst unter Existenz gefährdenden Umständen wird ein derart unloyales Verhalten gegenüber Mitgliedern der eigenen Szene nicht erwartet: „aber nicht amal dann glaub ichs“.

Verbrechen in der Reggae-Szene sind „organisiert“ und werden somit ausgelagert. Sollte jedoch der Nachweis kriminellen Verhaltens von Mitgliedern der Reggae-Szene gelingen, ist man bereit dies zu rechtfertigen.

Es dokumentiert sich erneut die Orientierung einer >Externen Bedrohung der Sicherheit in der Reggae-Szene<.

69 Validierung durch Ursi

Ursi validiert den Orientierungsgehalt ‚FestivalbesucherInnen sind nicht an einer persönlichen Bereicherung durch Enteignung fremden Eigentums interessiert‘. Obschon es sich hierbei (lediglich) um ein Hörsignal handelt, lässt seine Indexikalität (Intonation) auf eine Validierung des (zuvor von ihr differenzierten) Orientierungsgehalts schließen. Sie teilt damit die Orientierung.

73-74 Anschlussproposition durch Nati

Am Beispiel des verprügelten schwarzen Mannes wird erneut die Unangebrachtheit und Ungerechtfertigkeit („schrä:äg“) von brachialer Gewaltanwendung in lebensbedrohlichem Ausmaß proponiert. So würde kein Verbrechen derart brutale Gewalttätigkeit rechtfertigen.

75,76 Validierung durch Hansi

Hansi bestätigt den aufgeworfenen Orientierungsgehalt. Auf (vermeintlich) kriminelles Verhalten mit Brutalität in dem Ausmaß zu reagieren ist „natürlich“ in jedem Fall ungerechtfertigt. Kein auch noch so „schlimmes“ Verhalten kann dies rechtfertigen.

77-81 Elaboration der Anschlussproposition im Modus einer Argumentation durch Nati

In weiterer Folge elaboriert Nati (erneut) das massive Ausmaß der angewandten Gewalt gegen den schwarzen Mann von Seiten der Security. Unabhängig von der ausgeprägten „Loyalität“ der Zeugen dieses Vorfalls, wodurch diese besonders sensibel auf Wahrnehmungen dieser Art zu reagieren scheinen, „dürft“ das gewalttätige Verhalten der Security auch für weniger sensible Menschen „wirklich oarg gewesen sein“. Auf diese Weise wird jeglicher Zweifel an dem lebensbedrohlichen Ausmaß der Gewalt abgewiesen.

79 Ratifizierung durch Hansi

Hansi ratifiziert den wahrgenommenen Orientierungsgehalt. Ob es sich hierbei um eine Validierung handelt kann nicht gesagt werden.

82-83 Rituelle Konklusion durch Hansi

Angesichts mangelnden Wissens über die Begebenheiten des Vorfalls („dazu wei- weiß ma halt zwenig“) erklärt Hansi das Thema für nicht weiter ausführbar und verabschiedet es auf rituelle Art und Weise.

84-87 Transposition durch Nati

Insofern als in der Elaboration das (individuell) wahrgenommene Ausmaß von Gewalt an die Loyalität eines Menschen rückgebunden wird – wonach loyalere Menschen auf Gewalttätigkeit sensibler reagieren als weniger loyale Menschen – wird nun anderen Szenen bzw. ihren Mitgliedern ein höheres „Aggressionspotential“ und damit auch eine höhere Aggressionstoleranz attestiert. In diesem Sinn „prügeln“ sich beispielsweise in der Nachtschicht sogar „die Mädels“. Schlägereien zwischen Frauen werden als eindeutiges Indiz für ein höheres Aggressionspotential der Nachtschicht-Szene angeführt.

88-99 Elaboration der Transposition im Modus einer Beschreibung durch Hansi in Kooperation mit Nati

In der Elaboration rekurriert Hansi auf das höhere Aggressionspotential anderer Szenen bzw. ihrer Mitglieder. So sind beispielsweise auch die (zuvor erwähnten) brutalen Securities keine Mitglieder der Reggae-Szene, sondern „eingekauft“. Wieder wird Gewalttätigkeit aus der eigenen Szene ausgelagert – diesmal in die Metal-Szene. Entsprechend lässt das furchterregende Aussehen mancher Securities auf ihre Mitgliedschaft zur Metal-Szene schließen. Es sind demnach nicht die eigenen ‚Reggaeleute‘, vor denen man sich fürchtet. Vielmehr sind es die Metal-Fans, die in der Reggae-Szene als Securities arbeiten, vor denen man „**schon @Angst** irgendwie@“ hat.

90 Validierung durch Nati

Nati validiert die Nicht-Szenezugehörigkeit der brutalen Securities und unterstützt in diesem Sinn die Auslagerung der Gewalttätigkeit aus der eigenen Szene.

93 Validierung durch Nati

Nati bestätigt die Zugehörigkeit mancher Securities zur Metal-Szene.

98 Validierung durch Ursi

Ursi teilt den Orientierungsgehalt. Auch sie empfindet Angst vor manchen Securities.

100 Konklusion durch Nati

Mit der Äußerung „na dort hab ich überhaupt vor niemanden Angst ghabt“ wird die Orientierung abschließend auf den Punkt gebracht: >Die Reggae-Szene ist eine sichere Zone<. Kriminalität und Delinquenz im Sinne von körperlicher Gewalttätigkeit oder Diebstählen werden von Außen in die Szene hereingetragen.

5. FALLDARSTELLUNG

In den einzelnen Falldarstellungen werden – nach einer kurzen Einführung in die Untersuchungssituation sowie einer Vorstellung der DiskussionsteilnehmerInnen – die handlungsleitenden kollektiven Orientierungen der Diskussionsgruppen anhand ausgewählter Passagen detailliert dargestellt, wobei v.a. die Eckpunkte der Orientierungen konturiert herausgearbeitet werden. Über eine zusammenfassende Verdichtung der Ergebnisse werden so die fallspezifischen Besonderheiten der einzelnen Gruppen sichtbar gemacht. Transkriptausschnitte sollen den Kontext verdeutlichen, welcher eine sinngemäße Rekonstruktion kollektiver Orientierungen erst möglich macht. Dies dient zum einen der Illustration von Interpretationen und theoretischen Schlüssen und damit der Lesbarkeit des Textes, zum anderen wird dadurch – und darin besteht die zentrale Funktion dieser Darstellungsweise – die intersubjektive Überprüfbarkeit geleisteter Interpretationen gewährleistet (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 361ff.).

Die Namen, mit denen ich die im Folgenden präsentierten Gruppen gekennzeichnet habe, habe ich nach jenem Wort ausgewählt, welches meines Erachtens nach in den Diskussionen besonders häufig vor kommt. Entsprechend wurden auch die einzelnen Transkripte mit einem von den DiskussionsteilnehmerInnen selbst eingeführten Begriff bezeichnet, der den Orientierungsgehalt der jeweiligen Passage am treffendsten wiedergibt.

5.1. Die Gruppe *BAND*

5.1.1. Zugang zur Gruppe

Der Kontakt zur Gruppe *Band* kam über einen gemeinsamen Freund zustande. Dieser vermittelte mir die Telefonnummer einer Studienkollegin, die der Metal-Szene angehört. Nach etlichen Bemühungen um eine Kontaktaufnahme meinerseits sowie mehreren fehlgeschlagenen Versuchen der Terminvereinbarung, verwies sie mich schließlich an einen Freund, der sich bereit erklärt hatte an der Diskussion teilzunehmen²⁶. Sie selbst hatte leider keine Zeit. Mit der ‚neuen‘ Kontaktperson gelang es dann ausgesprochen rasch einen gemeinsamen Termin für die Durchführung der Gruppendiskussion zu finden. Mir wurde die Teilnahme von drei weiteren Personen an meiner Untersuchung zugesichert.

5.1.2. Untersuchungssituation und Diskussionsteilnehmer

Die Gruppendiskussion fand auf Wunsch der Kontaktperson am 19. Dezember 2007 um 18.00 Uhr in einem Wiener Metal-Pub statt, was leider eine unvorteilhafte Geräuschkulisse²⁷ mit sich brachte. Sie dauerte insgesamt 1 Stunde und 10 Minuten und zeichnete sich durch hohe Selbstläufigkeit aus.

Anstatt der in Aussicht gestellten vierköpfigen Diskussionsgruppe, fanden sich schließlich nur drei der ursprünglich vier Diskussionsteilnehmer zum vereinbarten Termin zusammen. Das vierte Mitglied der Gruppe hatte kurzfristig aus gesundheitlichen Gründen abgesagt. Die drei Teilnehmer sind Mitglieder einer insgesamt fünfköpfigen Metalband²⁸, die bereits wichtige Wettbewerbe gewann. Sie kennen einander schon seit mehreren Jahren, weshalb die Bandmitglieder mitunter auch in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander stehen. Bei der Gruppe *Band* handelt es sich demnach um eine Realgruppe.

²⁶ Die Absage der einzig weiblichen Diskussionsteilnehmerin im Forschungsfeld ‚Metal-Szene‘ ist im Zusammenhang mit dem medial vermittelten Bild der Metal-Szene als männlich konnotierte Jugendkultur insofern interessant, als sie das Klischee ‚Metal – eine von Männern dominierte Jugendkultur‘ stützt.

²⁷ Der hohe Geräuschpegel im Hintergrund sollte eine genaue Transkription ausgewählter Interaktionspassagen erheblich erschweren, wie sich im Anschluss herausstellte.

²⁸ Alle fünf Bandmitglieder sind männlich. Die ursprüngliche weibliche Kontaktperson ist kein Mitglied der Band.

Die Informationen, auf denen die nun folgende Darstellung der Diskussionsteilnehmer²⁹ gründet, sind dem biografischen Kurzfragebogen entnommen und durch Beobachtungsdaten ergänzt.

Roman (Kontaktperson) ist 28 Jahre alt und arbeitet neben seiner Tätigkeit in der Band, die er gemeinsam mit Markus gegründet hat, auch als Kellner im besagten Metal-Pub. Er trägt ein schwarzes Band-T-Shirt mit zerrissenen Jeans. Nach der Matura absolvierte er eine Ausbildung zum Tontechniker. Derzeit lebt er alleine in einer Wohnung in Wien. Roman befindet sich momentan in keiner festen Partnerschaft und möchte dies auch für die (nahe) Zukunft so belassen. Sein Ziel ist es, mit seiner Musik finanziell unabhängig zu werden und auf den Titelblättern renommierter Metal-Magazine zu erscheinen. Neben seiner Band gehört Roman keiner weiteren Clique an. Von allen Subgenres des Metal hört Roman am liebsten Metalcore sowie Trash-, Speed- und Death-Metal.

Markus ist ebenfalls 28 Jahre alt und arbeitet als Reproduktions-Drucktechniker. Er selbst bezeichnet sich jedoch in erster Linie als Musiker. Er trägt ein schwarzes, ärmelfreies Shirt mit einem Totenkopf auf der Brust und eine grüne Camouflage-Hose. Markus ist in einer Beziehung und wohnt ebenfalls in einer Wohnung in Wien. Nach seinen Zielen befragt, nennt er den gesellschaftlichen und finanziellen Erfolg der Band. Neben dieser Clique gibt es nur langjährige FreundInnen mit denen er sich gelegentlich trifft. Bis auf diverse Metalgenres hört Markus gelegentlich auch Hardcore. Ab und zu hört er auch klassische Musik.

Bernd ist mit 22 Jahren der Jüngste der drei Diskussionsteilnehmer. Er hat kurzes, schwarzes Haar und trägt ein schwarzes Band T-Shirt zu einer schwarzen Röhren-Jeans. Bernd absolvierte die Handelsschule und arbeitet seither als Call-Center Agent. Er lebt gemeinsam mit seiner Freundin in einer Wohnung in Wien. Über eine Internetanzeige wurde er auf die Band aufmerksam und trat ihr schließlich bei. Auch er wünscht sich für die Zukunft, „Geld mit der Band verdienen“ zu können. Die Frage, ob er neben der Band noch anderen Cliquen angehört, verneint er. Bernd bevorzugt die Musikstile Metal, Hardcore und Punk.

5.1.3. Kollektive Orientierungen

Bevor ich näher auf die handlungsleitenden Orientierungen der Gruppenmitglieder³⁰ in Bezug auf meine Forschungsfrage nach der handlungspraktischen Relevanz der Szenezugehörigkeit

²⁹ An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass sämtliche Namen, wie sie in den Gruppendiskussionen genannt wurden, zur Wahrung der Anonymität der TeilnehmerInnen abgeändert wurden.

im Alltag der Szenemitglieder eingehe, möchte ich noch einen kurzen Einblick in den Einstieg der Gruppendiskussion geben. Die Sequenz der Eingangspassage, der die folgenden Transkriptauszüge entnommen sind, ist insofern für ein umfassendes Verständnis des Orientierungsrahmens der Gruppe von Bedeutung, als sie zum einen erste fallspezifische Besonderheiten im Zugang zur Szene aufzuzeigen vermag und zum anderen in gewisser Weise den Rahmen vorgibt, innerhalb dessen sich der Diskurs im weiteren Verlauf entfaltet.

Infolge der Einstiegsfrage, welche auf allgemeine Erfahrungen der Diskussionsteilnehmer mit der Musik abstellt („Wie is das so bei euch; mit der Musik? Fangst einfach mal irgendwo an; und ich glauch wenn ihr euch drauf einlassts, dann kann sich das ganz gut entwickeln,“), entwickelte sich folgende Interaktionssequenz:

- 22 Mm: Ja Bernd; oida? wie bist du zum Metal kommen?
 23 Bm: L @(.)@ (.) ok jez muss ich aufeinmal redn? na.
 24 Rm: L Ja. ()
 25 Mm: Ja wie bist du zur Musik kommen? (2) oda was hast als erstes ghört?
 26 Bm: fhh; Bravo:o Hits 2 oda so, (.) das war halt nicht so wirklich die erste Metalscheibn;
 27 Mm: L@(.)@
 28 Bm: und dann irgendwann amal (.) so mit den Standards=metal anfangen. Metalica:a; (.) is
 29 glaub ich so die Stand-ard-Einstiegsdroge für jeden (.) Metale:er. (.) u:und danach
 30 kommen halt imma die härteren Sachen. die andern warn halt überhaupt Raver weils es net
 31 packen @ (2)@
 32 Mm: L@(.)@ weils is nicht packen; oida. (.) ja Raver sin separat @(.)@
 33 Bm: L Ja L Ja
 34 Rm: Die Technos-Leute odia ()
 35 Bm: L Ja eigentlich auch Hiphoper und (.) eigentlich **alle** aba @(.)@
 36 Mm: L Wir
 37 **mögn** niemanden @(.)@
 38 Bm: L Ja @(.)@

Markus ergreift gleich zu Beginn das Wort und übernimmt auf diese Weise die Rolle des ‚Diskussionsleiters‘, die er auch während des gesamten Diskursverlaufs beibehält. Er fordert Bernd zur Schilderung seines Weges in die Metal-Szene auf, worauf dieser einerseits verlegen und überrascht, andererseits widerwillig reagiert, wobei seinem Widerwillen ein gewisser Vorwurf eigen ist. Bernds Reaktion „@(.)@ (.) ok jez muss ich auf einmal redn? na.“ (Z.23) legt die Vermutung nahe, dass ihm im Kontext der Band, durch die die Gruppenmitglieder miteinander verbunden sind, wohl wenig Mitspracherecht zugestanden wird. Er ist es nicht gewöhnt, zur Stellungnahme aufgefordert zu werden und reagiert daher entsprechend. Seine

³⁰ An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass ich in der Darstellung der Orientierungen der ausschließlich männlich besetzten Metalgruppen *Band* und *Frust* absichtlich auf eine gendergerechte Schreibweise verzichte, sofern nicht auf die Szenegemeinschaft in ihrer Allgemeinheit Bezug genommen wird. Von einer rein männlichen Sicht- bzw. Erlebnisweise auf eine geschlechtsübergreifende zu generalisieren, würde in vielen Fällen dem (männlichen) Orientierungsrahmen der Gruppe nicht entsprechen.

untergeordnete Position im Bandkontext schreibt sich während des gesamten Diskursverlaufs fort: Er nimmt (mehr oder weniger) die Rolle des ‚Schweigers‘ ein. Roman scheint in dem Zusammenhang eine eher vermittelnde Funktion innezuhaben, wenngleich er als Bandgründer auf derselben Ebene wie Markus steht. Mit Blick auf die Sprecherrollen sowie die Verteilung der Redebeiträge lässt sich von einem hierarchischen Verhältnis der Bandmitglieder untereinander ausgehen, wodurch auch Bernds untergeordnete Rolle im Diskursverlauf verständlich wird. Bernd ist der ‚Neue‘ in der Gruppe. Die Leitung obliegt den Bandgründern.

Bernds Ausführungen bezüglich seiner Annäherung an die Metal-Musik führen über die Deklaration von Metallica³¹ zur „Stand-ard-Einstiegsdroge für jeden (.) Metale:er“ (Z.29), was ein Streben nach „härteren Sachen“ (Z.30) plausibel erscheinen lässt, hin zu einer umfassenden Abwertung der Angehörigen anderer Musikszenen, die schließlich in der – wenn auch ironisch vorgetragenen – Äußerung „Wir mögen niemanden“ (Z.36-37) endet.

Die Gleichsetzung von Metallica bzw. Musik mit einer Droge macht sie selbst zu Süchtigen. In diesem Sinn wird ihre musikalische Laufbahn als ‚Drogenlaufbahn‘ beschrieben. Die Musik macht süchtig und wird – wie eine Droge – zum absoluten Lebensmittelpunkt, was in weiterer Folge dazu führt, dass das gesamte Dasein auf die ‚Droge Musik‘ ausgerichtet wird. Wie ein Drogensüchtiger braucht auch der Metal-Fan aufgrund der Toleranzentwicklung stets eine „härtere“ Dosis von der affizierenden Substanz, um denselben Erregungszustand zu erreichen. Der Vergleich ‚Musik als Droge‘ trägt aufgrund der drogenimmanenten Eigendynamik ein aktionistisches Element, welches allerdings – wie sich in weiterer Folge zeigen wird – auf den Fan-Status und damit die Anfangsphase ihrer Metal-Karriere, auf welche/n sie hier zurückblicken, beschränkt bleibt.

Ebenso wie jede andere Drogenabhängigkeit geht auch die Abhängigkeit von Musik mit sozialen Konsequenzen einher. Die Betroffenen isolieren sich in der ‚Gemeinschaft der Metal-Süchtigen‘ und grenzen sich – wie es aus dem weiteren Diskursverlauf hervorgeht – von allen anderen, die ihre Sucht nicht (in dem Ausmaß) teilen, ab.

Im Anschluss nimmt Markus auf Bernds Drogenmetapher Bezug:

41 Mm: Na ich, (.) mei aller erstes Konzert wo ich war @(.)@ war mit siebn Jahren auf (Europe).

42 (.) und das war (.) meine Einstiegsdroge. obwohl das ka Metal war. aba (.) Joey Temple (.)

³¹ Metallica ist eine international anerkannte Metalband, die allerdings in Metalkreisen selbst häufig als klischeehaft und kommerziell abgetan wird. Entsprechend äußern sich auch die beiden Metal-Gruppen meiner Untersuchung.

43 @(.)@ ham halt so den leiwonden (.) (). das is ja sehr cool. da hab i gwu:usst da
 44 muss i; ich muss Rockstar werdn.
 45 Bm: L @(.)@ i muss Rockstar werdn,

Markus „Einstiegsdroge“ (Z.42) in die Musik war das Erlebnis eines Rockkonzerts als Kind. Er teilt damit Bernds ‚süchtige‘ Anbindung an die Musik, wodurch das Konzert zu einem einschlägigen Erlebnis wird. Er fand dadurch seine Berufung: „ich muss Rockstar werdn“ (Z.44). Der Traum „Rockstar [zu] werdn“, wurde im zarten Alter von sieben Jahren zu seinem absoluten Lebensziel, das es unter allen Umständen zu erreichen gilt. Die Äußerung „ich muss Rockstar werdn“ lässt keine Zweifel an der Ernsthaftigkeit seines Ziels und Beharrlichkeit seiner Zielverfolgung: Von dem Moment des Konzerterlebnisses an wurden sämtliche Weichen für den eigenen Erfolg im Musikgeschäft gestellt.

So entspricht auch Markus weiterführende Darstellung seiner ‚Metal-Laufbahn‘ eher einem berufsbiografischen Lebenslauf, als einer aktionistischen Zuwendung zur Musik. Schritt für Schritt wird der Prozess der ‚Star-Werdung‘ anhand der zum jeweiligen Zeitpunkt präferierten und die eigene musikalische Entwicklung prägenden Bands bzw. Metal-Stilrichtungen bis hin zum gegenwärtigen Standpunkt der „härteren Schiene“ nachgezeichnet.

Die nun folgenden Interpretationsauszüge stehen ganz im Zeichen der handlungsleitenden Erfolgs- und Aufstiegsorientierung >Streben nach musikalischem Erfolg<. Ein „Rockstar“ zu sein, verspricht soziale Anerkennung und wird so zum positiven Horizont der Gruppe. Die Bandmitglieder träumen von Erfolg, Ruhm und Prestige als Musiker und erheben so Anspruch auf Professionalität. Diesem Anspruch gerecht zu werden, erfordert viel Zeitinvestition: Nur wenn man sein Leben in den Dienst der Musik stellt, kann der positive Horizont musikalischen Erfolges erreicht werden. In diesem Sinn wird die Diskussion mit den Worten „Ein Leben für den Metal“ beendet.

5.1.3.1. Das Niveau der Band rechtfertigt totale Durchdringung des Alltags

Die zur Darstellung der folgenden Orientierung herangezogene Passage *Eingefleischter Metaler* stellt das Ende der Eingangssequenz der Gruppendiskussion dar.

Nachdem die Gruppenmitglieder in der Anfangssequenz auf alle für sie relevanten Bereiche zum Thema ‚Metal‘ eingegangen sind – der Diskurs führte über die Beschreibung ihrer Zuwendung zur Metal-Musik, die Verhandlung ihrer eigenen Position innerhalb der Metal-Szene hin zu einer allgemeinen Auseinandersetzung mit der Metal-Szene und ihren

Mitgliedern – wird nun die Frage „Was gibts sonst noch zum Metal zu sagen?“ (Z.166) in den Raum gestellt und sogleich beantwortet. Die folgende Passage ist demnach eigeninitiiert.

- 166 Mm: Was gibts sonst noch zum Metal zu sagen?
167 Rm: Nja gar nix. (2) ich mein das is ja. was soll ma sogn? da Alltag is (.) bei uns; da wir a
168 Band ham is das ganz einfach (.) da Alltag.
169 Mm: L Ständig.
170 Rm: Ständig. und nu:ur.
171 Mm: (obwohl)
172 Rm: L Wir denken ur drüber nach; Textzeilen (.) zum Beispiel? Coverideen, ma hat
173 Mm: L Naja. ma macht dauern irgendwelche:e
174 Rm: irgendwelche Ideen was kann ma ein- was kann ma besser machen? das fliegt oft vorbei und
175 Mm: L Ja
176 genau.
177 Rm: (.) aber bestimmt dauernd ((Name der Band)) ganz einfach. (.) wir machen Metal.
178 ich mach Metal weil ma das auch am meisten taugt. aber es bestimmt ständig (.)
179 mein Leben.
179 Mm: L Ja.
180 Rm: Das is (.) völlig (2) m=mittlerweile sin ma auch nicht me:ehr (.) an an Punkt wo ma jez nur
181 noch (.) amater=mäßig das betreiben. Sag ich amal. Da machst da um soviele Sachen
182 Gedanken. kriegst jeden Tag Mails. (.) musst das beantworten.

Zunächst hat Roman dem bisher Gesagten „gar nix“ (Z.167) hinzuzufügen. Seiner Ansicht nach ist (zumindest vorläufig) alles Wesentliche zum Thema ‚Metal‘ besprochen worden. Nach zwei Sekunden Pause nimmt er aber doch Stellung, indem er beginnt die alltagspraktische Relevanz der Szenezugehörigkeit bzw. der Musik auszuführen.

Im Hinblick auf die alltagspraktische Relevanz der Szenezugehörigkeit proponiert Roman nun eine gewisse Omnipräsenz des Metals im Alltag der Gruppenmitglieder. So wird über die Äußerung „da Alltag is (.) bei uns“ (Z.167) eine Gleichsetzung von ‚Metal‘ und ‚Alltag‘ vorgenommen. Auf diese Weise wird ersichtlich, dass Metal nicht nur einen Teil des Alltags, sondern den Alltag der Gruppenmitglieder in seiner Totalität beansprucht: ‚Metal‘ und ‚Alltag‘ verschmelzen zu einer Einheit. Über die beiden Validierungen „ständig“ (Z.169) und „ständig und nu:ur“ (Z.170) wird der eröffnete Orientierungsgehalt nicht nur wiederholt bestätigt, sondern darüber hinaus in seiner Reichweite ausgebaut. Es dokumentiert sich, dass der Alltag der Gruppenmitglieder ausschließlich durch die Musik strukturiert ist. Diese ununterbrochene und ausschließliche Umgebung mit und von der Musik im Alltag wird schließlich auf die Bandaktivitäten, durch die sich die Diskussionsteilnehmer als Gruppe konstituieren, zurückgeführt.

Im weiteren Verlauf wird der Orientierungsgehalt >Omnipräsenz der Musik im Alltag von Bandmitgliedern< anhand einer Aufzählung der kreativen Anforderungen, die mit dem „Band ham“ (Z.168) einhergehen, näher elaboriert. Eine Band zu haben, ist mit einem hohen

Aufwand an Kreativität verbunden und bedeutet demnach, sich „ur“ (Z.172) Gedanken über neue „Textzeilen“, „Coverideen“ (Z.172) und diverse Verbesserungsmöglichkeiten zu machen. Dies zeigt nicht nur, dass die Band an einem Publikum orientiert ist, sondern bringt darüber hinaus – über die intensive und kritische Auseinandersetzung mit dem kreativen Potential der eigenen Band – auch das beständige Streben der Bandmitglieder nach Optimierung bzw. Perfektion der eigenen musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis³² zum Ausdruck. In dem Bemühen um eine kontinuierliche Verbesserung ihrer eigenen musikalischen Produkte dokumentiert sich die der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis zugrunde liegende Aufstiegsorientierung der Gruppenmitglieder.

Insofern sich im Leben bzw. Alltag der Bandmitglieder alles um die eigene Band dreht (vgl. „((Name der Band))“, Z.177), „fliegen“ etwaige Ideen zur Optimierung bzw. Perfektionierung der eigenen musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis im Bandkontext selbst in den seltenen ‚metalfernen‘ Situationen, die nicht im Zeichen der direkten, bewussten Reflexion stehen, „oft vorbei“ (Z.174). Auf diese Weise wird der Orientierungsgehalt >Omnipräsenz des Metals im Alltag< zu der Orientierung >allumfassende Durchdringung des Alltags von Bandmitgliedern durch die Musik< ausgearbeitet: Es dokumentiert sich eine alle Lebensbereiche durchdringende, d.h. pervasive Auseinandersetzung mit der Musik.

Obgleich die Bandmitglieder „Metal machen“ (Z.177), weil ihnen diese Musik von allen musikalischen Stilrichtungen „am meisten taugt“ (Z.178), ist die Musik für sie weit mehr als nur ein ‚Hobby‘. Metal zu „machen“ (Z.177) anstatt zu spielen zeigt, dass die Bandmitglieder andere, produktive Ambitionen an die Musik und damit die Band herantragen, wodurch sich erneut die Aufstiegsorientierung der Gruppenmitglieder andeutet. Indem ihr ganzes Handeln und Denken auf die Band und ihre Optimierung abgestimmt ist, „bestimmt [die Musik] ständig (.) mein Leben.“ (Z.178). Romans Ausführungen werden von Markus validierend begleitet. Die Orientierung der pervasiven Strukturierung des Alltags durch die Musik/Band wird demnach kollektiv geteilt.

Diese ‚Bestimmung‘ des alltäglichen Lebens durch die Band wird abschließend durch den Status, den diese „mittlerweile“ (Z.180) erreicht hat, gerechtfertigt. Die Bandmitglieder haben die Tage, als sie sich „nur (.) amateur=mäßig“ (Z.181) und somit zum eigenen Vergnügen der Band widmeten, hinter sich gelassen und „betreiben“ (Z.181) nun eine Band, welche nicht nur

³² Im Folgenden soll mit dem Begriff der ‚musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis‘ die musikalische Praxis des Musizierens bzw. Musikmachens bezeichnet werden.

mit erhöhten kreativen – wie oben weiter beschrieben – sondern auch mit entsprechenden administrativen Anforderungen, wie z.B. der täglichen Beantwortung von „Mails“ (Z.182), was ebenfalls erledigt werden „muss“ (Z.182), einhergeht. Wodurch genau dieses höhere Niveau der Band letztendlich jedoch charakterisiert ist, wird an dieser Stelle (noch) nicht näher definiert. Klar ist nur, dass es mit etlichen Pflichten (vgl. „muss“, Z.182) einhergeht und nicht mehr „nur noch (.) amateur=mäßig“ (Z.181) ist. Die Abgrenzung von einer Amateurband, welche hier den negativen Gegenhorizont der Gruppe markiert (vgl. „nur noch“), sowie die Verwendung des Begriffes „betreiben“ deuten eine professionelle Charakterisierung der eigenen Band an.

Die allumfassende Durchdringung des alltäglichen Lebens durch die Band, die sich durch die Einforderung eines hohen kreativen und administrativen Leistungsaufwandes seitens der Bandmitglieder darstellt, wird zugunsten des Status, den die Band mit der Zeit erreicht hat, akzeptiert. In diesem Sinn wird die pervasive, d.h. alle Lebensbereiche durchdringende Auseinandersetzung mit der Musik durch das nunmehr ‚höhere‘ Niveau der Band gerechtfertigt.

5.1.3.2. Die Qualifikation zum ‚Richtigen Metaler‘ führt über die Inkorporierung der Musik

Der Diskurs führt nahtlos in die Behandlung des nächsten Themas über, das sich der Frage nach der Besonderheit der Mitglieder der Metal-Szene widmet. Die Transkriptauszüge sind (ebenfalls) der Passage *Eingefleischter Metaler* entnommen.

Um das charakteristische Kennzeichen eines Metalers („was an Metaler ausmocht“, Z.183) angemessen darlegen zu können, muss allerdings erst der Kontext entsprechend erweitert werden. Zu diesem Zweck kommt Markus auf den allgemeinen Gefallen der Menschheit an Musik zu sprechen, was Roman validierend bekräftigt, indem er den Geltungsanspruch der Aussage unterstreicht: „Jeder. sicha.“ (Z.186). Doch obwohl jeder Mensch gerne Musik hört, sei es vielen Leuten gleichgültig, um welche Musik es sich dabei handelt. Man geht davon aus, dass diese Menschen keinen besonderen Anspruch an die Musik, die sie hören, stellen.

183 Mm: L N- was an Metaler ausmocht; a Metaler hört (.)
 184 es gibt ja so viele Leut; die sogn (.) ja? oida Musik hört eigentlich jeder gern. jeder hört
 185 gern Musik.
 186 Rm: L Jeder. sicha.
 187 Mm: L Eh kloar. Aba (.) viele Leut; den Leutn is eigentlich wurscht was
 188 das is. a Metaler hört nicht nur einfach Musik. (.) a Metaler lebt für die Musik. und das is
 189 irgendwie a Unterschied zu:u:um manchen Anderen. die sogn ja; die hörn halt Radiomusik
 190 oda das was grad in is oda angesagt is oda ka Ahnung. das gibts bei an **Metaler net**. (.)

191 a **Metaler liebt sei Musik** und die bestimmt ihn eigentlich (.)die begleitet ihn eigentlich
 192 Rm: L nja. (.) ok.
 193 Mm: jeden Tag.
 194 Rm: An richtigen Metaler schon. ja.
 195 Mm: Ja. (1) ja na sicha.

Von dieser nebensächlichen Art und Weise des Musikkonsums, in der Musik zu einer Art Geräuschkulisse verkommt, grenzt sich die Gruppe nun eindeutig ab. Während andere Menschen Musik nur nebenbei hören, hört „a Metaler (...) nicht nur einfach Musik. (.) a Metaler lebt für die Musik“ (Z.188). Sein Leben voll und ganz (vgl. „ständig und nu:ur“, Z.170) in den Dienst der Musik zu stellen, darin liegt das Charakteristische der Mitglieder der Metal-Szene. Gerade diese ‚Aufopferung‘ für die Musik ist es nämlich, die die Mitglieder der Metal-Szene von „manchen Anderen“ (Z.189) Menschen – inklusive Fans anderer Musikrichtungen – unterscheidet und damit besonders macht.

Dieser Unterschied im Bezug auf die Zuwendung zur Musik wird an der Mainstream- und Kommerzorientierung der anderen MusikrezipientInnen festgemacht, welche nach Ansicht der Gruppe eine gewisse Belanglosigkeit in der Musikrezeption mit sich bringt. Diese Gleichgültigkeit beinhaltet den Vorwurf, dass diese Menschen keinen eigenen Musikgeschmack haben, sondern lediglich das gut finden, was ihnen von der medialen Öffentlichkeit „grad“ als „in“ (Z.190) und damit gut verkauft wird. Es dokumentiert sich darin auch eine gewisse Unbeständigkeit der Musikpräferenz der Mainstream- und RadiohörerInnen. „Das gibts bei an **Metaler net**.“ (Z.190) zeigt, dass diese Einstellung von den Mitgliedern der Metal-Szene nicht geteilt wird. Belanglosigkeit in der Musikrezeption und Unbeständigkeit musikalischer Präferenzen werden so zum negativen Gegenhorizont der Gruppe.

Die Äußerung „a **Metaler liebt sei Musik**“ (Z.191) drückt eine ‚amouröse Beziehung‘ zur Musik aus, die hier für alle Mitglieder der Metal-Szene geltend gemacht wird. Wie andere Menschen ihreN LebenspartnerIn, ihre Familie oder auch ihren Beruf lieben, so liebt ein Metaler seine Musik. Liebe für etwas zu empfinden, bedeutet diesem ‚etwas‘ einen besonders hohen Stellenwert in seinem Leben einzuräumen. In diesem Sinn „bestimmt“ (Z.191) und „begleitet“ (Z.193) die Musik den Metaler täglich. Es kommt zur Personalisierung der Musik, die einen zum einen wie ein ‚Lehrmeister‘ „bestimmt“ und zum anderen wie ein ‚guter Freund‘ „begleitet“. Im Rekurs auf die zuvor ausgearbeitete Orientierung einer allumfassenden Durchdrungenheit des Alltags von der Musik ist der Metaler Tag ein Tag aus umgeben von der Musik, wodurch diese zu seinem „ständigen“ Begleiter wird. Sie strukturiert seinen Alltag, leitet und orientiert sein gesamtes ‚Tun‘. Aus Liebe zur Musik folgt jeder Gedanke,

jede Handlung dieser entbrannten Leidenschaft. Dies trifft jedoch nur auf „an richtigen Metaler“ (Z.194) zu, wie im Folgenden differenziert wird. So stellt nur ein ‚Vollblut-Metaler‘ sein Leben in den Dienst der Musik, richtet nur ein ‚Vollblut-Metaler‘ sein gesamtes Dasein auf die Musik aus. Die Musik zum Mittelpunkt seines Lebens zu machen zeichnet einen Metaler letztendlich als ‚Richtigen Fan‘ aus, was von Markus sofort validierend bekräftigt wird.

Im Hinblick auf den vorangegangenen Diskurs kann so festgehalten werden, dass auch die Gruppenmitglieder eben jene Voraussetzungen, um als „richtiger Metaler“ anerkannt zu werden, mitbringen, da ihr Alltag ausschließlich durch die Musik (und die Band) strukturiert wird. Es dokumentiert sich somit die kollektive (Selbst-) Positionierung als „richtiger Fan“ im Feld.

Darüber hinaus beinhaltet diese Aussage die Annahme, dass es in der Szene auch ‚falsche Metaler‘ gibt. Also solche, die es mit dem Metal nicht so ernst nehmen und ihn mit einer anderen Musik oder Leidenschaft ‚betrügen‘.

196 Rm: Weil es gibt auch so Crossover Leute; aba die sin auch leiwond.

197 Bm:

L @(.)@

198 Mm: Ja. na sicha.

199 Rm: L Wie sa sich dafür begeistern können; oida? (.) na sicha.

200 Mm:

L Ja. ja. ja. aba i mein nur, a richtig

201 eingfleischta Metaler; der hört net nur anfoch Musik, der lebt des.

Neben den „richtigen Metalern“ (Z.194) gibt es „auch so Crossover-Leute“ (Z.196) in der Metal-Szene. Dieser Äußerung ist eine Distanzierung von jenen Menschen inhärent, die zwischen den Musikszenen switchen und nicht eindeutig einer Szene zuordenbar sind.³³ Menschen also, die zwar Gefallen an der Metalmusik finden und auch entsprechende Veranstaltungen aufsuchen, die allerdings nicht wie ein ‚Echter Metaler‘ für die Musik leben. Sie sind eben nur Gäste in der Szene. Entsprechend sind es jene Crossover-Leute, die hier als ‚Falsche Metaler‘ identifiziert werden können.

Markus Validierung „ja. na sicha.“ (Z.198), die seine Toleranz gegenüber diesen ‚MetalsympathisantInnen‘ ausdrücken soll, veranlasst Roman zur genaueren Elaborierung seiner positiven Bewertung der Crossover-Leute (vgl. „die sin auch leiwond“, Z.196). Es ist ihre Begeisterungsfähigkeit für die Musik, ihre aktionistische Anteilnahme am

³³ Dies zeigt sich auch in einer Sequenz der Eingangspassage: Menschen in der Szene, die „nicht tätowiert“ sind oder „nicht Metal“ hören und damit nur ‚Gäste‘ in der Metal-Szene sind, aber dennoch toleriert werden. (o.T.)

Konzerterlebnis, die er zu schätzen weiß. Denn in genau dieser Hinsicht unterscheiden sich die Crossover-Leute von den Mainstream-RadiohörerInnen, die die Musik zur Hintergrundmusik verkommen lassen, sich keinen eigenen Geschmack bilden und damit nur mit dem breiten Strom der Masse schwimmen.

Nach einer anfänglichen dreifachen Validierung des Orientierungsgehalts >Anerkennung der aktionistischen Anteilnahme am Konzerterlebnis< wird erneut der Bogen zu den ‚Richtigen Fans‘ der Metal-Szene gespannt. Demnach geht die Beziehung eines „richtigen Metalers“ zur Musik weit über die Begeisterungsfähigkeit und den Enthusiasmus für die Musik hinaus: In diesem Sinn geht ein „richtiger Metaler“ (Z.194) nicht nur eine amouröse, sondern gar eine körperliche Beziehung mit dem Metal ein. Die Musik geht über in Fleisch und Blut und wird so ein Teil seines Körpers und damit seiner Identität. Nur „a richtig eingfleischta Metaler“ (Z.201) hat die Musik inkorporiert und diese ‚Verleiblichung der Musik‘ ist es, die ihn zum ‚Richtigen Fan‘ qualifiziert. Er „lebt“ (Z.201) die Musik³⁴. Auf diese Weise wird die Musik zu einem essentiellen Bestandteil seiner selbst.

5.1.3.3. Beruflicher Erfolg erfordert private Opferbereitschaft

Der Passage *Musikersyndrom*, die im Folgenden näher dargestellt wird, geht eine Passage voraus, in der sich die Gruppe mit der Entstehungsgeschichte der Band im Sinne einer Erfolgsgeschichte auseinandergesetzt hat. Nun kommt sie auf das Thema ‚Band und Privatleben‘ zu sprechen. Die erlebte Einschränkung des Handlungsspielraums im Privatleben der Bandmitglieder wird von der Gruppe am Beispiel der Urlaubsplanung dargestellt.

53 Rm: Jo. (3) was gibts sunst zur Band? (.) Ja:a. zur Band hama vorhin eh scho alles gsagt. bestimmt
54 halt unser Leben. (.) wenn ma auf so einem Level is? (2) da wirts zum Beispiel auch
55 schwierig; wenn ma sagt; (.) ja du. Ich geh jetzt drei Wochen auf Urlaub. ich fahr da und dort
56 weg; weil das muss alles. zum Beispiel mit allen ändern (.) mit allen Bandmitgliedern; min
57 Management muss alles abgesprochen werdn. (.) das geht halt nicht ganz einfach. das is wie a
58 Firma die am Laufen (.) sein muss. und da muss ‚a a halbes Jahr vorher von jedem irgendwie
59 ungefähr wissen; wann is der da? wann nicht. es gibt einen Jahreskalender; d=wo sich jeder
60 eintragt. (.) wann is er da? wann er nicht da is. das is (.) ja es is nicht so einfach (.) wie sichs
61 anhört.

In der Proposition dokumentiert sich erneut eine umfassende Strukturierung ihres Alltags durch die Band (vgl. Kap. 5.1.3.1.). So „bestimmt“ (Z.53) die Band – indem sie gleichermaßen Handlungsräume er- wie verschließt – über die Handlungsmöglichkeiten der Gruppenmitglieder. Die Totalität der Alltagsbestimmung wird hierbei nicht nur als logische

³⁴ Vgl. Bourdieus Habituskonzept in Kap. 2.2.2.

Konsequenz ihres Erfolgsstrebens bereitwillig hingenommen: Es ist „halt“ (Z.54) so, „wenn man auf so einem Level ist“ (Z.54). Sie wird darüber hinaus (erneut), durch das „Level“, das der Band zugeschrieben wird, gerechtfertigt. Im Zusammenhang mit dem vorherigen Diskurs, der auf die Erfolgsgeschichte der Band Bezug nahm, lässt sich nun vermuten, dass die Gruppe der Band ein sehr hohes bzw. erfolgreiches Niveau zuschreibt. Das Wort „Level“ drückt jedoch nicht nur ihre eigene Position im Metal-Kontext aus, sondern hat darüber hinaus eine hierarchische Konnotation. Die Gruppe geht also von unterschiedlichen ‚Schichten‘ bzw. ‚Ebenen‘ innerhalb der Metal-Szene aus. Sie selbst stehen demnach (als Musiker und zudem ‚Richtige Metaler‘) über den übrigen Mitgliedern der Metal-Szene und grenzen sich so von ihnen ab.³⁵

Das hohe Level, das auf den musikalischen Erfolg der Band hinweist, birgt diverse Schwierigkeiten und bringt demnach Probleme im Alltag mit sich. Stellvertretend wird in weiterer Folge exemplarisch auf das Problem der Urlaubsplanung als einer von vielen schwierigen Situationen, die der Erfolg der Band mit sich bringt, eingegangen. Dementsprechend gestaltet sich sowohl die kurzfristige Urlaubsnahme (vgl. „jetzt“, Z.55) als auch die langfristige Urlaubsplanung (vgl. „da und dort“, Z.55) im Bandkontext als äußerst „schwierig“ (Z.55), insbesondere wenn es sich dabei um längere Urlaube handelt. Problematisch hierbei ist v.a. die Abwesenheit bzw. fehlende Verfügbarkeit des urlaubenden Bandmitglieds, was durch die Betonung von „weg“ (Z.56) deutlich wird. Insofern „muss alles (...) mit allen anderen“ (Z.56) – expliziert als den übrigen Bandkollegen und dem Management der Band – „abgesprochen werdn“ (Z.57). Durch die zweifache Betonung von „alles“ wird das Problem der Urlaubsplanung auf den gesamten Freizeitbereich der Bandmitglieder generalisiert. Die Urlaubsplanung steht demnach für sämtliche bandexterne Aktivitäten und Verpflichtungen und damit für das Privatleben der Bandmitglieder schlechthin.

Die geforderte Koordination der Freizeitgestaltung mit den übrigen Beteiligten erklärt sich im Hinblick auf das ‚hohe Level‘ der Band als absolute Notwendigkeit, auch wenn sie sich im Alltag der Bandmitglieder als „nicht ganz einfach“ (Z.57) erweist und so einen potentiellen Konfliktherd darstellt. Eine gelungene und reibungslose Koordination und Organisation im Zusammenhang mit dem erfolgreichen Status der Band markiert demnach den positiven Horizont der Gruppe.

³⁵ Vgl. Passage der Eingangssequenz: „wir versuchen denen zu gefallen, die wir damals waren“ (o.T.). Es dokumentiert sich die Abgrenzung der Bandmitglieder gegenüber der Fangemeinschaft.

In weiterer Folge wird das ‚hohe‘ Level der Band (erstmals) als professionelles Level expliziert: die Band „is wie a Firma“ (Z.57-58), heißt es in diesem Zusammenhang. Indem die Band mit einer „Firma“ verglichen wird, wird ihr Professionalität zugesprochen. Sie wird (erstmals) explizit mit einer beruflichen Tätigkeit, mit ‚Arbeit‘ gleichgesetzt, wodurch die Dichotomie ‚Band als Hobby‘ vs. ‚Band als Beruf‘ klar zum Vorschein tritt. In dem Zusammenhang verweist die häufige Betonung von „muss“ (Z.56, 57, 58) sowohl auf den großen Verantwortungsbereich, den die Gruppenmitglieder als Firmenunternehmer innehaben, als auch auf die Vielzahl sowie den Nachdruck der Verpflichtungen, denen sie im Bandalltag nachzukommen haben. Die Gegenüberstellung von ‚Band als Hobby‘ und ‚Band als Beruf‘ entspricht dem von Schäffer (1996, 240) herausgearbeiteten Spannungsverhältnis zwischen der ‚Band als Peergroup‘ und der ‚Band als Organisation‘. Während das charakteristische Merkmal der ‚Band als Peergroup‘ ihre nicht-zweckrationale Konstitution ist, stehen bei der ‚Band als Organisation‘ Probendisziplin, musikalische Leistung und Pünktlichkeit im Zentrum der gemeinsamen musikalischen Handlungspraxis.

Wie eine Firma ist auch die Band an der Produktion und dem Vertrieb musikalischer Produkte orientiert. In den produktiven Ansprüchen der Bandmitglieder dokumentiert sich die der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis zugrunde liegende zweckrationale Orientierung, wodurch es gleichzeitig zu einer Instrumentalisierung der Musik im Hinblick auf den angestrebten Erfolg kommt. Besonders deutlich tritt dies in der Explizierung der Band als einer „Firma die am Laufen (.) sein muss“ (Z.58) hervor. In dem Sinn, in dem die Band nicht nur funktionieren, sondern gar „am Laufen (.) sein muss“ – die Gruppe sich also im Eiltempo dem positiven Horizont des musikalischen Erfolgs nähert – strebt die zuvor ausgearbeitete Aufstiegsorientierung nun einer Erfolgsorientierung mit Professionalitätsanspruch entgegen: Sämtliche bandexterne Interessen und Verpflichtungen müssen auf den musikalisch-beruflichen Erfolg der Band abgestimmt werden.

Der Rechtfertigungsdiskurs, der im Zusammenhang der Gruppe schon mehrmals angedeutet wurde, gewinnt nun Prägnanz: Der eigenen Band Firmenstatus zuzuweisen, macht den Eindruck als wolle die Gruppe die durch die Band erlebte Handlungseinschränkung im Freizeitbereich sowohl durch den Verweis auf das professionelle Niveau der Band als auch durch die Betonung ihrer Verpflichtung und Verantwortung der Band gegenüber rechtfertigen.

In weiterer Folge wird nun festgehalten, wie die Koordination von Freizeit und Band im Bandalltag vonstatten geht. Eine ungefähre Vorausplanung sämtlicher Freizeitaktivitäten für

das kommende „halbe Jahr“ (Z.58) ist unbedingt notwendig, um den Anspruch an Professionalität zu halten. Ein „Jahreskalender“ (Z.59) soll in dem Zusammenhang die Anwesenheit bzw. das Fehlen eines jeden Bandmitglieds transparent machen und so über dessen Verfügbarkeit informieren. Band und Freizeit unter einen Hut zu bringen und terminlich zu koordinieren, erfordert einen hohen administrativen Aufwand und ist damit „nicht so einfach“ (Z.60), wie allgemein erwartet wird. Hier schafft, wie gesagt, der „Jahreskalender“ als Enaktierungspotential Abhilfe.

Die oben elaborierte Einschränkung des Handlungsraumes ‚Freizeit‘ wird nun auf das gesamte „Privatleben“ (Z.63) der Bandmitglieder ausgedehnt. Damit wird klar, dass die Bestimmung, welche durch das ‚professionelle Level‘ der Band gerechtfertigt wird, bis in das Privatleben der Bandmitglieder hineinreicht und auch hier Probleme verursacht. Anders als in den vorherigen Textabschnitten, in denen mehrfach betont wurde, dass die „Band mein/unser Leben bestimmt“, „bestimmt die Musik und die Band [an dieser Stelle des Diskurses] das Leben“ (Z.63-64). Die eigens erlebte Determination durch die Band wird so als globales ‚Musikerschicksal‘ verallgemeinert, wodurch ihr allgemeine Gültigkeit attestiert wird.

62 Mm: L Es is überhaupt so. auch im
 63 Privatleben nicht so einfach; weil jez die Band das Leben bestimmt. die Musik und die Band
 64 bestimmt das Leben. deswegn (.) muss wennsd a Freundin hast; die Freundin da mitspieln. (.)
 65 Rm: L
 66 Naja. das is ja normal ()
 67 Mm: da muss einfach alles (.) zampassen. es is einfach die Band is Nummer Eins.
 68 Rm: Eh. mei letzte Beziehung zum Beispiel wegn da Ba:and; auch (.) unter anderm auch wegen
 69 der Band sicherlich zerbrochen.
 70 Mm: Is eh so a typisches Musikersyndrom (.) dass einfach; °Beziehungen meistens deswegn
 71 flöten gehn°; ne? (2) aba ja. das is halt. wenn ma a Band hat; dann muss das (.) Priorität
 72 Nummer eins sein. (.) sonst gehts eh net. (.) und deswegn (.) () begleitet einen die
 73 Musik jeden Tag (.) und jede Stunde.

Die erlebte Handlungseinschränkung im Privatleben wird sodann beispielhaft am ‚Liebesleben‘ eines Musikers aufgezeigt.

Aus dem Selbstverständnis als Musiker, welches eine pervasive, d.h. alle Lebensbereiche durchdringende Auseinandersetzung mit der Musik einschließt, ergibt sich die Notwendigkeit, dass die Lebenspartnerin „da mitspieln muss“ (Z.64). Die Forderung an die Freundin, „mitspielen“ zu müssen, meint nicht, dass die Freundin in der Band selbst mitspielen soll. Die Freundin muss sich vielmehr in das Bandgeschehen mit seinen etlichen Terminen und Verpflichtungen eingliedern und so ein Teil des Systems werden. Sie muss den Anspruch des Bandmitglieds, ein professioneller Musiker zu werden, unterstützen und so sowohl die positiven als auch die negativen Konsequenzen, die das Musikerleben für das Privatleben mit

sich bringt, akzeptieren. Als mögliche negative Konsequenzen sind mangelnde Zweisamkeit aufgrund mangelnder Freizeit³⁶ und mangelnde Flexibilität bzw. Unabhängigkeit in der Freizeitgestaltung zu nennen.

Die verbindlich geforderte Akzeptanz der Freundin für den hohen Stellenwert der Band im Leben und Alltag des Bandmitgliedes wird von Roman sofort als Normalität validiert. Unterstützung und Akzeptanz der eigenen (männlichen) Interessen werden in einer Liebesbeziehung von der Lebenspartnerin erwartet und damit als selbstverständlich erachtet. An dieser Stelle findet das patriarchalische Geschlechterverständnis der Gruppenmitglieder einen ersten Anklang.

Es „muss einfach alles (.) zampassen“ (Z.67), damit die Beziehung neben der Band eine Chance auf Bestand hat. Dies ist nur dann der Fall, wenn alle relevanten Lebensbereiche (Band, Arbeit, Freizeit und Beziehung) harmonisch ineinander über- und so Hand in Hand gehen. Dabei hat die Band stets Priorität über alle anderen Lebensbereiche: „es ist einfach, die Band ist Nummer eins.“ (Z.67) Der Band als Musiker den ‚höchsten‘ Stellenwert in seinem Leben einzuräumen, wirkt beinahe wie ein Gesetz. Wobei eine Verfehlung des Gesetzes die Band ihren Erfolg kosten kann.

Kann die Lebenspartnerin nun den ‚höchsten‘ Stellenwert der Band im Leben ihres Freundes nicht billigen und möchte z.B. selbst an oberster Stelle stehen, geht die Beziehung unweigerlich in die Brüche, was Romans Beispiel verdeutlicht. So ist auch seine „letzte Beziehung (...) unter anderem auch wegen der Band sicherlich zerbrochen“ (Z.68-69). Demnach wird die Band für das Scheitern einer Beziehung verantwortlich gemacht. Indem die Beziehung als ‚zerbrechliches Ding‘ dargestellt wird, die Band aber ‚stark und beständig‘ ist, bestätigt das Beispiel die Regel.

Das Scheitern von Beziehungen wird von Markus abschließend als „eh so a typisches Musikersyndrom“ (Z.70) zusammengefasst. Zerbrochene Beziehungen werden so zum typischen Krankheitssyndrom ihres Berufsstandes. Darin dokumentiert sich die eigene Verantwortungs- und Wehrlosigkeit der Bandmitglieder für das Scheitern ihrer Beziehungen. Schuld daran trägt allein die Band, welche somit zum Krankheitserreger gemacht wird. Die Krankheit ‚Band‘ beschleicht durch ihre pervasive Präsenz im Alltag der Bandmitglieder

³⁶ Vgl.: „na die hat ja jetzt auch ei- knapp ein Monat leiden müssen. Wenn man auf Tour ist.“ (o.T.)

deren Liebesbeziehungen und zerstört sie letztendlich. Eine Medizin (Enaktierungspotential) dagegen gibt es nicht.

Die Verantwortlichkeit der Band für das Scheitern der Liebesbeziehungen von Musikern, wird durch die Äußerung „dass einfach; °Beziehungen meistens deswegen flöten gehn°“ (Z.70-71) insofern doppelt verstärkt, da selbst das Verb, das die Beziehung verabschiedet, dem musikalischen Kontext entnommen ist. Der sanfte Wortklang von „flöten“ banalisiert den Beziehungsabbruch, wodurch sich eine gewisse Indifferenz der Bandmitglieder gegenüber der gescheiterten Beziehung ausdrückt. Dies zeigt erneut, dass nicht die Lebenspartnerin, sondern die Band an erster Stelle im Leben eines Musikers steht.

Mit der Einschränkung ihres Handlungsspielraums im Privatleben hat sich die Gruppe längst abgefunden. Die Gruppe rechtfertigt³⁷ ihren mangelnden Freiraum sowie die alle Lebensbereiche umfassende Durchdringung der Musik durch den hohen Stellenwert, den sie der Band in ihrem Leben einräumt. Darin dokumentiert sich die Aufstiegsorientierung: >Erfolg statt Privatleben<.

Man kann nur Erfolg mit seiner Band haben, wenn man dieser absolut höchste Priorität über alle anderen Lebensbereiche einräumt – „sonst geht’s eh net“ (Z.72). Ist man nicht bereit, diese Opfer zu bringen (vgl. „Für die Band braucht man überhaupt ne große Opferbereitschaft“, o.T.³⁸), so ist ihr Erfolgsstreben sinnlos und die Band zum Scheitern verurteilt. Insofern man seine ganze Aufmerksamkeit und Energie der Band widmet, „begleitet einen die Musik jeden Tag (.) und jede Stunde“ (Z.72-73). Abschließend kann die Erfolgsorientierung >beruflicher Erfolg fordert private Opferbereitschaft< festgehalten werden.

5.1.3.4. Totales Ausgerichtet-Sein auf Erfolg der eigenen Band – Spionagetätigkeit im Feld der Konkurrenz

Schon in der Eingangssequenz der Gruppendiskussion kam es zu einer ersten Verhandlung der eigenen Position innerhalb der Metal-Szene. Die Gruppenmitglieder stellten eine vage, bislang noch undefinierbare Veränderung ihres eigenen Standpunkts innerhalb der Metal-Szene fest, die auf ihre musikalisch-instrumentale Handlungspraxis im Bandkontext

³⁷ Der Rechtfertigungs- und Schuldiskurs, in den sich die Bandmitglieder hier verstricken, verweist auf die Unzufriedenheit mit der aktuellen Lebenssituation und ist damit ein Hinweis auf Belastungen.

³⁸ o.T. bedeutet ‚ohne Transkript‘. Die so gekennzeichneten Zitate sind Passagen entnommen, welche nicht eigens transkribiert wurden bzw. nicht gesondert im Anhang ‚Transkripte‘ (Kap. 9.3.) angeführt werden.

zurückgeführt wird. Während in dieser Passage noch die Frage „ja aba was hat sich da gändert?“ (o.T.) in den Raum gestellt wird, woraufhin die Bandmitglieder angestrengt versuchen ihren veränderten Standpunkt begrifflich zu fassen („bin ich jez nur noch Beobachter? und Kritiker?“ o.T.), zeigt sich an späterer Stelle des Diskurses Klarheit und Sicherheit im Bezug auf den eigenen Status als ‚Beobachter und Kritiker‘ im Feld.

Die zur Darstellung der folgenden Orientierung herangezogenen Zitate entstammen der Passage *Konzerte*, welche von der Diskussionsleitung durch eine immanente Nachfrage („Und wie is das so; wenn ihr selber mal auf Konzerte gehts?“) initiiert wurde.

Roman proponiert eine stattgefundene Veränderung im Zusammenhang mit Konzertbesuchen der Bandmitglieder. So dienen Konzertbesuche „mittlerweile (...) [dem] Informationsaustausch“ (Z.14-15). Die Veränderung in Richtung „Informationsaustausch“ bei gemeinsamen Konzertbesuchen steht im Hinblick auf die bereits dargestellten Textpassagen ganz im Zeichen der Erfolgs- und Aufstiegsorientierung der Band. Konzertbesuche der Bandmitglieder sind damit nicht länger aktionistisch orientiert, sondern folgen einer zweckrationalen Orientierung: der Informationsaustausch dient allein der professionellen, musikalischen Etablierung der eigenen Band.

- 14 Rm: Na mittlerweile is so; dass ma (.) wenn man selber auf Konzerten sind.
15 Informationsaustausch. wir beobachten eigentlich mehr und (.) sind genauso Kritiker.
16 Mm: Wir machen natürlich auch gleich Werbung. für uns. auf an Konzert sin gleich alle Metaler.
17 das (.) bietet sich halt grad an.
18 Iw: (Tanzt ihr auch?)
19 Mm: Ja. natürlich sicha. wennsd da zuhörst die Bands. früher (.) war ma das wurscht. da hab ich
20 die Augen zugmacht. und (war alles weg); da war ma alles wurscht. das is jetzt. ja:a jez is ma
21 kritischer; ja. (.) wie bewegen sich die auf der Bühne? wie spielen die? Wie setzen die das
22 Rm: L Wir sin sehr kritisch. schaun (.) auf da Bühne genau L Ja.
23 Mm: um? () und hin und her
24 Rm: L um (2) wir wollns imma besser machen.

In weiterer Folge wird nun der Begriff „Informationsaustausch“ (15) näher elaboriert. Dementsprechend dienen Konzertbesuche einerseits dem Zweck, über die kritische Beobachtung anderer Bands relevante Informationen zu gewinnen, andererseits bieten sie die Gelegenheit, die versammelte Fanggemeinschaft auf die eigene Band aufmerksam zu machen und durch die Weitergabe von bandinternen Informationen um Fans für die eigene Band zu werben.

Darüber hinaus dokumentiert sich über die Selbstdarstellung als ‚Beobachter und Kritiker‘ das distanzierte Verhältnis der Bandmitglieder zur Metal-Gemeinschaft. Anstatt mittendrin zu sein, stehen sie außen und beobachten das Geschehen aus der Distanz. Indem sie das

Gesehene in weiterer Folge ihrer professionellen Kritik unterziehen, stellen sie sich zudem über die Metal-Gemeinschaft. In der Distinktion von der übrigen Szenegemeinschaft kommt die hierarchische Struktur der Metal-Szene zum Ausdruck.

Die exmanente Nachfrage der Diskussionsleitung „Tanzt ihr auch?“ (Z.18) wirkt angesichts der Dramaturgie des Diskursabschnittes übereilt und vorschnell. Ohne der Gruppe genügend Raum zur Entfaltung ihres eigenen Relevanzsystems zu geben, wird über die Vorgabe eines neuen Themas eilig von der oben dargestellten Zweckorientierung im Kontext ‚Konzertbesuche‘ weg – und hin zum (vermuteten) Aktionismus der Situation gelenkt.

Anschließend greift die Gruppe den externen Impuls zwar auf, verbleibt aber auch bei der Behandlung dieses Themas innerhalb ihres eigenen Orientierungsrahmens. Dementsprechend macht die Gruppe zwar auf den „natürlichen“ (Z.19) und ursprünglichen Zusammenhang von Konzerten bzw. Musik und Tanz – dem auch sie sich nicht entziehen können – aufmerksam, stellt aber noch im selben Atemzug klar, dass dieser an die Bedingung des Zuhörens gebunden ist. Denn nur „wennd da zuhörst die Bands.“ (Z.19) gelingt es, über den körperlichen Ausdruck des Tanzes in den Aktionismus des Konzerterlebnisses einzutauchen.

„Früher“ (19), als sie „nur Fans“ (o.T.) waren, teilten sie die „Efferveszenz“ (Durkheim 1994) der Fangemeinschaft, d.h. die Erfahrung rauschhafter Selbstentgrenzung im Kollektiv. Sie haben „die Augen zugemacht“ (Z.20), tauchten ein in den Aktionismus des Konzertes, tanzten und waren ganz bei sich, während alles andere „wurscht“ und weit „weg“ (Z.20) war. Im Bann der Musik sowie im aktionistischen Tanz konnten sie den Alltag, seine Verpflichtungen und Anforderungen gänzlich vergessen. Im Zuge der Professionalisierung der Band entfremdeten sich die Gruppenmitglieder jedoch zunehmend von der aktionistischen Leichtigkeit und Unbeschwertheit vergangener Fanzeiten, indem sie sich der aufmerksamen und kritischen Beobachtung fremder Bühnenszenierungen zuwandten. Auf diese Weise steht die zweckrationale Orientierung der Gruppe auch bei Metal-Konzerten im Vordergrund, welche nunmehr ganz im Zeichen des kritischen Blicks auf die Bühne stehen.

Während ihnen also früher „alles wurscht“ (Z.20) war und die Gruppenmitglieder sich mit Leib und Seele dem musikalischen Erlebnis widmeten, sind sie heute „kritischer“ (Z.21). Die Musik ist längst nicht mehr alles, was ein gutes Konzert auszeichnet. Insofern sind die einstmals geschlossenen Augen heute weit geöffnet. So beobachten sie mittlerweile jede kleinste Bewegung, die die Künstler auf der Bühne ausführen. Sie beobachten das Wie der musikalischen Darbietung und kritisieren ihre Umsetzung. Eine gelungene

Bühneninszenierung, als Kennzeichen jeder guten und erfolgreichen Band, markiert den positiven Horizont, dem die Orientierung entgegenstrebt.

Indem Roman Markus „kritischer“ (Z.21) zu einem „sehr kritisch“ (Z.22) steigert und erneut den peniblen, kritischen Blick auf die Bühne als Hauptmotiv jedes Konzertbesuchs zusammenfasst, verstärkt er den Orientierungsgehalt.

In der Transposition klärt sich nun der Zweck der kritischen Beobachtung anderer Bands. Demnach dienen Beobachtung und Kritik der konsistenten Leistungssteigerung eigener musikalischer Kompetenzen. Denn nur, wenn man „imma besser“ (Z.24) als die Anderen ist, ist man der ‚Beste‘. Es zeichnet sich der positive Horizont ‚Beste Band‘ ab, worin sich erneut die Aufstiegs- und Erfolgsorientierung der Bandmitglieder dokumentiert. Darüber hinaus zeichnet sich in dem Bestreben der Bandmitglieder andere Bands in ihrer musikalischen Leistung zu übertreffen, ein konkurrierendes Verhältnis zwischen den MusikerInnen der Metal-Szene ab.

In weiterer Folge wird darauf eingegangen, inwiefern die kritische Beobachtung der Bühneninszenierungen anderer Bands die Gruppenmitglieder ihrem Ziel die „Größte Band der Welt“³⁹ (o.T.) zu werden, näher bringt.

25 Mm: Na man kann sich erstens von die großen Bands was abschaun (2) u:und (.) man kommt dann
26 halt auch drauf; dass manche Bands irgendwie nix drauf ham oda eigentlich @ur scheiße@
27 sind. manche. die ma früher bewundert ham.
28 Rm: Ja
29 Mm: Naja. sicha.
30 Rm: Mhm
31 Mm: Es geht wieda um die eigene Band. (2) eh wie imma.

Die kritische Beobachtung von „großen Bands“ (Z.25) inspiriert die Diskutanten primär zur Imitation bzw. Nachahmung einzelner Showinhalte. Dabei drückt das Bedürfnis, sich von „großen Bands was ab[zu]schaun“ (Z.25), auch den Wunsch aus, mit der eigenen Band in Zukunft genauso erfolgreich und berühmt zu sein. Darüber hinaus führt die kritische Beobachtung „manche[r] Bands“ (Z.26), denen einst die Bewunderung galt, zu der genugtuenden Erkenntnis, dass diese „irgendwie nix drauf ham oda eigentlich @ur scheiße@ sind“ (Z.26). Auf diese Weise führt sie ihnen über den Verfall von Idolen ihren eigenen musikalischen Fortschritt vor Augen und trägt so zur Steigerung des musikalischen Selbstwertgefühls der Bandmitglieder bei. Bands mit mangelnder musikalischer Kompetenz

³⁹ Vgl: „Wir wollen die größte Band der Welt sein“ (o.T.) als Abschlussappell der Gruppenmitglieder.

werden eindeutig abgewertet und markieren so – analog zu den Amateurbands – den negativen Gegenhorizont der Gruppe. In der kritischen Betrachtung und Abwertung anderer Bands der Metal-Szene dokumentiert sich erneut das Konkurrenzdenken der Bandmitglieder.

Die dreifache Validierung des Orientierungsgehalts mündet schließlich in der Konklusion „Es geht wieda um die eigene Band.“ (Z.31). Während eines Konzertbesuchs ist ihr ganzes Handeln und Denken auf den Erfolg der eigenen Band gerichtet. Der Nachsatz „eh wie imma“ (Z.31) generalisiert die Orientierung auf alle Lebensbereiche und -situationen. All seine Energie auf die Band zu richten und stets im Sinne der eigenen Band zu handeln und zu denken, gehört für sie, als Mitglieder einer erfolgreichen Band, ganz einfach zum Alltag.

5.1.3.5. Wenn die Magie der Routine weicht – ein Gewöhnungsprozess

Die oben herausgearbeitete Allgegenwärtigkeit der Band als Interessenszentrum in allen Lebensbereichen soll nun an den eigenen Konzertauftritten der Band im Hinblick auf ihre Selbstverständlichkeit weiter ausgearbeitet werden. Wobei sich die Gruppenmitglieder anfänglich auf die Schilderung „angenehmer Nebeneffekt[e]“ (Z.43) „selber auf da Bühne“ (Z.32) zu stehen, beschränken. Die folgenden Transkriptauszüge sind ebenfalls der Passage *Konzerte* entnommen.

32 Rm: Und selba auf da Bühne sowieso; na?

33 Mm: Ja

34 Rm: Eh kloar.

35 Mm: Da analysier ma dann das Publikum; nen?

36 Rm: Na sicha. poah. die warn leiwond @(.)@

37 Mm: Hast gsehn die rechts? die hat ma ihren BH rauf geworfen.

38 Rm: Hast gsehn die Oide? die hat ma zugschrien @(.)@

39 Mm: Na selber au da Bühne is auf jeden Fall leiwonder als unter der Bühne

40 Bm: Ja @(.)@ (2) vor allm; dann is auch alles gratis für uns; und (.) Eintritt; Trinken; Essen; alles
41 inkludiert.

42 Mm: Ja und (Schnorrer) sin ma auch nicht; aba

42 Bm: @Ja (.)@

43 Mm: Angenehmer Nebeneffekt.

Bei eigenen Konzertauftritten „analysieren [sie] dann das Publikum“ (Z.35), heißt es weiter (wenn auch scherzhaft). Diese Äußerung mag bei dem/der LeserIn anfänglich für Verwirrung sorgen, da sie das Publikum als Interessenszentrum der Bandmitglieder suggeriert und so im Widerspruch zur oben herausgearbeiteten Orientierung steht.

In weiterer Folge zeigt sich jedoch, dass nicht das Publikum, sondern dessen Reaktion auf die eigene Performanz Gegenstand der Analyse ist, wodurch wiederum die Band ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Eine „leiwond[e]“ (Z.36) Reaktion des Publikums lässt demnach

Rückschlüsse über die Qualität ihrer eigenen musikalischen Darbietung zu und vermag darüber hinaus die Bandmitglieder ihrerseits für das Publikum zu begeistern. Das Ausmaß ihrer Begeisterung („poah“, Z.36) und damit die Bewertung des Publikums als „leiwond“ scheinen dabei v.a. von der Fülle an Geschenken und Zurufen ihrer weiblichen Fans abzuhängen. Indem die Aufmerksamkeitszuwendungen ihrer weiblichen Fans eindeutig sexuell konnotiert sind, werden sie selbst zu ‚Sexsymbolen‘. „die hat ma ihren BH rauf geworfen“ (Z.37) und „die hat ma zugschrien“ (Z.38) verbildlichen dabei die Euphorie der weiblichen Masse beim Anblick ihrer ‚Stars‘. Auf diese Weise werden die weiblichen Fans als hysterische Groupies stereotypisiert, wodurch sie sich selbst wiederum in ihrem ‚Starstatus‘ bestätigt sehen: Denn Groupies sind das Kennzeichen jeder „großen Band“ (o.T.). Einen BH zugeworfen zu bekommen, zeigt dass man in der Lage ist, seine (weiblichen) Fans in Ekstase zu versetzen, und wird so zum Sinnbild des Erfolgs einer Band. Die Beschreibung der Aufmerksamkeitszuwendungen des Publikums signalisiert darüber hinaus die Orientierung der Gruppe an sozialer Anerkennung, die sie als erfolgreiche Band von ihrem Publikum bekommt.

Darüber hinaus dokumentiert sich in diesem Diskursabschnitt das distanzierte Verhältnis der Bandmitglieder zu ihren Fans bzw. der Fangemeinschaft an sich. Diese werden nämlich nicht nur „analysier[t]“ (Z.35), sondern müssen auch „werfen“ (Z.37) und „schrein“ (Z.38) um überhaupt wahrgenommen zu werden. Diese Begriffe versinnbildlichen die räumliche Distanz zwischen den Bandmitgliedern und ihrer bzw. der Fangemeinschaft, welche von den Fans erst überwunden werden muss, um mit den Musikern in Interaktion treten zu können. In „die hat ma ihren BH rauf geworfen“ (Z.37) dokumentiert sich außerdem die eigene Position der Bandmitglieder innerhalb der Metal-Szene. Sie selbst stehen „auf da Bühne“ (Z.32) und damit über den Fans, auf welche sie herabblicken. Es zeichnet sich (erneut) die hierarchische Gliederung der Metal-Szene ab, wobei die Bandmitglieder – aufgrund des Erfolgs ihrer Band – am oberen Ende der Metal-Hierarchie stehen.

In der Transposition wird das hierarchische Verhältnis zwischen Metal-Musikern und Metal-Fans weiter ausgearbeitet. In diesem Sinn bevorzugen es die Gruppenmitglieder „auf jeden Fall“ (Z.39), d.h. unter allen Umständen, „selber auf der Bühne (...) als unter der Bühne“ (Z.39) zu stehen. Sie genießen es, im Zentrum der Aufmerksamkeit ihres Publikums und damit im Rampenlicht zu stehen, während – entsprechend ihres Verständnisses eines Konzertbesuchs – alle Augen auf sie gerichtet sind. Selbst Konzerte zu geben, wird damit zum positiven Horizont der Gruppenmitglieder.

Neben den Aufmerksamkeitszuwendungen des Publikums – als Zeichen ihres Erfolges – stellen finanzielle Vergünstigungen und Kostenersparnisse den zweiten „angenehmen Nebeneffekt“ (Z.43) eigener Konzertauftritte dar: „vor allem; dann is auch alles gratis für uns“ (Z.40).

Nach drei Sekunden Pause kommt die Gruppe wieder auf die eingangs proponierte Veränderung der Bandmitglieder im Zuge der Professionalisierung der Band zu sprechen:

- 44 Bm: na bisschen is auch diese ganze Begeisterung oda; wie soll ich sagen; Magie weg seit man
45 selber Musiker ist. Weil vor (.) beispielsweise vor drei vier Jahren (.) is man im Pluto
46 und schaut so seinen Idolen zu wie sie da abrocken auf da Bühne und jez is es irgendwie
47 so:o selbstverständlich. jez steht man selbst auf dieser Bühne und ja (.) das is halt
48 Mm: L Selbstverständlich
49 Rm: Nnn. stimmt schon.
50 Bm: Ja.
51 Mm: Wie unsre Arbeit.
52 Bm: Ja.
53 Mm: Alltag irgendwie und (.) zur Routine.

Die angesprochene Veränderung macht sich insofern bemerkbar, als die „ganze Begeisterung oda, (...) Magie weg [ist] seit man selber Musiker ist.“ (Z.44-45). Der Ausgangspunkt ihrer Veränderung, welcher oben nicht näher definiert wurde, wird nun an ihrem Einstieg ins Musikerleben festgemacht. Es zeigt sich, dass die Gruppe nicht nur von einem prozesshaften Verlauf dieser Entwicklung, sondern auch von einem kausalen Zusammenhang zwischen ihrem Einstieg ins Musikbusiness und dem Verlust der Magie bei eigenen Konzertauftritten ausgeht.

Die Begriffe „Begeisterung“ und „Magie“ (Z.44) sprechen die euphorisierende und verzaubernde Wirkung, die Konzerte einst auf die Bandmitglieder hatten, an. Musiker zu sein bedeutet jedoch, mit einem anderen Anspruch an die Musik heranzugehen als ein Fan. Dieser Anspruch an Professionalität und Erfolg und die damit einhergehende Distanzierung verhindert nun jede emotionale und körperliche Verstrickung in den kollektiven Aktionismus des Ereignisses ‚Konzert‘. Der (wenn auch nicht vollständige) Verlust der „Begeisterung“ und „Magie“ seit sie selbst Musiker sind, drückt den Verlust ihrer aktionistischen Orientierung als Fans aus. Im Aktionismus des Geschehens vollständig aufzugehen und sich in der magischen Welt der Musik zu verlieren, tritt damit als typisches Kennzeichen der Fangemeinschaft hervor, wodurch sie sich wiederum vom Fan-Status selbst distanzieren. Im Zusammenhang mit „seit“ zeigt sich so, dass die Bandmitglieder das ‚Fan-Sein‘ hinter sich gelassen haben, indem sie sich dem ‚Musiker-Sein‘ widmeten. Dies kommt auch durch ihr Selbstverständnis als ‚Musiker‘ zum Ausdruck.

Während Przyborski und Slunecko (2009, 538) in ihren Untersuchungen zu ‚aktionistischen Orientierungen im Jugendalter‘ ein Ausbleiben reflexiver Bezugnahme und kommunikativer Bearbeitung früherer Verstrickungen in kollektive Aktionismen seitens der Jugendlichen beobachten konnten, setzen sich die Bandmitglieder dieser Gruppe kritisch mit dem Prozess der ‚Entzauberung‘ von Konzertauftritten auseinander. So wird in weiterer Folge der Unterschied vergangener Fantage zum gegenwärtigen Musiker-Dasein anhand eines Beispiels näher erläutert: Im „Pluto“ (Z.45) zu sein und seinen Vorbildern beim „abrocken“ (Z.46) auf einer der größten Bühnen Wiens zuzusehen, war „vor drei vier Jahren“ (Z.45) für die Bandmitglieder noch etwas Magisches, das sie vollends zu begeistern vermochte. Die rückblickende Beschreibung ihrer Idole als abrockende Musiker, schließt so an den Aktionismus und die Magie vergangener Fanzeiten an. Insofern als Idole aber auch immer die Personifikation eigener Ziele darstellen, kann man davon ausgehen, dass das Streben nach einer eigenen Metal-Karriere schon damals im habituellen Bewusstsein der Bandmitglieder verankert war. Im Zuge ihrer eigenen Musikerlaufbahn haben nun jedoch selbst die größten Bühnen und Vorbilder an Reiz, Faszination und Magie eingebüßt, sodass sie nichts Besonderes mehr an sich haben. In diesem Sinn sind Konzertbesuche wie -auftritte mit der Zeit „selbstverständlich“ (Z.47) und gewöhnlich geworden, was von Markus sofort validierend wiederholt wird.

Heute haben die Bandmitglieder ihr Ziel erreicht. Sie „steh[en] [nun] selbst auf dieser Bühne“ (Z.47), wo einst ihre Idole abrockten. Auf derselben Bühne wie die eigenen Idole zu spielen, unterstreicht den Erfolg der eigenen Band und macht die Bandmitglieder so ihrerseits zu Idolen. Gleichzeitig wird jedoch der Verlust der „Magie“ und Begeisterungsfähigkeit auch auf performativer Ebene zum Ausdruck gebracht, indem ihre Idole damals auf der Bühne „abrock[t]en“ (Z.46), sie aber nur auf dieser Bühne „steh[en]“ (Z.47).

Durch den Prozess der Selbstverständlichung kehrt sich die „Magie“ in ganz normale „Arbeit“ (Z.49). Darin dokumentiert sich die Wandlung der aktionistischen Orientierung in eine professionelle Erfolgsorientierung, welche mit der Veränderung vom Fan zum Profimusiker einhergeht. Der Vergleich ihrer eigenen Konzertauftritte mit „Arbeit“ (Z.51), stellt allerdings hier nicht wie an anderer Stelle⁴⁰ all die Verpflichtungen, Verantwortlichkeiten und Handlungseinschränkungen im Alltag der Bandmitglieder durch die Firma ‚Band‘ in den Vordergrund, sondern betrifft die Entzauberung des Konzerterlebnisses

⁴⁰ Vgl. Passage *Musikersyndrom*

vor dem Hintergrund der eigenen Professionalisierung und der damit verbundenen Routinisierung des Musizierens und Performens.

Diese Entzauberung von Konzerten dokumentiert sich rückblickend auch in den Schilderungen positiver (Neben-) Effekte eigener Konzertauftritte der Bandmitglieder. Die Abhängigkeit der eigenen Begeisterungsfähigkeit von Aufmerksamkeitszuwendungen (weiblicher) Fans sowie die mit dem Auftritt einhergehenden Kostenersparnisse verdeutlichen den Verlust der Magie.

Konkludierend wird der Vergleich der eigenen musikalischen Praxis mit einer gewöhnlichen Arbeit auf den Punkt gebracht. Konzertauftritte sind im Zuge der Bandkarriere zum „Alltag“ und zur „Routine“ (Z.53) geworden. So wie der Durchschnittsbürger täglich seiner Arbeit nachgeht, so sind Konzertauftritte mit der Zeit auch für die Bandmitglieder alltäglich geworden. Sie sind gewöhnlich und „selbstverständlich“ (Z.44), sind nichts Besonderes, sondern „Routine“ (Z.53). Man hat sich an den Nervenkitzel und das Lampenfieber gewöhnt, spielt jeden Abend dieselben Songs und performt dieselbe Show. Der Ablauf eines Konzerts ist zur „Routine“ (Z.53) geworden, seine Struktur ist in Fleisch und Blut der Bandmitglieder übergegangen und so zur kollektiven, habituellen Handlungspraxis der Gruppe geworden.

5.2. Die Gruppe: *FRUST*

5.2.1. Zugang zur Gruppe

Die Kontaktaufnahme zu dieser Diskussionsgruppe gestaltete sich äußerst unkompliziert. Kontaktperson war ein Studienkollege, den ich im Rahmen meines Studiums kennengelernt habe. Als ich ihn nach seiner Bereitschaft, an meiner Untersuchung teilzunehmen fragte, stimmte er bereitwillig zu und bot an, zwei Freunde zum vereinbarten Diskussionstermin mitzubringen.

5.2.2. Untersuchungssituation und Diskussionsteilnehmer

Bereits im Vorfeld wurde mir telefonisch mitgeteilt, dass nur zwei Diskussionsteilnehmer zum vereinbarten Termin erscheinen würden: mein Studienkollege selbst und sein ‚alter‘ Schulfreund. Die Diskussionsteilnehmer stehen demnach in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander. Sie rezipieren vorrangig Musik des Metalgenres und sind großteils in der Metal-Szene ‚unterwegs‘. Außerdem spielten sie über lange Zeit gemeinsam in einer Band, welche sich allerdings mittlerweile aufgelöst hat. Es handelt sich also um eine Realgruppe.

Die Gruppendiskussion fand am 15. November 2007 um 19.00 Uhr in meiner Wohnung in Wien statt. Die Diskussionsteilnehmer trafen – nach einer einstündigen Autofahrt – etwas verspätet bei mir ein. Während die beiden es sich auf der Couch gemütlich machten, nahm ich auf einem Stuhl vis-à-vis Platz. Auf dem Couchtisch standen ein Diktiergerät und ein Mikrofon sowie Getränke, die ich ihnen zuvor angeboten hatte. Wir unterhielten uns ein wenig, ehe ich die Diskussionsteilnehmer über die informellen Rahmenbedingungen einer Gruppendiskussion informierte und die Diskussion schließlich einleitete. Sie dauerte insgesamt 1 Stunde und 21 Minuten und verlief über weite Strecken selbstläufig.

Die folgenden Informationen über die Diskussionsteilnehmer⁴¹ sind zum einen dem biografischen Fragebogen entnommen, zum anderen handelt es sich um Beobachtungsdaten.

Ingolf (Kontaktperson) ist 28 Jahre alt. Er hat kurzes Haar und trägt ein ärmelloses Shirt zu einer schwarzen Jeanshose. Ingolf studiert an einer Universität in Wien, an der er auch beruflich angestellt ist. Nach dem Gymnasium absolvierte er ein technisches Studium an einer

⁴¹ Sämtliche Namen und Ortsbezeichnungen, wie sie in der Gruppendiskussion Erwähnung fanden, wurden zur Wahrung der Anonymität der Diskussionsteilnehmer abgeändert (vgl. Kap. 9.1.).

Fachhochschule. Ingolf lebt gemeinsam mit seinen Eltern und seinem jüngeren Bruder in einer Stadt in Niederösterreich. Seit kurzem führt er eine Beziehung zu einer verheirateten Frau, die Mutter dreier Kinder ist. Kinder gehören nur im Falle der Aufrechterhaltung seiner derzeitigen Beziehung in seine Lebensplanung. Nach seinen musikalischen Vorlieben befragt, nennt er „verschiedene Metal-Richtungen“, Hard-Rock, teilweise Punk und gelegentlich auch „weniger Hartes“ wie zum Beispiel Jonny Cash. Neben dieser Gruppe gehört Ingolf noch vier weiteren Cliquen (Schule, Baseball-Team, Rollenspiele, Studium und Arbeit) an.

Reiner ist ebenso alt wie Ingolf. Sein schulterlanges Haar hat er zu einem Pferdeschwanz gebunden. Er trägt ein schwarzes Band T-Shirt zu einer schwarzen, engen Jeanshose. Reiner und Ingolf besuchten gemeinsam das Gymnasium und sind seither gute Freunde. Als Berufsfeld gibt er „selbständig“ an. Er wohnt in einer Wohnung in einer kleinen Stadt im Umkreis Wiens und befindet sich zum momentanen Zeitpunkt in einer festen Partnerschaft. Er ist ein Einzelkind. Seine Eltern sind geschieden. Seine Lebensziele liegen in Selbständigkeit, (finanzieller) Unabhängigkeit und persönlicher Freiheit. Neben Metal hört Reiner u.a. auch Industrial, Neofolk, Prog Rock und klassische Musik. Freundschaftliche Beziehungen unterhält er – neben der zu Ingolf – noch zu anderen ehemaligen SchulkollegInnen.

5.2.3. Kollektive Orientierungen

Bevor ich näher auf die handlungsleitenden kollektiven Orientierungen der Metal-Gruppe *Frust* eingehe, soll die Eingangssituation der Gruppendiskussion geschildert werden. Die zur Illustration herangezogenen Transkriptausschnitte entstammen der Eingangssequenz der Gruppendiskussion.

Die Diskussionsteilnehmer erläutern in abwechselnder Reihenfolge ihren je individuellen Zugang⁴² zur Metal-Szene. Während Ingolf der ‚metallischen Musik‘ von vornherein skeptisch gegenüber stand und erst über einen gemeinsamen Freund der Gruppenmitglieder Zugang zum Metal fand, führt Reiner sein Interesse an dieser Musik bis in die Kindheit zurück. Die Betonung liegt hierbei v.a. auf seiner Eigenständigkeit in Musikkwahl und -rezeption (vgl. „ja i hamas imma selber ausgesucht. also i hab niemanden ghabt; der mi dazu bracht hat.“, o.T.). Reiners isolierte Stellung im Szenekontext findet hier eine erste Andeutung.

⁴² Die Gruppe *Band* wählte denselben thematischen Einstieg in die Gruppendiskussion.

Die unterschiedliche Herangehensweise der beiden Diskussionsteilnehmer an die Musik wird zusätzlich durch Reiners differenzierenden Einwurf, Ingolf wäre „net imma wirklich dabei“ (Z.29) gewesen und hätte demnach „zeitweise anfoch no ondere Sochn gheart“ (Z.31) verstärkt.

- 26 Im: ... das war so die erste (.) CD in die
27 Richtung und dann hab ich schon angfangen ((Bandname)) zu hören und von der hab ich dann
28 (.) ((Bandname)) kriegt und über die is dann eigentlich los gangen.
29 Rm: Wobei du net imma wirklich dabei warst.
30 Im: Bitte?
31 Rm: Du hast no zeitweise anfoch no ondere Sochn gheart.
32 Im: Ich hör immer noch anderes nebenbei
33 Rm: LPhasenweise (.) aber du hast a zeitweise gor nix gheart aus der
34 Richtung; oda? (.) vor a paar Jahrn
35 Im: L () und ((Bandname)) hab ich schon meistns ghört. das is ja
36 auch nicht wirklich Metal. (3) ich hör auch manchmal mehr manchmal weniger.

Indem er Ingolfs Teilnahme am Szeneleben gleichermaßen als temporär wie fluktuierend bezeichnet, wirft er ihm mangelnde Ernsthaftigkeit und Loyalität der Musik und Szene gegenüber vor. In gewisser Weise wird Ingolf als untreuer bzw. ‚falscher‘ Metaler entlarvt, der sich nicht ausschließlich dieser Musik widmet – was Ingolf auch bestätigt. Im Zusammenhang seiner (Selbst-) Positionierung als ‚falscher Fan‘ in der Metal-Szene, wird nun auch Ingolfs emotionale Zuwendung zur Musik (vgl. Kap. 5.2.4.1.), welche im Vergleich zu den hier untersuchten Metal-Mitgliedern einzigartig ist, verständlich. So gibt Ingolf an in stressreichen Situationen, wie z.B. beim „Autofahren“ oder „Lernen“ (o.T.), auf härtere stilistische Genres des Metals zurückzugreifen. Dabei spielt die Stimmungskongruenz der rezipierten Musik eine bedeutende Rolle, wie sich auch im weiteren Verlauf deutlicher herausstellen wird.

Gemeinsam ist den Gruppenmitgliedern jedoch – und hier zeichnet sich auch eine Analogie zur Metal-Gruppe *Band* ab – die schrittweise Schilderung ihres je individuellen Zugangs zur Metal-Szene. Die Entwicklung der eigenen rezeptiven musikalischen Handlungspraxis wird anhand ihrer ‚Vorantastung‘ an immer „härtere“ (o.T.) Stilrichtungen innerhalb des Metal-Genres sozusagen als musikalische Laufbahn abgehandelt. Ebenso wie in der Gruppe *Band* weist diese Art und Weise der Schilderung der eigenen musikalischen Entwicklung Parallelen zu einem berufsbiografischen Lebenslauf auf.

Insgesamt betrachtet, verlief die Diskussion über weite Strecken äußerst ruhig: Die Diskussion zeichnet sich durch geringe interaktive Dichte aus; die Redebeiträge überlappen sich kaum. In den (mehr oder weniger) isolierten Redebeiträgen spiegelt sich so auch die Art

der Sozialität, die dieser Gruppe eigen ist, wider. Auffällig ist außerdem, dass Ingolf gleich zu Beginn der Diskussion die Rolle des Interviewers übernimmt und diese auch über den gesamten Diskursverlauf beibehält, während Reiner hingegen größtenteils den transportierten Sinngehalt konkludierend zusammenfasst. Dass besonders Ingolf häufig Reiners Perspektive schildert, woraufhin dieser (lediglich) validierend reagiert, ist ein weiteres markantes Merkmal der Diskussion und zeugt von einem intimen, vertrauensvollen Verhältnis der Diskussionsteilnehmer zueinander, das es Ingolf erlaubt, Reiners Sichtweise zu schildern.

5.2.3.1. Orientierungsdilemma: Belastung durch divergierende musikalische Handlungspraxen im Bandkontext

Das Orientierungsdilemma >Belastung durch divergierende musikalisch-instrumentale Handlungspraxen im Bandkontext< wird von den Gruppenmitgliedern an mehreren Stellen der Diskussion artikuliert und ist daher für das Verständnis des Orientierungsrahmens der Gruppe von zentraler Bedeutung. Im Folgenden wird der unterschiedliche Bezug der beiden Diskussionsteilnehmer zur Musik im Bandkontext abgehandelt. Mit der Passage *Unterschiedliche Herangehensweise* wird die Eingangserzählung abgeschlossen.

- 1 Im: Da sieht ma eigentlich auch (.) wie unterschiedlich das für uns is beim Musikmachen, (2) das
 2 is auch; (.) die unterschiedliche Herangehensweise oda Einstellung. wie du gsagt hast. (.) du
 3 hast imma den Anspruch d-
 4 Rm: L I wor imma da Anzige ders wirklich ernst gnommen hat.
 5 Im: Ja genau. ich hab halt mitgespielt; weils ma gfallen hat. (.) muss auch dazu sogn; ich hab halt
 6 das Instrument nicht spielen können. ich habs glernt; damit ich mitspielen kann. (.)
 7 dementsprechend wars halt auch (.) für mich beim Mitspielen. es war leiwand. hat ma extrem
 8 taugt. (.) aba ich hab halt nix einbringen können (.) und hab auch keine Ambitionen ghabt
 9 eigentlich; muss ich sagen. und bei dir is das eigentlich das Gegenteil du hast ja; eigentlich die
 10 ganze Musik (.) gmacht; obwohl du auch kein Instrument spielst und (da trotzdem Zeit
 11 gnommen hast.)
 12 Rm: L Zu dem Zeitpunkt net;
 13 na.

Trotz des Umstandes, dass es die Band bereits seit vier Jahren nicht mehr gibt⁴³, wird der Zugang zur musikalischen Handlungspraxis im Präsens beschrieben. Dies zeigt an, dass die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis des „Musikmachen[s]“ (Z.1) nach wie vor einen zentralen Stellenwert im Alltag der Gruppenmitglieder einnimmt.

⁴³ Zur Gewährleistung des Textverständnisses wird diese Information aus einer späteren Passage der Gruppendiskussion vorgezogen. Dass die Information über die Auflösung der Band erst weiter hinten im Diskursverlauf erfolgt, ist insofern interessant, als bei dem/der LeserIn zunächst der Eindruck entsteht, als wäre die Band nach wie vor aktiv. Dieser Umstand muss im Hinblick auf den hohen Stellenwert, den – wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird – die Band im Diskurs der Gruppe einnimmt, reflektiert werden.

Im Bezug auf das „Musikmachen“ (Z.1) proponiert Ingolf jedoch eine offensichtlich „unterschiedliche Herangehensweise oder Einstellung“ (Z.2) der beiden Diskussionsteilnehmer im Bandkontext. In dem Zusammenhang wird ersichtlich, dass die beiden Gruppenmitglieder unterschiedliche „Ansprüche“ (Z.3) an das „Musikmachen“ (Z.1) herantragen und damit auch unterschiedliche Erwartungen hegen. Es werden nicht dieselben Ziele verfolgt.

Dem aufgeworfenen Orientierungsrahmen folgend, klagt Reiner nun an, dass er in der Band „imma da Anzige (wor) ders wirklich ernst gnommen hat.“ (Z.4). Mit seinem aufrichtigen Engagement für die Musik war Reiner im Bandkontext jedoch immer „da Anzige“ (Z.4). Im Gegensatz zu den anderen Bandmitgliedern verfolgte er stets ehrgeizige Ziele im Hinblick auf die Bandentwicklung. In seiner konsequent ‚ernst(haften)‘ und disziplinierten Herangehensweise an die Musik bzw. die Band findet darüber hinaus Reiners Anspruch an Professionalität im Bandkontext eine erste Andeutung.

Ingolf validiert Reiners ‚Sonderstellung‘ innerhalb der Bandkonstellation im Hinblick auf Ernsthaftigkeit, Ehrgeiz und Strebsamkeit. Demgegenüber spielte er selbst rein aus persönlichem Gefallen, aus Freude an der musikalischen Handlungspraxis in der Band mit. Sein Beitritt in die Band war demnach aktionistisch orientiert. Ingolfs Anspruch am „Musikmachen“ (Z.1) lag dabei einerseits in der Aneignung der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis selbst. Andererseits strebte er die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe an, welche sich aufgrund ihrer gemeinsamen musikalischen Handlungspraxis konstituiert (vgl. „ich habs glernt; damit ich mitspielen kann.“, Z.6). Mitglied bzw. Teil einer musikalischen Gruppe zu sein, wird für Ingolf zum positiven Horizont, welcher über die Aneignung musikalisch-instrumentaler Fertigkeiten – und hierin dokumentiert sich ein Enaktierungspotential – erreicht werden kann.

Entsprechend seiner Ansprüche gibt Ingolf nun an, dass ihm das „Mitspielen“ (Z.8) zwar „extrem taugt“ (Z.7-8) hat, im Gegensatz zu Reiner konnte er jedoch nichts zur musikalischen Weiterentwicklung der Band beitragen. Erneut dokumentiert sich hierin Ingolfs aktionistische Orientierung am „Mitspielen“ (Z.7) in der Band. Ingolfs musikalisch-instrumentale Handlungspraxis geht demnach (zumindest zum genannten Zeitpunkt) nicht über die Phase der Affizierung hinaus (vgl. Schäffer 1996). Da er das Instrument erst erlernen musste, war seine musikalisch-instrumentale Handlungspraxis noch nicht entsprechend habitualisiert, um sich produktiv in den kreativen Schaffensprozess im Bandkontext „einbringen [zu] können“ (Z.8). Weiters „muss [er] sagen“ (Z.9) bzw. sich eingestehen, dass er diesbezüglich „auch keine Ambitionen ghabt [hat] eigentlich“ (Z.8-9). Ingolf strebte im Bandkontext einerseits

Gruppenzugehörigkeit und andererseits Aneignung und Optimierung seiner musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis an, nicht jedoch ehrgeizige Musikproduktionen. Hingegen trug Reiner – als einziges Bandmitglied, wie er fortwährend betont – stets kreativ-produktive Ansprüche an die Band heran, wonach die Produktion sämtlicher musikalischer Werke für die Band allein sein Verdienst ist. So hat er „ja; eigentlich die ganze Musik (.) gmacht“ (Z.9-10) – und zwar trotz des Umstandes, dass er zum damaligen Zeitpunkt gar „kein Instrument“ (Z.10) beherrschte. An dieser Stelle werden nun Reiners ernst(hafte) Ansprüche an die Band zu produktiven Ansprüchen ausgearbeitet, wodurch es zur Instrumentalisierung der Musik kommt. In der Verfolgung kreativ-produktiver Ansprüche im Bandkontext, wie es für Reiner charakteristisch ist, dokumentiert sich eine Übereinstimmung mit der Gruppe *Band*.

- 14 Im: Und auch jetzt; wosd Gitarre spielst und Bass (2) is nicht da Anspruch das Spielen; sondern
 15 das Machen.
 16 Rm: Naja; das wars imma bei mir.
 17 Im: Ja.
 18 Rm: I war halt leida da anzeige. (.) deswegn wors a imma so streßig.
 19 Im: L Ja eh L in der Band schon; @ja@ braucht man gar nicht
 20 dran zrückdenken.
 21 Rm: Is oba überoi so.
 22 Im: Jo
 23 Rm: A, zwa san dabei; die wirklich wos mochn wolln und da Rest wird so mitgschleppt.
 24 Im: Ja (13)

Unabhängig von seinen musikalisch-instrumentalen Fertigkeiten ist für Reiner im Bandkontext „da Anspruch nicht das Spielen; sondern das Machen.“ (Z.14-15). Sein Bezug zur Band ist demnach nicht aktionistisch orientiert – wie es bei Ingolf der Fall ist – sondern zweckrational orientiert. Reiner möchte „machen“ (Z.15) und produzieren. Er möchte kreativ tätig sein und dabei etwas erschaffen, denn nur dies bringt ihn seinen ehrgeizigen Ambitionen, auf musikalischer Ebene erfolgreich zu sein, näher.

Diesen Orientierungsgehalt validierend, generalisiert Reiner die dargebrachten Ausführungen in zeitlicher Hinsicht. Reiners zweckrationale Orientierung an der Produktion musikalischer Werke steht damit weder in Zusammenhang mit seinen musikalisch-instrumentalen Fertigkeiten noch mit seinem Mitwirken in einer Band. Von Ingolf bestärkt, bringt Reiner nun erneut sein Bedauern und seine Enttäuschung darüber zum Ausdruck, von allen Bandmitgliedern stets „leida da anzeige“ (Z.18) mit ernsthaft produktiven Ansprüchen gewesen zu sein. In dieser Aussage zeichnet sich Reiners Bedürfnis nach Unterstützung im kreativen Schaffensprozess ab. Da jedoch niemand aus der Band seine ehrgeizigen und schaffensorientierten Ambitionen teilte, blieb die Verantwortung für die Musikproduktion allein in seinen Händen, weswegen es für ihn auch „imma so streßig“ (Z.18) war. Auf diese

Weise wird die Band für Reiner zur dauerhaften Belastung. Die Betonung unterstreicht dabei seine Überforderung alleine den professionellen Ansprüchen einer Band zu genügen. Vor diesem Hintergrund eignet der Band(konstellation) eindeutig eine negative Konnotation, wie in Ingolfs Validierung „braucht ma gar nicht dran zurückdenken.“ (Z.20) ersichtlich wird. Entsprechend formuliert auch die Gruppe *Band*: „wenn ma a Band hat; dann muss das (.) Priorität Nummer eins sein. (.) sonst gehts eh net.“ (Passage *Musikersyndrom*, Z.68-69).

Abschließend generalisiert Reiner sein alleiniges Produktionsstreben im Bandkontext in räumlicher Hinsicht (vgl. „is oba überoi so.“, Z.21). Auf diese Weise wird die eigene problematische und belastende Bandsituation auf alle anderen Bands ausgedehnt, was zur Relativierung bzw. ‚Normalisierung‘ der eigenen wenig zufriedenstellenden Lage innerhalb der Bandkonstellation beiträgt. Reiners Wahrnehmung nach haben in jeder beliebigen Band (Arbeitsgemeinschaft) immer nur einzelne Mitglieder den Anspruch „wirklich wos [zu] mochn“ (Z.23) und durch engagierte Arbeit die Band voranzutreiben, während „da Rest so mitgschleppt (wird).“ (Z.23). Die wenig engagierten und ehrgeizlosen Bandmitglieder werden als schwere Last und damit als hinderlich und belastend beim Erklimmen der Erfolgsleiter erlebt. Mangelndes/r Engagement und Ehrgeiz der übrigen Bandmitglieder präsentieren sich als negativer Gegenhorizont der Diskussionsteilnehmer. Ein Enaktierungspotential ist nicht ersichtlich. Darüber hinaus zeigt sich, dass Reiner sich selbst als alleinige bewegende und vorantreibende Kraft, als Motor der Bandentwicklung, sieht. Abschließend kann die Orientierung >Relativierung eigener belastender Erfahrungen im Bandkontext durch Generalisierung< festgehalten werden.

5.2.3.2. Resignation an Unproduktivität der übrigen Bandmitglieder

Nach etwa zwanzig Minuten selbstläufiger Diskussion wird im Anschluss an den vorherigen Diskursverlauf die erste immanente Nachfrage aufgeworfen. Die Diskussionsleitung fordert die Teilnehmer dazu auf, mehr über die gemeinsame Band zu erzählen, woraufhin die Gruppe die Passage *Frustgeschichte* eröffnet.

25 Iw: Erzähls ma a bissl mehr über die Band; die ihr gemeinsam (ghabt habts).

26 Im: Das musst fast du erzählen; oder?

27 Rm: Pfff. ja. um Gottes Wülln.

28 Im: L @(.)@ ein- eine lange Gschichte. eig-

29 Rm: L A Frustgeschichte.

Als alleinige bewegende und treibende Kraft hinter der Bandentwicklung wird Reiner die Erzählung der gemeinsamen Bandgeschichte zugestanden. Auf Ingolfs Erzählaufforderung reagierend, stößt dieser ein gequältes „Pfff. ja. um Gottes Wülln.“ (Z.27) von sich und

verleiht so seiner Überforderung und persönlichen Belastung durch die Band performativ Ausdruck. Dies verweist auf eine negative Konnotation der eigenen Bandgeschichte, welche in weiterer Folge als „eine lange Geschichte.“ (Z.28) spezifiziert wird. Es wird eine lange, mühsame Geschichte mit komplexen Verläufen und zahlreichen richtungsweisenden Faktoren bzw. Details proponiert. Mit der Beschreibung der eigenen Bandgeschichte als „Frustgeschichte“ (Z.29) wird diese als ein Weg voller Enttäuschungen, der infolge unerfüllter Erwartungen und nicht erreichter Ziele in Unzufriedenheit und Frustration mündet, auf den Punkt gebracht. Sämtliche Erfolgsbemühungen blieben unbelohnt. Die Bandgeschichte wird zur Misserfolgsgeschichte und Misserfolg zum negativen Gegenhorizont.

Hierin liegt nun einer der wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Metal-Gruppen. Während die Gruppe *Band* die musikalische (Weiter-) Entwicklung der Band als ‚Erfolgsgeschichte‘ abhandelt, wird die Bandgeschichte der Gruppe *Frust* rückblickend als „Frustgeschichte“ beschrieben. Der negative Verlauf der Bandgeschichte ist – wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird – darauf zurückzuführen, dass es der Gruppe *Frust* im Gegensatz zur Gruppe *Band* nicht gelungen ist, persönliche Stilelemente über den Weg der gemeinsamen Handlungspraxis zu kollektiven Stilen zu verdichten (vgl. Bohnsack 1997).

Entsprechend knapp und eilig wird in weiterer Folge die Darstellung der Bandgeschichte anhand wesentlicher Eckdaten abgehandelt. Nachdem die Gründung der Band zeitlich grob verortet wird („vor über zehn Jahren eigentlich“, Z.31), nimmt Reiner in wenigen Worten auf Bandkonstellation und musikalische Errungenschaften Bezug, ehe er das Ende der gemeinsamen Bandgeschichte vage anklingen lässt.

35 Rm: Ja wi- (.) wir warn eigentlich die meiste Zeit (.) Kern war imma zu dritt. sei Bruada;
 36 ebm da Sagi vo dem ma gredt ham und i. (2) und rausbracht. zwei Demos hama
 37 rausbracht. (.) relativ oft live gspüt; im Endeffekt. und irgendwann is es hoit i:irgendwie::.
 38 (.) also i wor imma derjenige; der das ganze quasi vorwärtsgedrückt hat. die
 39 andern san hoit irgendwie mitg- mitge(.)schleift wordn.
 40 Iw: Mhm.

Reiner erklärt, dass der „Kern“ (Z.35) der Band drei Mitglieder umfasste, wobei die Band gelegentlich auch mehr Mitglieder zählte und von daher durch Fluktuation charakterisiert ist. In der Charakterisierung der Bandkonstellation als fluktuierend drückt sich sowohl die mangelnde Arbeitsmoral im Bandkontext als auch das distanzierte Verhältnis der Bandmitglieder zueinander aus, welches ihnen erlaubt, sich von der Gruppe zu lösen. Mit dem „Kern“ (Z.35) ist der Hauptbestandteil oder auch beständige, innere Kreis der Gruppe

angesprochen: „sein Bruada; ebm da Sagi (...) und i.“ (Z.35-36). Nach kurzem ‚Innehalten‘ kommt Reiner auch schon auf das nächste Thema, die Errungenschaften und (Arbeits-) Leistungen, sprich die Produktivität der Band, zu sprechen. In zweierlei Hinsicht (Lautstärke und Wiederholung) betont er, dass sie im Laufe ihrer Zusammenarbeit „rausbracht“ zwei Demos (...) rausbracht. (.) und relativ oft live gspüt; im Endeffekt.“ (Z.36-37) haben. Die Betonung liegt hierbei auf dem musikalisch-kreativen Output der Band und der eigenen Vermarktung an die (mediale) Szene-Öffentlichkeit, wobei die Produktivität der Band – als Ausschlag gebendes Erfolgskriterium – allein an der Quantität vollbrachter Leistungen gemessen wird. Die expressiven Begriffe veranschaulichen, dass Reiners Bilanzziehung des eigenen musikalischen Banderfolges an Leistung sowie Selbstdarstellung und -inszenierung orientiert ist. Die Bandgeschichte auf den inneren, wesentlichen Kern reduziert – gerade so als gäbe es sonst nichts zu sagen – leitet er auch schon ihr unspezifisches Ende ein: „und irgendwann is es hoit irgendwie::.“ (Z.37). Ergänzen könnte man beispielsweise ‚auseinander gegangen‘ oder ‚zerfallen‘ etc. Dass Reiner den Satz nicht zu Ende bringt, könnte ein Ausdruck dessen sein, dass er mit der Band noch nicht abgeschlossen hat und nach wie vor an den mit ihr verbundenen Erfolgsträumen festhält. Gleichzeitig könnte auch die Enttäuschung über die Auflösung und damit den Misserfolg der Band nach wie vor so tief sitzen, dass es Reiner die Sprache verschlägt. Jedenfalls ist es ihm ein besonderes Anliegen, jegliche persönliche Mitschuld am Scheitern der Band zu dementieren. So gibt er an, „imma derjenige (gewesen zu sein); der das ganze quasi vorwärtsgedrückt hat. die andern san hoit irgendwie mitge- mitgeschleift wordn.“ (Z.38-39). Reiner ist und bleibt alleinige ‚drückende‘, bewegende und treibende Kraft sowohl im produktiv-kreativen Schaffensbereich als auch in organisatorischen und administrativen Belangen, wie sich im Begriff des „ganz(en)“ (Z.38) ausdrückt. Etwas ‚vorwärts zu drücken‘ und ‚mit zu schleifen‘ (vgl. Z.38) verbildlicht einerseits die großen Anstrengungen und Mühen, die Reiner unternahm um dem angestrebten Ziel einer erfolgreichen Bandkarriere näher zu kommen. Andererseits suggerieren die Begriffe Widerstände, gegen die man ‚andrücken‘ muss. Diese Widerstände sind durch die „anderen“ (Z.39) Bandkollegen gegeben, welche von Reiner als belastend und blockierend empfunden werden. Sie ‚brachten nix‘ in die Band ein und trugen nichts zu ihrem musikalischen Fortschritt bei – um auf Ingolfs anfängliche Beschreibung seiner eigenen musikalischen Handlungspraxis im Bandkontext zurückzugreifen – und wurden lediglich von der durch Reiner in Gang gesetzten Dynamik „hoit irgendwie mitge- mitge(.)schleift“ (Z.38-39). Eigene leistungsorientierte Ambitionen hatten sie keine, sodass die Band ohne Reiner auf

der Strecke geblieben wäre (was sie letztlich auch ist). Damit sind auch die zuvor erwähnten Leistungen und Errungenschaften im Bandkontext allein Reiners Verdienst.

Weiter unten im Diskursverlauf kommt Ingolf schließlich auf die bandinternen Gegebenheiten im Zusammenhang der Bandproben zu sprechen kommt, indem die Positionen der einzelnen Bandmitglieder innerhalb des (ehemaligen) Bandgefüges näher erläutert werden. Es werden die „unterschiedlichen Herangehensweisen oda Einstellungen“ (vgl. Passage *Unterschiedliche Herangehensweise*, Z.2) der Bandmitglieder im Hinblick auf das „Musikmachen“ (vgl. ebd., Z.1) genauer definiert.

79 Im: Mhm. bei de- bei den Proben wars im Prinzip dann imma so. (.) dass da Clemens und du was
80 machen wollt. und ich war (.) im Hintergrund. und die zwei; da Sagi und da Erwin; ham
81 meistens irgendeinen Scheiß gecouvert oda so; oda irgendwas Spaßmäßiges gspielt. was halt
82 überhau- weder zur Band passt hat eigentlich; noch überhaupt irgendwas weiter bracht hat.
83 und ich war dann meistens so der Vermittler irgendwie; bevor das dann ganz eskaliert is. (2)
84 Rm: Naja. (.) und irgendwann hats mi halt a nimma gfreit das irgendwie ständig vorwärts zu
85 drücken; und imma nur mit die Wahnsinnigen was zu machen und dann is auseinander
86 brochen eigentlich.

Bei den Bandproben verhielt es sich grundsätzlich „dann imma so. (.) dass da Clemens und du was machen wollt.“ (Z.79-80). Clemens⁴⁴ und Reiner zeigten während der Bandproben stets Arbeitseifer und Ehrgeiz. Sie wollten die Probezeit angemessen nutzen und die musikalische Entwicklung der Band vorantreiben. Ihr (gemeinsamer) Anspruch lag darin, „was zu machen“ und produktiv tätig zu sein. In ihren Produktivitätsansprüchen dokumentiert sich die Leistungsorientierung der beiden Bandmitglieder.

Ingolf selbst blieb im Probenkontext „im Hintergrund“ (Z.80). In seiner passiven Position innerhalb des Bandgeschehens hielt sich Ingolf bei den bandinternen ‚Machenschaften‘ bis auf weiteres zurück und brachte sich nicht in den produktiv-kreativen ‚Schaffensprozess‘ ein. Gleichzeitig nimmt er so seinen Anteil an den bandinternen Schwierigkeiten und Problemen zurück.

Im Gegensatz dazu haben „da Sagi und da Erwin; (...) meistens irgendeinen Scheiß gecouvert oda so; oda irgendwas Spaßmäßiges gspielt.“ (Z.80-81). An dieser Stelle prangert (nun auch) Ingolf die aktionistische und hedonistische Orientierung der beiden ehemaligen Bandkollegen an. Ihre ‚Spielereien‘ haben weder „zur Band passt (...) eigentlich; noch überhaupt irgendwas weiter bracht“ (Z.82). Im Bandkontext wird diese Art der ‚Herangehensweise‘ an die Musik

⁴⁴ Interessant ist, dass dieses Bandmitglied – als einzig ebenso engagiertes Bandmitglied wie Reiner – namentlich bislang unerwähnt blieb.

als gänzlich inadäquat und unproduktiv bewertet. Wertvolle Probezeit wurde so sinnlos vergeudet und blieb ungenutzt. Der effizienten Produktion und Veröffentlichung musikalischer Werke und damit dem musikalischen „weiter“ (Z.82) Kommen der Band steht diese undisziplinierte Handlungspraxis diametral entgegen.

Zwischen diesen beiden Fronten, repräsentiert durch ‚Produktivität‘ und ‚Unproduktivität‘, war Ingolf „meistens so der Vermittler irgendwie“ (Z.83). Aus dem „Hintergrund“ (Z.79) übernahm er die vermittelnde Position zwischen den beiden ‚Konfliktparteien‘. So wird deutlich, dass Ingolf den Fortbestand der Band als Gruppe anstrebt (positiver Horizont), was mit seiner Orientierung an sozialer Zugehörigkeit zu einer Musikband, wie sie in der vorherigen Passage *Unterschiedliche Herangehensweisen* herausgearbeitet werden konnte, konform geht.

Die widersprüchlichen Orientierungen der Bandmitglieder führten im Bandalltag zunehmend zu internen Konflikten. Die Situation verschärfte sich zunehmend, bis sie „dann ganz eskaliert ist.“ (Z.83). Ohnmächtig der negativen Bandentwicklung entgegenzuwirken, verlor schließlich auch Reiner „irgendwann“ die ‚Freude‘ (vgl. „irgendwann hats mit halt a nimma gfreit“, Z.84) daran, den Bandprozess „ständig vorwärts zu drücken“ und imma nur mit die Wahnsinnigen was zu machen“ (Z.84-85). Von all den Widerständen und Hindernissen, die sich ihm durch die „Wahnsinnigen“, wie Reiner die beiden blockierenden Bandkollegen nennt, in den Weg stellten, frustriert und ausgelaugt, war er seines (sinnlosen) Strebens müde geworden. Er resignierte an der Erkenntnis, dass alle seine Bemühungen weder Früchte tragen noch in sonst irgendeiner Weise Anerkennung finden würden. Schließlich ist die Band an den divergierenden Orientierungen ihrer Mitglieder „auseinander brochen“.

Beispielhaft wird die Aufnahme ihres zweiten Metal-Albums in weiterer Folge als „das klassische Symptom“ (Z.85) für den Bruch ihrer Band eingeführt. Die Aufnahmesituation ihres zweiten Albums wird als typisches bzw. kennzeichnenden ‚Krankheitsbild‘ vorgestellt, da sich sämtliche bandinterne Probleme, Auseinandersetzungen und Unstimmigkeiten in ihr widerspiegeln.

87 Im: Ja. ich find das klassische Symptom war das zweite Album; was ma aufnehmen wollten.

88 Rm: LJa.

89 Im: das hama gsagt; das erste Album hama in einem (.) Studio aufgenommen. das war eigentlich

90 halbwegs produktiv muss ma sagen. ich mein das Studio war nicht bsonders professionell;

91 dem entsprechend warn auch einige Sachen die nicht so leiwond warn dann auf der CD.

92 (2) aber es hat funktioniert. wir ham uns eine Woche eingesperrt dort im Prinzip. (.) und (.)

93 dann is das gangen.

94 Rm: Naja. damals warn no net so viel Sachen; die wichtiger warn für die andern.

95 Im: Richtig ja. (2)

Im Gegensatz zu ihrem zweiten Musikalbum nahmen sie „das erste Album (...) in einem (.) Studio“ (Z.89) auf. Die Betonung des Begriffs „Studio“ veranschaulicht die Relevanz studioimmanenter Gegebenheiten und Voraussetzungen für den im Folgenden beschriebenen Erfolg der Band. Dementsprechend „muss“ (Z.90) festgehalten werden, dass die Studioarbeiten „eigentlich halbwegs produktiv“ (Z.90) und ertragreich waren. Die Bandmitglieder zeigten sich (unter diesen Bedingungen) von ihrer disziplinierten, engagierten und strebsamen Seite und gemeinsam gelang es ein, wenn auch nicht optimales, so dennoch zufriedenstellendes Ergebnis zu vollbringen. Einzelne Mängel werden im Hinblick auf die Qualität der CD zwar angemerkt, bis auf weiteres jedoch auf das „nicht bsonders professionelle“ (Z.90) Equipment des Studios zurückgeführt. Dies ist jedoch nebensächlich angesichts der Tatsache, dass es „funktioniert“ (Z.92) hat. Der Begriff „funktionieren“ verweist auf die instrumentelle Orientierung der beiden Gruppenmitglieder, welche auf eine ‚mechanische‘, effiziente und zuverlässige Musikproduktion abzielt. Entsprechend zogen sie alle an einem Strang und haben so ihr gemeinsames Ziel, eine eigene CD zu produzieren, erreicht. Die Tatsache, dass die Fertigstellung und Vollendung der CD (tatsächlich) gelungen ist, wird auf den Umstand zurückgeführt, dass sie sich „eine Woche eingesperrt [haben] dort im Prinzip.“ (Z.92). Geschützt durch die Räume des Studios, konnten sie sich ganz und gar in die Welt der Musik zurückziehen. Sie kapselten sich von ihrer Umwelt ab und engagierten sich gemeinsam für das Wesentliche: nämlich die Produktion einer CD. Die Abkapselung von der Umwelt, welche eine disziplinierte Arbeitsweise seitens aller Mitglieder erst möglich machte, stellt demnach ein Enaktierungspotential dar. Dieses kann allerdings heute nicht mehr angewandt werden, da die Gruppenmitglieder im Laufe der Zeit andere Relevanzsetzungen in ihrem Alltag vornahmen. Entsprechend waren „damals (...) no net so viel Sachen; die wichtiger warn für die andern.“ (Z.93). So verlor die Band und ihr Vorankommen für „die andern“ (Z.93) sukzessive an Bedeutung, was Ingolf validierend bestätigt. Indem Reiner die veränderten Relevanzsetzungen und Einstellungen gegenüber der Musik von Seiten der übrigen Bandmitglieder anklagt, wird klar, dass die Band für ihn nach wie vor oberste Priorität in allen Lebensbereichen hat. Es etabliert sich eine an Zweckrationalität und Erfolg ausgerichtete Orientierung, die auf effiziente Musikproduktion zielt und auf der kollektiv geteilten Priorität ‚Band‘ beruht. Hierin zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit der Metal-Gruppe *Band*.

In weiterer Folge wird die Aufnahme des zweiten Musikalbums als „klassisches Symptom“ (Z.87) der Bandauflösung zum Diskussionsthema. Im Gegensatz zum ersten Album entschieden sie sich bei der Aufnahme des zweiten Albums für eine Produktion im eigenen

„Keller“ (Z.92). Zu diesem Zweck mussten sie sich jedoch erst das komplette technische Equipment für die CD-Produktion anschaffen, was darauf schließen lässt, dass die Gruppe zum damaligen Zeitpunkt von der Weiterführung ihrer bandinternen Zusammenarbeit überzeugt war. Die Auflösung der Band stellte sich demnach erst im weiteren Verlauf ein. Ausschlaggebend waren technische Komplikationen, verschärft durch bandinterne Differenzen im Hinblick auf eine effiziente CD-Produktion. Die von einem Bandmitglied beharrlich festgehaltene Vorgangsweise wird als „Spielchen“ (Z.101) ohne ernstzunehmende Erfolgsaussichten abgetan. Der undisziplinierten Arbeitsweise wird jeder Nutzen für eine effiziente und effektive CD-Produktion abgesprochen. Die Abwertung, die sich in dieser Äußerung dokumentiert, markiert Unproduktivität und Ineffizienz als negativen Gegenhorizont der Gruppe.

- 101 Rm: L Ja. ich man; das Spielchen hama dann drei vier Mal wiederholt.
102 Im: Ja:a und dann kannst alles neu aufnehmen. und
103 Rm: L dann hamas eben bleibn lassen.
104 Im: Ja. und irgendwann wars halt vorbei. und es hätt ja sogar ein Studio ()
105 Rm: L Ja. dann war ma no im Studio.
106 hams zur Hälfte aufgenommen (.) dann hat der zweite Gitarrist; der eigentlich nimma dabei
107 war; gmant er nimmt den Rest no auf. das hat sie dann zwa drei Monat hinzogen und im
108 Endeffekt is des liegn blieb. des Ganze. und seither nie fertig gmacht wordn. (2)
109 Im: Ja.
110 Rm: L Nachdems des Studio inzwischen nimma gibt. kann ma höchstens nur mehr die
111 Aufnahmen holn und fertig machen irgendwann. aber wo=is, keine Ahnung.@(.)@
112 intressiert mi a gar nimma eigentlich.
113 Im: Ja. wobei es warn gute Sachen; find ich.
114 Rm: Ja. teilweise.
115 Im: Ja. m:mir hams gfalln. (7)

Nachdem die Bandmitglieder „das Spielchen (...) drei vier Mal wiederholt“ (Z.101) hatten und so immer wieder „alles neu aufnehmen“ (Z.102) mussten – die Vorgangsweise sich also nicht nur als langwierig und mühselig, sondern auch als ineffizientes, aussichtsloses Unterfangen erwiesen hatte – haben sie die Umsetzung ihres Vorhabens „eben bleibn lassen.“ (Z.103). Sie unterließen ihre Bemühungen – ließen im wahrsten Sinne des Wortes alles stehen und liegen und gaben damit ihr Ziel, die Produktion erfolgreich abzuschließen, (vorerst) auf.

Mit den Worten „Ja. und irgendwann wars halt vorbei.“ (Z.104) leitet Ingolf die Konklusion ein. Der Prozess der Bandauflösung vollzog sich schleichend. Den Zeitpunkt der Beendigung ihrer gemeinsamen Bandaktivitäten exakt zu definieren, ist für die Gruppenmitglieder selbst im Nachhinein unmöglich. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sich das Ende über mehrere Phasen hinweg vollzog.

Nachdem sie von ihrer ‚Kellerproduktion‘ wegen mangelnden Ertrages abließen, eröffnete sich ihnen die Möglichkeit die Aufnahme ihres zweiten Albums in einem Studio zu Ende zu bringen. Zur „Hälfte“ (Z.106) wurde diese Option von den Bandmitgliedern auch wahrgenommen. Nachdem das halbe Tape „aufgenommen“ (Z.106) war, bot der „zweite Gitarrist; der eigentlich nimma dabei war“ (Z.106) an, das Album (alleine) fertig zu stellen. Fraglich bleibt an dieser Stelle, warum Reiner die Fertigstellung der CD letztlich aus den Händen gab. Respektive kann dies nur auf die – weiter oben beschriebene – einsetzende Resignation im Hinblick auf die Vorantreibung der Bandaktivitäten zurückgeführt werden. Der Zusatz, dass besagter Gitarrist zum gegebenen Zeitpunkt nicht mehr Teil der Band war, veranschaulicht Reiners Zweifel, ob dessen Engagement für die Fertigstellung der Aufnahmen.

Reiners Zweifel erwiesen sich letztlich insofern als gerechtfertigt, als sich die Fertigstellung der CD „dann zwa drei Monat hinzogen“ (Z.107) hat. Die in Aussicht gestellte Ziererreichung zog sich in Reiners subjektiver Zeitwahrnehmung wie ein zähes Gummiband in die Länge und blieb letztlich ganz aus: „und im Endeffekt is des liegn bliebn. des Ganze.“ (Z.107-108). „liegn bliebn“ (Z.108) suggeriert erneut eine schleichende Bandauflösung und macht darüber hinaus die Passivität (Ohnmacht) der Gruppenmitglieder im Hinblick auf die (negative) Bandentwicklung deutlich. Die Produktion der CD blieb unvollendet auf der Strecke und ist „seither nie fertig gmacht wordn.“ (Z.108). Das bei der ersten Albumaufnahme umgesetzte Enaktierungspotential, sich in den Räumlichkeiten eines Studios voll und ganz zurückzuziehen, stellt nun „nachdems das Studio inzwischen nimma gibt“ (Z.110) keine reale Option zur Vollendung ihres Albums mehr dar. Als einziger Ausweg bleibt die Möglichkeit „die Aufnahmen [abzu]holn und fertig [zu] machen irgendwann.“ (Z.111). Angesichts der Tatsache, dass ihre gemeinsame ‚Kellerproduktion‘ scheiterte, bleibt auch der Ort einer möglichen Wiederaufnahme der Bandaktivitäten im Sinne der Fertigstellung der CD fraglich.

Obwohl Reiner abschließend sein Desinteresse an der Fertigstellung der CD (trotzig) bekundet (vgl. „@(.)@ interessiert mi a gar nimma eigentlich.“, Z.112), scheint es, als wolle er lachend über seine persönliche Betroffenheit und Enttäuschung über den Misserfolg der Band hinwegtäuschen. Ingolf validiert zwar in erster Linie Reiners Desinteresse an der Vollendung ihres Werkes und macht es damit auch für sich geltend, schränkt seine Zustimmung jedoch alsdann wieder ein, als er die Qualität ihrer musikalischen Werke lobt: „wobei es warn gute Sachen“ (Z.113). Nachdem Reiner „teilweise“ (Z.114) auf Ingolfs Lob einsteigt, betont dieser abschließend nochmals seinen persönlichen Gefallen an den

selbstkomponierten Songs. So hat auch Ingolf mit der Zeit die Phase der Affizierung hinter sich gelassen und ist in die Phase der Validierung im stilistischen Einfindungsprozess übergetreten (vgl. Schäffer 1996).

Vor diesem Hintergrund stellt sich heraus, dass die Gruppenmitglieder nach wie vor am ‚musiktechnischen‘ Potential der Band festhalten. Die Qualitätsbekundungen der eigenen Werke als „gute Sachen“ verweisen darauf, dass sie die Fertigstellung des zweiten Albums einer Wiederaufnahme der Bandaktivitäten für würdig halten. Die Leistungsorientierung der Gruppenmitglieder im Bandkontext ist damit selbst nach erfahrenem Misserfolg handlungsleitend. Entsprechend kann die zweckrationale Orientierung an effizienter Musikproduktion als kollektive Orientierung der Gruppe betrachtet werden.

5.2.3.3. Distanzierung von traditionellen Werten der Mitglieder der Metal-Szene

Auf die (immanente) Erzählaufforderung der Diskussionsleitung, mehr über gemeinsame Konzertbesuche zu erzählen, wird die Passage *Metal-Szene*, welche sowohl die veränderte eigene Handlungspraxis im Kontext von Konzertbesuchen, als auch die Mitglieder der Metal-Szene thematisiert, eingeleitet.

4 Rm: Aiso i bin eigentlich imma ruhiga wordn; muss i sagn. (.) mittlerweile steh i meistns nur da
5 und schau mas an; des is (.) so das übliche; so (.) mir tagn a die Leit meistns net die dort san.
6 (2) es is anaseits. (.) anaseits san Metaler de- konventionellste und spießigste Volk wos ma si
7 vorstölln konn; (.) und des harmloseste (.) aiso s- gibt niergends weniger Schlägerein und
8 so was; glaub i. (2) ja und irgendwie (.) ja. die meistn san verdammt (.) konventionelle Leut
9 eigentlich. (.) die si glaub i die Musik hearn damits irgendwos unkonventionelles in ihrn Lebn
10 hom; hob i so zeitweise is Gfüh. (2) des is eben absolut net de:es (.) mit dem i mi irgendwie (.)
11 aiso iden- identifizieren is wieda so a gschissns Wort oba, (.) damit wü i nix zum tuan hom
12 eigentlich. (3) aiso i versuch die Leute zu ignorieren eigentlich.

Reiner „muss (...) sagn“ (Z.4) bzw. sich eingestehen, dass er bei Konzertbesuchen in der eigenen Szene „eigentlich imma ruhiga wordn“ (Z.4) ist. Wie in der Metal-Gruppe *Band* wird auch hier ein Prozess gezeichnet, der eine Veränderung zum ‚beobachtenden Konzertbeiwohner‘ mit sich gebracht hat: „mittlerweile steh i meistens nur da und schau mas an;“ (Z.4-5). Mit geöffneten Augen stillstehend einem Konzert zu folgen⁴⁵, ist über die Zeit zur habituellen Handlungspraxis der Gruppenmitglieder im Kontext von Konzertbesuchen geworden, wobei davon auszugehen ist, dass sie früher intensiver in das Geschehen involviert waren (vgl. „nur“, Z.5). In dem Begriff „nur“ deutet sich außerdem ein gewisses Bedauern

⁴⁵ Die Praxis des Zusehens und Still-Dastehens bei Konzertbesuchen kann möglicherweise – auch im Rekurs auf die Gruppe *Band* und die Musiker der Gruppe *Klischee* – auf die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis zurückgeführt werden und damit als milieuspezifischer Habitus von Musikern gesehen werden.

darüber an, den ehemaligen Zustand der intensiveren körperlichen Beteiligung an einem Konzert verloren zu haben.

Nachdem das eigene Verhalten bei Konzertbesuchen in zwei Sätzen abgehandelt ist, wird die Abgrenzung von den übrigen Mitgliedern der Metal-Szene diskursbestimmend: „mir taugt a die Leit meistens net die dort san.“ (Z.5). Die Fan-Gemeinschaft wird explizit abgelehnt, auch wenn es vereinzelt Ausnahmen zu geben scheint. Diese generelle Ablehnung der Mitglieder der Metal-Szene ist auf deren konventionelle Lebenseinstellung zurückzuführen, welche sich als negativer Gegenhorizont der Gruppe darstellt. In diesem Zusammenhang werden Metaler gleichermaßen als das „konventionellste und spießigste Volk wos ma sie vorstölln kann“ (Z.6-7) sowie als das „harmloseste“ (Z.7) beschrieben. Demnach gibt es kein anderes „Volk“ (Z.6), keine andere Gemeinschaft oder Szene, die in ihrem Denken und Handeln ‚konventioneller, spießiger und harmloser‘ ist als die Metal-Szene. Keine Szene, die sich der Einhaltung gesellschaftlicher Normen verpflichtet fühlt, als diese. Während der Verweisungszusammenhang der beiden Begriffe ‚konventionell‘ und ‚spießig‘ an dieser Stelle (noch) nicht erschlossen werden kann, verweist ‚harmlos‘ auf einen gewaltfreien Habitus der Metal-Szene. So gäbe es beispielsweise „niergends weniger Schlägereien und so was“ (Z.7-8). Man geht davon aus, dass physischer Brutalität in keiner anderen Szene bzw. Gemeinschaft ein geringerer Stellenwert zukommt, was – als Zeichen ihrer Konventionalität – in gewisser Weise bedauert wird. Dennoch scheint es selbst in der Metal-Szene beizeiten zu körperlichen Auseinandersetzungen zu kommen – auch wenn es derer in Relation zu anderen Szenen ausgesprochen wenige sind. Fraglich bleibt jedoch der Vergleichshorizont der vorgenommenen Bewertung.

Ein weiterer negativer Gegenhorizont etabliert sich in dem Vorwurf heuchlerischer Loyalität gegenüber Metal aufgrund einer temporären Konzeption des ‚Fan-Seins‘ dieser „verdammte (...) konventionellen Leut“ (Z.10). So würden jene überaus traditionsverbundenen Mitglieder der Metal-Szene nur deshalb „die Musik hearn damits irgendwos unkonventionelles in ihrn Leben hom.“ (Z.10-11). Reiner ist davon überzeugt, dass diese nur danach streben die Konventionalität, Normativität und Langeweile, die ihr Leben außerhalb der Szene prägt, mithilfe der ‚schwarzen‘ Musik zu kompensieren. Die Teilnahme an Metal-Veranstaltungen kommt demnach einem Versuch gleich aus dem immer währenden (beruflichen und familiären) Alltagstrott zumindest kurzzeitig auszubrechen, ehe man in sein ‚normales‘, ‚metalfernes‘ Leben zurückkehrt.

Von dieser Art und Weise des temporären, fluktuierenden ‚Fan-Seins‘ grenzt sich Reiner nun „absolut“ (Z.12) ab. Analog zur Gruppe *Band*, wo die zwischen den Szenen ‚swichtenden‘ „Crossover Leute“ aufgrund ihrer temporären Partizipation an der Metal-Szene der ‚falschen Mitgliedschaft‘ überführt werden können, werden auch hier eben jene Leute, die sich nur sporadisch der Metal-Szene zuwenden, als ‚falsche Fans‘⁴⁶ entlarvt. Man kann und will sich mit diesen konventionell-spießigen Werten und der damit einhergehenden Einstellung gegenüber der Musik bzw. der Szene nicht „identifizieren“ (Z.12). Diese Konzeption von ‚Fan-Sein‘ entspricht nicht dem eigenen Habitus – insofern will man damit auch „nix zu tuan hom“ (Z.13), geschweige denn damit in Berührung kommen. Vielmehr versucht man die übrigen KonzertbesucherInnen zu „ignorieren“ (Z.14) und aus dem Blickfeld auszublenden. Die Ignoranz der anderen Metal-Mitglieder stellt ein Enaktierungspotential dar, den eigenen Unmut über diese Leute zu überwinden.

In diesem Sinn grenzt sich Reiner von der Metal-Szene in zweierlei Hinsicht ab: Zum einen dokumentiert sich eine Abgrenzung gegenüber der ausgeprägten sozialen Konformität der Metal-Gemeinschaft, zum anderen wird die Abgrenzung gegenüber einer temporären Konzeption des Fan-Seins ersichtlich.

Ingolf steht dem „Haufen Typen in schwarz meistens. (.) von denen die meisten nur herumstehn“ (Z.13-14) ebenso ablehnend gegenüber wie Reiner. So empfindet er den in Bewegungslosigkeit erstarrenden kollektiven Habitus der Metal-Szene als befremdlich, wenngleich die eigene musikalisch-performative Ausdruckspraxis⁴⁷ des Tanzes an die Bedingung des persönlichen Gefallens an der musikalischen Darbietung gebunden ist.

- 20 Im: Ja. (.) und so wenns aiso wenn ma die Musik wirklich gfällt; dann geh ich schon auch vor und
 21 (.) tu ein bissl (.) nja so; headbängen unta Anführungszeichn; mit kurz n Haarn is das nur halb
 22 so lustig. (.) aba is Knack tut trotzdem weh am nächsten Tag. (.) vor allem wenn @mas nicht
 23 gewöhnt is@. (4) das is schon (.) weil da is dann irgendwie auch was; wo ma sich; (.) da kann
 24 ich mich reinsteigern ein bissl. (2)
 25 Rm: Ja. des is bei mir a nur mehr selten; aiso nur bei Sachen die ma wirklich gfoin.
 26 Im: Ja. das stimmt halt ()
 27 Rm: L So:o aus Prinzip mitgehn; geht bei mir nimma.
 28 Im: Nein.
 29 Rm: Des (.) wie gesagt; dafür bin i scho zlang dabei; glaub i. dafür bin i scho z=oid. (2)

⁴⁶ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass auch Ingolf in der den Diskurs einleitenden Passage als ‚falscher Metaler‘ eingeführt wird, da er „zeitweis anfoch no andere Sachen ghört“ (o.T.) hat.

⁴⁷ Der Begriff der ‚musikalisch-performativen Ausdruckspraxis‘ bezeichnet die ästhetische Praxis des Tanzens (im Rahmen von Konzerten und anderen Events der Musik-Szene).

Nur wenn die Musik „wirklich gefällt“ (Z.20) und begeistert, gelingt es, sich zumindest „bissl“ (Z.21) körperlich auf das Konzerterlebnis einzulassen und in den Aktionismus einzusteigen. Unter diesen Umständen geht Ingolf „schon auch vor“ (Z.20) ins Zentrum des Geschehens und „tu[t] ein bissl (.) naja so; headbängen⁴⁸ unta Anführungszeichn.“ (Z.21) Die Marginalisierung seiner jugendkulturellen Ausdruckspraxis als ‚nicht authentisch‘ bezieht sich auf seinen, für die Szene unüblichen Haarschnitt. Denn im Gegensatz zu den meisten Mitgliedern der Metal-Szene trägt Ingolf seine Haare kurz⁴⁹. „mit kurzen Haaren“ (Z.21) ist headbängen allerdings „nur halb so lustig“ (Z.21-22), da man nicht denselben ausdrucksstarken Effekt wie mit einer langen Haarmähne erzielt. Einmal körperlich von der Musik ergriffen, steht Ingolf jedoch – was Euphorie und Begeisterung betrifft – seinen langhaarigen SzenekollegInnen in nichts nach: „is Knack tut trotzdem weh am nächsten Tag. (.) vor allem wenn @mas nicht gewöhnt is@“ (Z.22-23). Wie sich sowohl in der reflexiven Bezugnahme auf die Praxis des ‚Headbängens‘ als auch in der Äußerung „wenn @mas nicht gewöhnt is@“ dokumentiert, zählt die aktionistische Steigerung (vgl. „reinsteigern ein bissl“, Z.24) nicht zur habituellen Handlungspraxis der Gruppenmitglieder bei (gemeinsamen) Konzertbesuchen – auch wenn sie prinzipiell angestrebt wird. So kann man sich im Rahmen der aktionistischen Steigerung „irgendwie voll vergessen; das=is angenehm“ (Z.45). Im Aktionismus des Geschehens kann man den Alltag mit seinen Sorgen „vergessen“. Dieses ‚Abschalten‘, der Verlust des ‚Selbst‘ im kollektiven Aktionismus ist „angenehm“ und damit ein positiver Horizont der Gruppe.

Dieser kann jedoch „nur mehr selten“ (Z.25) erreicht werden, da musikalische Darbietungen „wirklich gfoin“ (Z.25) müssen, um in den Aktionismus eintauchen zu können. Demnach führt nur die Wahrnehmung „wirklich“ (Z.25) guter Musik zu einer körperlichen Einbindung in den Aktionismus. „aus Prinzip mitgehn; geht (...) nimma.“ (Z.27), darin ist sich die Gruppe einig. Diese Aussage impliziert, dass die Gruppenmitglieder früher sehr wohl rein aus „Prinzip“ bzw. Loyalität oder einer inneren Verbundenheit gegenüber ‚Metal‘ zur Musik tanzten. Doch mit der Zeit verlor diese szeneninterne Norm, welche bedingungsloses ‚Mitgehn‘ bei Metal-Konzerten fordert, für die Gruppe an Verbindlichkeit. So wären sie „scho zlang“ (Z.29) Mitglied der Szene, hätten schon ‚alles‘ gehört und gesehen, als dass sie sich noch bedingungslos für jede musikalische Darbietung begeistern könnten. Für eine

⁴⁸ ‚Headbängen‘ bezeichnet den typischen Tanzstil der Metal-Szene, wobei der Kopf wild hin und her geworfen wird.

⁴⁹ Die lange Haarpracht der Fans ist ein charakteristisches Kennzeichen der Metal-Szene und konnte auch bei den (meisten) Diskussionsteilnehmern der Metal-Gruppen beobachtet werden.

derartige ‚musikalische Naivität‘ sind sie darüber hinaus „scho z=oid“ (Z.29). Wie die Gruppe *Band* sind auch sie aus dem bedingungslosen Aktionismus früherer ‚Fan-Tage‘ mit der Zeit herausgewachsen. So wird man mit der Zeit „umso anspruchsvoller; je länger ma des heart“, sodass „im Endeffekt relativ wenig üba bleibt“ (o.T.), was einen noch begeistern und damit zum Aktionismus verführen könnte. Analog zur Gruppe *Band* dokumentiert sich auch hier nicht nur eine Distanzierung von der restlichen Fangemeinschaft, sondern auch vom ‚Fan-Status‘ selbst. Diese Distanzierung ist es schließlich, welche ein Eintauchen in den Aktionismus verunmöglicht (vgl. Przyborski/Sluneko 2009).

Weiter unten im Diskursverlauf – nachdem dieser für achtzehn Sekunden zum Erliegen kam – greift Reiner schließlich erneut das Thema ‚spießige Metal-Szene und ihre konventionelle Lebenseinstellung‘ auf. Seiner Abgrenzung von der eigenen Szene gebührend Ausdruck zu verleihen, scheint ihm ein besonderes Anliegen zu sein.

46 Rm: Nja:a (.) wie gsagt; Metaler san a spießiges Volk. des (.) da gibts nichts dran zu rüttln. es gibt
47 glaub i nirgends mehr Leit des so irgendwie (.) ihre Lebensplanung auf Haisl baun; Kinder
48 kriegn; heiraten und so habn. (.) des is (.) extrem verbreitet eigentlich (3) damit kann i nix
49 anfangen. (2)

An der Gleichsetzung von Metal-Fans und Spießern „gibts nichts (...) zu rütteln.“ (Z.46). Kein Gegenargument könnte Reiner von seiner Sichtweise abbringen. So gäbe es „nirgends“ (Z.47), d.h. in keiner anderen Szene bzw. Interessensgemeinschaft „mehr Leit des so irgendwie (.) ihre Lebensplanung auf Haisl baun; Kinder kriegn; heiraten und so haben.“ (Z.47-48). An dieser Stelle klärt sich nun die alltagspraktische Bedeutung der Begriffe „spießig“ (Z.46) und „konventionell“ (Z.7).

Die Ausrichtung der eigenen Lebensplanung nach konservativen Werten, wie sie die gesellschaftliche Norm vorschreibt, ist innerhalb der Metal-Szene „extrem verbreitet“ (Z.48) und daher überdurchschnittlich hoch repräsentiert. „Haisl baun; Kinder kriegn [und] heiraten“ (Z.47-48) stellt die habituelle Handlungspraxis der Mitglieder der Metal-Szene dar. Von dieser traditionellen Lebenseinstellung grenzt sich die Gruppe nun eindeutig ab. Die Gestaltung des eigenen Lebens nach tradierten, gesellschaftlichen Regeln und Normen ist den Gruppenmitgliedern so fremd, dass sie „damit (...) nix anfangen“ (Z.48-49) können. In diesem Sinn sind normative ‚Ziele‘ wie die Schaffung eines eigenen Wohnraums, die lebenslängliche Bindung an eine Lebenspartnerin sowie die daran gebundene Familiengründung für die beiden eindeutig nicht erstrebenswert. Ausgeprägte Konformität mit gesellschaftlichen Normen stellt so (erneut) den negativen Gegenhorizont der Gruppe dar. Entsprechend zeigt sich Reiner weiter unten sichtlich entsetzt über das ‚anständige‘,

gehorsame und regelkonforme Verhalten seiner SzenekollegInnen: Die sind „anfoch alle so entsetzlich bray; das is es.“ (Z.60).

Im weiteren Diskursverlauf wird die Orientierung der >Distinktion von den traditionellen Werten der Mitglieder der Metal-Szene< über die >Distanzierung von sozialen Beziehungen in der Metal-Szene< zum Ausdruck gebracht. Um sich der normativen Werthaltungen der Mitglieder der Metal-Szene nicht gewahr zu werden, sollten soziale Beziehungen im Metalkontext allgemein vermieden werden: „sobald ma gnua Leit kennt; donn merkt mas. Drum sollt ma gar net so viel Leut kennan“ (Z.64) lernen, was Ingolf validierend untermauert.

Im Gegensatz zu Reiner trifft Ingolf bei Konzertbesuchen auf nur wenig bekannte Gesichter, was er als „angenehm“ (Z.73) empfindet. Der positive Horizont der ‚Anonymität‘ unter den Szenemitgliedern bestimmt den weiteren Diskursverlauf.

73 Im: Nja. (.) ich kenn fast niemanden wenn ich auf a Konzert geh. in Wien. das is angenehm.

74 Rm: Nja oba wie gsogt; die beste Zeit wor für mi wie i (.) ganz allein auf die Konzerte gefahrn bin;

75 wieda heim gefahrn bin; mit niemanden gredt hab und anfoch nur die Musik anschaut hab.

76 das war so (.) am angenehmsten.

77 Im: Das wirkt am stärksten; ja wenn ma niemanden kennt.

78 Rm: L Ja (.) aba wie gsagt; des is jez nimma möglich. (.) das war am Anfang.

Dem Orientierungsrahmen folgend, war für Reiner „die beste Zeit“ (Z.74), als er noch „ganz allein auf die Konzerte gefahrn“ (Z.74) ist, „mit niemandem gredt“ (Z.75) hat und „anfoch nur die Musik anschaut“ (Z.75) hat. Ganz alleine seinen ‚Konzertausflug‘ zu gestalten, bedeutet auf niemanden Rücksicht nehmen zu müssen, keinem eine Unterhaltung schuldig zu sein und sich einzig und allein auf die musikalische Darbietung konzentrieren zu können. Eine derartige Konzertgestaltung ist „am angenehmsten“ (Z.76) für die Gruppe, da die Musik „am stärksten (wirkt); (...) wenn man niemanden kennt.“ (Z.77) In diesem Sinn lenken soziale Kontakte resp. verbale Interaktionen lediglich von der musikalischen Darbietung der Band ab und mindern so die Intensität des Konzerterlebnisses. Ein Konzert (Musik und Bühnenperformance) ungestört und ohne jede Ablenkung aufgrund oberflächlicher Konversationen genießen zu können, ist (v.a. für Reiner) „jez nimma möglich. (.) das war am Anfang.“ (Z.78). In der nostalgischen Bezugnahme zur ‚Anfangszeit seiner Szene-Laufbahn‘ und dem Bedauern, diesen Zustand nicht mehr herstellen zu können (kein Enaktierungspotential), drückt sich erneut der positive Horizont der Gruppenmitglieder aus.

Daran anschließend versucht Ingolf anhand von zwei Beispielen aufzuzeigen, wie die positive Situation eines ‚ungestörten Konzerterlebnisses‘ ohne soziale Interaktionen mit den anderen

KonzertbesucherInnen auch heute noch hergestellt werden kann. So stellt der Besuch eines Konzertes mit ‚gleichgesinnten‘ FreundInnen eine gute Alternative dar.

79 Im: Na was auch leiwond is; wenn ma zum Beispiel in einer Gruppe von drei vier Leuten auf
80 ein Konzert fährt und (.) wegn dem Konzert hinfahrt. weil man schon weiß; dass gut is.
81 das is auch super find ich.
82 Rm: Ja das geht a. wobei wie gsagt; mir is- ei- eigentlich wärs ma am liebsten; wenn ma mit
83 niemanden redn würd; bei an Konzert. (.) weil das geht eigentlich nu- nur mehr bei
84 metallfremden Veranstaltungen; wo i donn niemanden trifft.

Beispielsweise bieten auch Konzertbesuche, die man gemeinsam in einer kleinen „Gruppe von drei vier Leuten“ (Z.79) unternimmt, eine „leiwonde“ (Z.79) Möglichkeit ein Konzert ungestört zu genießen. Vorausgesetzt natürlich, unter den ‚Leuten‘ besteht die stille Übereinkunft, dass man einzig und allein „wegn dem Konzert hinfahrt.“ (Z.87). In diesem Sinn stellen Konzertbesuche mit FreundInnen, die in der Erwartung einer „gut[en]“ (Z.87) musikalischen Live-Performanz ihren Fokus ebenso auf die musikalische Darbietung richten wie die Diskussionsteilnehmer selbst, eine positive Alternative und damit ein Enaktierungspotential dar. Verbale Interaktionen beschränken sich dabei – wie sich im zweiten Beispiel, auf welches hier vorgegriffen werden soll, zeigt – auf „ein (.) Bier holn“, was von der Gruppe sehr befürwortet wird.

Reiner teilt zwar den von Ingolf proponierten Orientierungsgehalt, „am liebsten (wärs) [ihm jedoch]; wenn ma mit niemanden reden würd; bei an Konzert.“ (Z.82-83). So empfindet Reiner selbst die Konversation mit FreundInnen im Rahmen eines Konzertbesuches als störend. Die einzige Möglichkeit persönlichen Konversationen bei Konzerten gänzlich auszuweichen – und darin dokumentiert sich nun ein zielführenderes Enaktierungspotential – besteht darin, „metalfremde Veranstaltungen“ (Z.91) aufzusuchen. Denn nur „metalfremde Veranstaltungen“ gewähren ein ‚Verschwinden‘ in die Anonymität der Masse und damit den Genuss eines intensiven Konzerterlebnisses ohne Konversationen. Ingolfs zweites Beispiel, auf welches hier nur ansatzweise eingegangen werden soll, zeigt auf, wie eine konversationslose Konzertgestaltung auch in einer kleinen Gruppe von ‚gleichgesinnten‘ Leuten gelingen kann. Nämlich indem „ma uns dort fast nicht gsehn (ham); nur so zum (.) ein Bier holen und anstoßen“ (Z.90).

Den Diskurs abschließend, wird die Orientierung >Distinktion von den traditionellen Werten<, welche die Szenemitglieder verkörpern, über die generelle Ablehnung verbaler Interaktionen im Rahmen eines Konzertbesuchs ausgedrückt. Die Ablehnung persönlicher Konversationen bei Konzertbesuchen wird nun insofern generalisiert, als sich die

Gruppenmitglieder ablehnend gegenüber jeglicher Störung des Konzerterlebnisses durch unerwünschte Gespräche – auch wenn man selbst daran gar nicht beteiligt ist – äußern.

94 Rm: Es is a irgendwie so; es gibt. (.) i war seit Ewigkeiten auf kan Konzert mehr; wo net
95 irgendwie in zwa drei Meter Entfernung irgenda Idiot gstanden wär; der die ganze Zeit redet.
96 (.) in voller Lautstärke. du bist immer wieder von Leuten umgeben; die gar net wissen
97 warums eigentlich durt san. (2) des is a furchtbar lästig. und i verstehs anfoch net. (2) wann i
98 Im: L Mhm.
99 Rm: scho unbedingt redn muass, dann geh i do raus. brauch i net so schrein und geh net den
100 andern auf die Nerven. (.) des is a sowos wos ma in Spaß verdirbt auf Dauer. (4) des haut
101 Im: L Mhm.
102 Rm: anfoch vui die Stimmung zam.
103 Im: L Ja na weils nicht dazu passt. (2) es stört einf-
104 Rm: L Es is a irgendwie
105 respektlos find i.
106 Im: L Genau. (6)
107 Rm: I man i hab generell a Problem mit Leuten die nie die Klappe halten können; aba (.) in
108 so an Fall störts mi ganz besonders. (23)

Reiner gibt an, schon „seit Ewigkeiten auf kan Konzert mehr“ (Z.94) gewesen zu sein, bei dem nicht in geringer „Entfernung irgenda Idiot gstanden wär; der die ganze Zeit redet. (.) in voller Lautstärke.“ (Z.95-96). Lautstarkes, soziales ‚Geschwätz‘, als habituelle Handlungspraxis der anderen Szenemitglieder, wird eindeutig abgelehnt und der/die ‚DauerrednerIn‘ als ‚Idiot‘ abgewertet. Umzingelt und eingeeengt von deren ‚Geschwätz‘ sind ‚DauerrednerInnen‘ die Störquellen jedes Konzerterlebnisses – ein Entkommen ist unmöglich. So sind sie „immer wieder von Leuten umgeben; die gar net wissen warums eigentlich durt san“ (Z.96-97). Den lautstarken ‚Schwätzern‘ wird unterstellt, das Wesentliche eines Konzertbesuchs – nämlich die musikalische Darbietung und Performanz der Band – zugunsten sozialen Austausches aus den Augen verloren zu haben und damit nicht gebührend zu schätzen. Unterhaltungen während eines Konzertbesuchs werden einerseits als „furchtbar lästig“ (Z.97), störend und indiskret empfunden, andererseits kann es auch nicht „verstanden“ (Z.97) bzw. nachvollzogen werden. So würden die Gruppenmitglieder ihrerseits bei unbeherrschbar großem Drang zu Konversation (vgl. „wann i scho unbedingt redn muass“: Z.97, 99) zumindest „raus“ (Z.99) gehen und den Saal verlassen. Dies hätte für beide Seiten Vorteile: Außerhalb des Konzertsaals müsste der/die SprecherIn einerseits „net so schrein“ (Z.99) und andererseits würde er/sie den anderen KonzertbesucherInnen nicht länger „auf die Nerven“ (Z.100) gehen. Denn lautstarkes, penetrantes ‚Dauergerede‘ reizt die Geduld und „verdirbt auf Dauer in Spaß“ (Z.100), da der Ärger über das ständige Gerede die Freude am Konzert schnell übertönt.

Letzten Endes leidet „vui die Stimmung“ (Z.102) unter dem ständigen, lauten Geschwätz einiger SzenekollegInnen. Begründet wird dies durch die augenscheinliche Unvereinbarkeit langwieriger Unterhaltungen mit den Erwartungen der Gruppe von einem Konzertbesuch. Verbale Interaktionen sind demnach bei Konzertbesuchen unangebracht und „stören einfach“ (Z.103), da sie von der musikalischen Darbietung – um die zu hören bzw. sehen man gekommen ist – ablenken. Darüber hinaus wird ständiges, lautes ‚Geschwätz‘ übereinstimmend für „respektlos“ (Z.105) gegenüber jenen KonzertbesucherInnen befunden, die „wegn dem Konzert hinfahrn“ (Z.80) und sich die musikalische Darbietung gerne ungestört ‚anschauen‘ würden.

Auch wenn Reiner „generell ein Problem mit Leuten [hat], die nie die Klappe halten können; aba (.) in so an Fall störrs [ihn] ganz besonders.“ (Z.107-108). In diesem Sinn sind Konzertbesuche keine alltägliche Situation, sondern etwas Besonderes. Viele Szenemitglieder negieren jedoch durch ihr ständiges Gerede den einmaligen Charakter jedes Konzerterlebnisses, weshalb Reiner bei Konzertbesuchen ganz besonders sensibel auf diese Art der Dreistigkeit reagiert.

5.2.4. Individuelle Orientierung – Ingolf

Abschließend soll nun eine individuelle Orientierung von Ingolf dargestellt werden. Dies ermöglicht – vor dem Hintergrund seiner (Selbst-) Positionierung als ‚Falscher Metaler‘ im Feld – ein tiefergehendes Verständnis seiner unikalen Stellung unter den übrigen metalaffinen Diskussionsteilnehmern – also auch jenen der Gruppe *Band*. So beschreibt Ingolf als einziger Metaler einen emotionalen Zugang bzw. Umgang mit der Musik, welcher nun dargestellt werden soll.

5.2.4.1. Persönliche Katharsis durch Rezeption stimmungskongruenter Musik

Zur Darstellung der folgenden Orientierung ist es relevant, einen kurzen Einblick in den dieser Textpassage vorausgehenden Diskursabschnitt zu geben.

Ingolf setzt sich an dieser Stelle mit dem Stellenwert, den ‚Metal‘ in seinem Leben einnimmt, auseinander. Insofern ist Metal für ihn „eine Musik die ich; die mir gfällt und die ich gern hör und das:s wars im Prinzip damit auch schon. (2) also ich verbind mit Musik überhaupt keine Ideologie“ (o.T.). Im Gegensatz zu Reiner geht die Musik für Ingolf mit keiner bestimmten Art von ‚Weltanschauung‘, als System von Ideen, Vorstellungen und Werthaltungen bzw. Normen, einher. Er befindet die Musik ‚lediglich‘ für ästhetisch anziehend. Dementsprechend

„gfalln“ Ingolf auch andere musikalische Stilrichtungen, „die überhaupt nix mit Metal ztun haben.“ (o.T.). So „hängt es imma von der Stimmung ab; was (.) wann Metal mehr is das ich hör; und wann wann nicht.“ (o.T.). Vor diesem Hintergrund wird Ingolf als ‚falscher Metaler‘ charakterisiert, was darüber Aufschluss zu geben verspricht, weshalb Ingolf – als einziges Mitglied der Metal-Gruppen – einen emotionalen Bezug zur Musik herstellt.

Auf meine immanente Nachfrage, mir mehr über diese ‚Stimmungsabhängigkeit‘ der Musikpräferenz zu erzählen, folgt schließlich die Passage *Katharsis*.

Ingolf reagiert zögernd auf den Diskussionsimpuls: „ich weiß nicht; ob man das in Worte fassen kann.“ (Z.39) Hierin zeigt sich Ingolfs anfängliche Unsicherheit diesem komplexen, emotionalen Thema gerecht zu werden. Es dokumentiert sich die Schwierigkeit implizites, atheoretisches Handlungswissen zu explizieren.

39 Im: Stimmungsmäßig, (2) ich weiß nicht; ob man das in Worte fassen kann. ich hab keine Ahnung.
40 (2) gibts verschiedene Sachen; also manchmal brauch ich mehr das Aggressive. das sin mehr
41 die neueren Sachen. (2) ähm (.) das is meistens; wenn ich besser drauf bin. (.) weil das gibt
42 irgendwie ein gutes Gefühl. und dann so langsamere Sachen wie ((Bandname)) die leicht ins
43 Depressive gehn; meiner Meinung nach. die hör ich wenn ich schlecht drauf bin. so weil das
44 passt dann auch zur Stimmung dann. das gibt ma; weiß ich nicht; obs ma dann besser geht oda
45 nicht aber es passt einfach. (.) ich fühl mich dann danach. (4)
46 Rm: Ähh; Karthasis, (2) das ganze a bissl; aiso wenn ma wirklich scheiße drauf is und (.)was
47 extrem Depressives hört; dann reinigt des irgendwie. find i.
48 Im: Ja stimmt. hast Recht. dann kann man sich einfach in der Stimmung (.) gehen lassen; und dann
49 wirts eh besser. (4) stimmt das is sicha auch
50 Rm: L Aiso umgekehrt funktioniert bei mir zum
51 Beispiel gor net. (.) aiso wos Aufmunterndes hearn is für mi äh was i net; a schlechter Scherz.
52 (.) nein danke.
53 Im: L Jo (.) des geht bei mir auch nicht.

In manchen Alltagssituationen „brauch[t] [Ingolf] mehr das Aggressive.“ (Z.40). Dieses emotionale Bedürfnis und körperliche Verlangen nach aggressiver Musik stellt sich „meistens“ (Z.41) in jenen Gemütslagen ein, in denen er „besser drauf“ (Z.41) ist. Somit erfordert eine positive Stimmungslage aggressive Musik, „weil das gibt irgendwie ein gutes Gefühl.“ (Z.41-42).

„langsamere Sachen“ (Z.42), die Ingolfs Meinung nach einen „Depressive[n]“ (Z.43) Akzent setzen, hört er wiederum in jenen Alltagssituationen, in denen er „schlecht drauf“ (Z.43) ist. Der depressive Gehalt der Musik „passt dann auch zur Stimmung“ (Z.44). Es dokumentiert sich darin die Relevanz der Stimmungskongruenz bei der Musikrezeption. Die Stimmigkeit von persönlicher Stimmung und Musik gibt Ingolf bisweilen ein „gutes Gefühl“ (Z.42), da durch die Auswahl stimmungskongruenter Musik eine Atmosphäre geschaffen wird, welcher

der eigenen Stimmung entspricht und diese so unterstreicht. In dem Zusammenhang gibt depressive Musik natürlich kein ‚gutes Gefühl‘, weshalb Ingolf seinen Satz an dieser Stelle auch nicht zu Ende bringt. Die Verbesserung der eigenen Gefühlslage im Sinne einer Gefühlsmodifikation – wie es beispielsweise in den Reggae-Gruppen der Fall ist – ist damit nicht weiter ausschlaggebend. Relevant ist einzig und allein die Stimmungskongruenz der Musik (vgl. „es passt einfach“, Z.45). In diesem Sinn soll die Musik dem eigenen Gefühl entsprechen (vgl. „ich fühl mich dann danach“, Z.45). Ingolfs Musikrezeption ist also nicht daran orientiert die eigene Stimmung aufzuhellen, sondern sie zu unterstreichen. Dies gelingt, indem durch das Hören adäquater Musikstücke eine Atmosphäre geschaffen wird, die der eigenen Stimmung entspricht.

Nach vier Sekunden Pause bringt Reiner das „ganze“ (Z.46) bisher Gesagte in dem Begriff „Katharsis“ (Z.46) auf den Punkt. Sich mithilfe von Musik in eine Atmosphäre zu begeben, die die eigene Stimmung widerspiegelt, dient damit nicht nur der Intensivierung des eigenen Gemütszustandes, sondern bedeutet darüber hinaus, sich auf die eigenen Gefühle einlassen und in der Melancholie der Stimmung „gehen lassen“ (Z.48) zu können. In diesem Sinn ermöglicht eine durch Musik geschaffene stimmungskongruente Atmosphäre das ‚Durchleben‘ der eigenen Gefühlswelt in all seiner Intensität und trägt so – im Falle einer allgemein depressiven Stimmungslage – zur Bewältigung psychischer Konflikte bei. Indem das Hören stimmungskongruenter Musik die eigene Stimmungslage verdeutlicht, schafft es Raum, um sich mit den eigenen Gefühlen auseinander zu setzen. „(des) reinigt irgendwie“ (Z.47) und befreit einen so von negativen Gefühlen: „und dann wirds eh besser.“ (Z.48-49).

Im Gegensatz dazu hat das Hören „aufmunternde[r]“ (Z.51) Musik nicht diesen ‚reinigenden‘ Effekt. Reiner empfindet die Vorstellung, dass „wos Aufmunterndes hearn“ (Z.51) zur Verbesserung seiner psychischen Verfassung beitragen könnte, völlig absurd (vgl. „a schlechter Scherz“, Z.51). Die Äußerung „nein danke“ (Z.52) drückt aus, dass sein Körper bei negativer Stimmung nicht nach ‚ermutigender‘ bzw. fröhlicher Musik verlangt, weshalb er sie – ebenso wie Ingolf – ablehnt.

Im weiteren Verlauf dokumentiert sich, dass Ingolf v.a. an dem pathetischen, „extremen Gefühlsausdruck. dem überzeichneten“ (Z.109) in musikalischen Werken orientiert ist, denn „genau das is das; was für mich bringt wenn ich schlecht drauf bin“ (Z.110). In diesem Sinn ist es besonders der pathetische Gefühlsüberschwang von Liedern, der den gewünschten stimmungsintensivierenden und von daher ‚reinigenden‘ Effekt mit sich bringt.

109 Im: Wegen dem Pathos; wegen dem extremen Gefühlsausdruck. dem überzeichneten an und für
 110 sich. (.) aba genau das is das; was für mich bringt wenn ich schlecht drauf bin, dann hör ich
 111 ma so was an und dann (.) wirkt das noch viel mehr. ich find da sieht man die Welt gleich
 112 ganz anders. weil ich hör viel Musik ähm (.) beim auf die Uni fahrn; halt MP3 (.) Player. (2)
 113 und das is; für mich is arg wie a- wie anders alles wirkt; wenn ich (.) eine bestimmte Art
 114 von Musik hör. (2) wei wenn ich. wenn ich gut drauf bin und aggressive Sachen hör; ich
 115 mein das hängt natürlich zam; es is nicht nur die Musik; aber es (.) passt halt dazu, und
 116 verstärkts noch glaub ich. (.) dann is ma das alles wurscht im Prinzip. (2) dann berührt mich
 117 das andere nicht so. (.) dann bin ich fast nur für mich eigentlich. (.) und wenn ich so
 118 depressivere Sachen hör; (.) dann wirkt die Außenwelt viel stärker irgendwie. (2) und
 119 verstärkt das dann halt auch noch. und das is voll angenehm find ich; (2)
 120 Rm: Aha. Kann i nimma einschätzen. i bin scho lang nimma unterwegs öffentlich. i sitz meistens
 121 daham. (2) Aba früher hot des ganz guat funktioniert; stimmt.
 122Im: L Ja
 123Rm: L In da U-Bahn und so.
 124Im: Jo

Stimmungskongruente und v.a. gefühlsbetonte Musik entfaltet ihre ‚reinigende‘ Kraft besonders durch die ihr eigene Veränderung der subjektiven Wahrnehmung der ‚Wirklichkeit‘ während der Musikrezeption: „ich find da sieht man die Welt gleich ganz anders.“ (Z.111-112). Auf diese Weise wird durch das Hören von Musik, die der momentanen Stimmung entspricht, der eigene Bezug zur Realität intensiv verändert.

Zur Elaboration des Orientierungsrahmens zieht Ingolf seine U-Bahnfahrten zur Universität heran, wo er „viel Musik“ (Z.112) hört. Im Kontext der direkten Konfrontation mit ‚gestressten Menschenmassen‘ scheint der wahrnehmungsverändernde Effekt von Musik demnach besonders eklatant zu werden. Er empfindet es als „arg“ (Z.113), was hier einem ‚beeindruckend‘ gleich kommt, „wie anders alles wirkt; wenn ich eine bestimmte Art von Musik hör“ (Z.113-114). In diesem Sinn gehen emotional unterschiedliche Musikstücke mit einer jeweils bestimmten Intensität der Umgebungswahrnehmung einher. Diese Effekte sind jedoch keinesfalls isoliert „nur [auf] die Musik“ (Z.115) zurückzuführen, vielmehr verstärken persönliche Stimmung und die daran angepasste Emotionalität der Musik einander gegenseitig. In diesem Sinn „passt“ (Z.115) „aggressive“ (Z.114) Musik nicht nur besonders gut zu positiver Stimmung, sondern „verstärkts noch“ (Z.116). Die Intensivierung seiner ‚guten Laune‘ hat zur Folge, dass Ingolf beim U-Bahnfahren „dann (...) das alles wurscht“ (Z.116) ist. All das belastende Gedränge und Gehetze der gestressten Menschen ist unter dem ‚Schutz der Kopfhörer‘ belanglos für ihn: „dann berührt mich das andere nicht so.“ (Z.116-117). So können unter dem Schutzmantel aggressiver Musik all die Menschen und Geschehnisse um einen herum größtenteils ausgeblendet werden. Man zieht sich zurück in seine eigene positive Gefühlswelt und ist „fast nur für [sich]“ (Z.117). Die Präferenz für

aggressive Musik in positiven Stimmungslagen kann demnach auf ihre Dominanz gegenüber jeglichen externen Eindrücken aus der Umgebung zurückgeführt werden.

Im Gegensatz dazu sensibilisieren „depressivere Sachen“ (Z.118) für die Wahrnehmung externer Reize. In wechselseitiger Verstärkung mit der eigenen negativen Stimmungslage intensiviert depressive Musik so die Wahrnehmung der „Außenwelt“ (Z.118). Der hektischen und unruhigen Umwelt ausgesetzt, werden so auch die eigenen negativen Gefühle „verstärkt“ (Z.119). Diese prinzipiell stimmungsverstärkende Kraft stimmungskongruenter Musik sowie die damit einhergehende Veränderung der subjektiven Wahrnehmung der Außenwelt wird als „voll angenehm“ (Z.119) beurteilt und stellt so Ingolfs positiven Horizont dar.

Reiner reagiert in erster Linie überrascht (vgl. „Aha.“, Z.120), stellt dann aber fest, dass er „scho [zu] lang nimma unterwegs öffentlich“ (Z.120) gewesen ist, um die gefühlsintensivierende und damit ‚reinigende‘ Kraft stimmungskongruenter Musik durch eine entsprechende Veränderung der Wahrnehmung äußerer Reize aus momentaner Sicht „einschätzen“ (Z.120) zu können. Letztlich bestätigt er jedoch die dargebrachte Orientierung, denn „früher hot des“ (Z.121) auch bei ihm in öffentlichen Bereichen wie z.B. „In da U-Bahn und so.“ (Z.123) „ganz guat funktioniert.“ (Z.121). Obwohl Reiner die Orientierung letzten Endes validiert, dokumentiert sich jedoch, dass er mit der Zeit jeglichen emotionalen Bezug zur Musik verloren hat. Die Zeiten emotionaler Anteilnahme an musikalischen Werken liegen unter seiner streng zweckrationalen Orientierung im Hinblick auf den eigenen musikalischen Erfolg begraben. Sie existieren nur noch als vage Erinnerung. Die emotionale Zuwendung zur Musik entspricht damit nicht (mehr) seinem Habitus.

5.3. Die Gruppe *KLISCHEE*

5.3.1. Zugang zur Gruppe

Im Hinblick auf mein Forschungsprojekt machte mich eine langjährige Freundin mit einer ihrer Studienkolleginnen bekannt, der sie schon des Öfteren bei Reggae-Konzerten begegnet war. Als ich sie eine Woche später zum Zweck einer genauen Terminvereinbarung kontaktierte, verwies sie mich wegen eines Spontanurlaubs an ihre Schwester, woraufhin ich mich mit dieser in Verbindung setzte. Es dauerte eine Weile bis wir einen geeigneten Zeitpunkt für alle Beteiligten arrangieren konnten, schließlich konnten wir jedoch den 16. August 2007 für unsere Gruppendiskussion fixieren. Mir wurde die Teilnahme von drei weiteren Personen zugesichert.

5.3.2. Untersuchungssituation und DiskussionsteilnehmerInnen

Die Führung dieser Gruppendiskussion war insofern etwas Besonderes für mich, als sie mein erster ‚Einzelgang‘ war. Zwar kannte ich den Vorgang bereits aus einer Gruppendiskussion, die ich gemeinsam mit einem Studienkollegen im Rahmen eines Forschungsseminars angeleitet hatte, doch diesmal musste ich mich allein der unvorhersehbaren Situation einer Gruppendiskussion stellen.

Ich bereitete alles akribisch vor, kontrollierte Diktiergerät und Mikrofon, stellte Getränke (Bier und Säfte), Süßigkeiten und Brote bereit und wartete ungeduldig auf die DiskussionsteilnehmerInnen. Wir waren für 19.00 Uhr in meiner Wohnung in Wien verabredet. Mit etwas Verspätung trafen die TeilnehmerInnen schließlich nacheinander ein und wir konnten eine halbe Stunde später vollzählig mit der Diskussion beginnen. Die Gruppendiskussion dauerte insgesamt zwei Stunden und 17 Minuten und verlief durchwegs selbstläufig, bisweilen sogar hitzig. Nachdem das Gesprächspotential erschöpft war, blieben wir noch eine Weile bei einer gemeinsamen Unterhaltung sitzen, ehe sich die DiskutantInnen verabschiedeten.

Die DiskussionsteilnehmerInnen sind einander in keinem besonders intimen Freundschaftsverhältnis verbunden, kennen einander jedoch schon seit mehreren Jahren und sind vor allem in der Musikszene gemeinsam anzutreffen. Meine Kontaktperson spielte darüber hinaus mit den beiden männlichen Teilnehmern in einer gemeinsamen Reggae-Band, ehe sich diese auflöste.

Die nun folgende Einführung der DiskussionsteilnehmerInnen basiert auf Informationen, welche sowohl dem biografischen Kurzfragebogen als auch dem Beobachtungsprotokoll entnommen wurden.

Ursi (Kontaktperson) ist 22 Jahre alt und Studentin. Ihr langes Haar trägt sie zu einem Pferdeschwanz gebunden, dazu eine Jeans mit einem grünen T-Shirt. Seit kurzem führt sie eine Beziehung zu einem jungen Mann mit dem sie jedoch nicht zusammen wohnt. Sie wohnt alleine in einer Wohnung in Wien. Ursi ist das Jüngste dreier Kinder und stammt aus einer ‚Lehrer-Familie‘ – sowohl beide Elternteile als auch Geschwister sind LehrerInnen. Hinsichtlich ihrer beruflichen Zukunft ist sie zum Zeitpunkt der Gruppendiskussion etwas unschlüssig. Klar ist lediglich, dass sie ihr beruflicher Weg entweder in den politischen oder künstlerischen Bereich führen soll. Nach ihrer Familienplanung befragt, äußert sie Kinderwünsche, wendet jedoch ein, dass die Zeit dafür noch nicht gekommen sei. Ihre Freizeit verbringt sie gemeinsam mit ihren FreundInnen, beim Sport oder singend. Bereits seit längerer Zeit wirkt sie als Sängerin in zwei Bands (Reggae und Pop) mit. Neben Reggae bevorzugt sie Funk und „guten Pop“.

Nati ist 21 Jahre alt und damit die Jüngste in der Runde. Sie hat lange Dreadlocks und trägt ein rot-gelb-grünes T-Shirt und Jeans. Nati ist ebenfalls Studentin. Ihr Studium finanziert sie mit Nachhilfestunden und Babysitten. Nati lebt seit kurzem von ihrem Freund getrennt und wohnt alleine in einem kleinen Haus am Stadtrand Wiens. Ihre Eltern sind verheiratet und sie hat einen älteren Bruder. Neben ihrer Familie, zu der sie in einem freundschaftlichen Verhältnis steht, gibt Nati an mehrere kleine Freundeskreise zu haben – je nach Aktivität und Interessen. Ihr Ziel ist es, einmal in einer harmonischen Beziehung zu leben und viele Kinder zu haben. Beruflich strebt sie eine Ausbildung zur „tiergestützten Psychotherapie“ an. Als einzige der vier DiskussionsteilnehmerInnen ist Nati nicht musikalisch aktiv. Die Frage nach den von ihr bevorzugten Musikrichtungen lässt sie unbeantwortet.

Hansi ist mit 28 Jahren der älteste Diskussionsteilnehmer. Er hat lange Haare, die er zu einem Pferdeschwanz gebunden im Nacken trägt. Er ist mit einem schwarzen T-Shirt und einer schwarzen kurzen Hose gekleidet. Er absolvierte eine HTL und ist derzeit als Disponent bei einer großen Zeitschrift tätig. Er lebt alleine in einer Wohnung im Umkreis Wiens, wo er sich um seinen verwitweten Vater kümmert. Hansi führt seit kurzem eine Liebesbeziehung, was ihn sehr glücklich macht. Nach seinen Lebensplänen befragt, gibt er an, eine glückliche Familie gründen und Kinder haben zu wollen. Beruflich sind seine Ziele eher vage. Schließlich würde er seinen Lebensunterhalt am liebsten mit seiner Musik bestreiten – auch er

spielt in einer Reggae-Band. Hansi hört gerne Reggy, Funk, Soul, Jazz sowie afrikanische und südamerikanische Musik. Neben der Band hat Hansi viele langjährige FreundInnen, zu denen er enge Beziehungen hegt.

Mathias ist 26 Jahre alt. Er hat halblanges Haar und trägt ein braunes T-Shirt zu einer karierten Stoffhose. Nach der Hauptschule absolvierte er eine Ausbildung zum technischen Zeichner, was er nun beruflich verfolgt. Er ist ledig und wohnt alleine in einer Wohnung in Wien. Seine verheirateten Eltern sind ebenfalls in der Baubranche tätig. Er hat einen verheirateten älteren Bruder und ist bereits zweifacher Onkel. Neben der Band-Clique gibt Mathias an, viele FreundInnen aus Schule, Sport- und Musikszene zu haben. In Bezug auf seine Lieblings-Musikgenres äußert er sich nicht. Er gibt an „wirklich absolut keine Ahnung“ zu haben, wie es beruflich oder familiär weiter gehen soll. Wichtig ist ihm einzig und allein Glück und geistige Selbstständigkeit zu erlangen. Diese „Absolut-Ebene“, wie er es nennt, hofft er, mittels Meditation zu erreichen.

Vor dem Hintergrund der stilistischen Ausdifferenzierung der Reggae-Szene sei angemerkt, dass sich die Mitglieder der Diskussionsgruppe *Klischee* der Roots-Reggae-Szene zugehörig fühlen. In diesem Sinn distanzieren sie sich explizit von der Ragga-Szene: „Ragga mag ich nicht.“ (o.T.)⁵⁰.

5.3.3. Kollektive Orientierungen

Ehe auf die zentralen kollektiven Orientierungen der Gruppenmitglieder detailliert eingegangen wird, sollen die Besonderheiten der Eingangspassage wiedergegeben werden. Auf diesem Weg werden erste Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede der einzelnen Gruppen im Hinblick auf den gewählten Zugang zum Thema bzw. der Diskussion aufgezeigt. In der Eingangspassage, der die folgenden Transkriptauszüge entnommen sind, lassen sich bereits zwei zentrale Ebenen der alltagspraktischen Zugehörigkeit zur Reggae-Szene ausmachen: die emotionale und soziale Ebene.

Ebenso wie die Diskussionsgruppen des Metal-Genres wählt auch die Reggae-Gruppe *Klischee* den Einstieg in die Diskussion über die Schilderung ihres je individuellen Zugangs zur Musik. Im Gegensatz zu den Metal-Gruppen, deren Zugangsbeschreibungen Parallelen zu

⁵⁰ Obwohl innerhalb des Musikgenres ‚Metal‘ eine ebenso ausgeprägte stilistische Ausdifferenzierung in diverse Subgenres zu beobachten ist wie in der Reggae-Szene, nehmen die Gruppenmitglieder der Metal-Szene keine explizite Zuordnung zu einer bestimmten Spielart des Metals vor.

einem berufsbiografischen Lebenslauf aufweisen, steht hier jedoch das Moment der Affizierung im Vordergrund der Erzählungen.

- 30 Hm: also man könnt damit anfangen=wie ma zum Reggae gekommen sind, also wie ich
31 zum Reggae gekommen bin
32 Iw: Lmhm
33 Mm: Erzähl amal?
34 Iw: °zum Beispiel°
35 Hm: ((hustet)) naja irgendwann; hab ich eine (.) Bob Marley Platte ghört (.) so richtig (.)
36 einmal und dann is um mich geschehen gwesen. und nachdem ich ja Bass spiel und da
37 der Bass ja im Vordergrund is immer bei der Musik (.) ja; bin ich da nimma
38 wegkommen und seitdem intressiert mich das (2) das is schon 12 Jahre her.

Zur Beschreibung erster Begegnungen mit dem ‚Reggae‘ werden Metaphern des ‚Verliebt-Seins‘ herangezogen. So heißt es beispielsweise: „irgendwann; hab ich eine (.) Bob Marley Platte ghört (.) so richtig (.) und dann is um mich geschehen gwesen.“ (Z.35-36). Obschon der Bezug zur Musik(szene) teilweise auch über die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis hergestellt bzw. aufrechterhalten wird, beruht die Zugehörigkeit zur Musik(szene) doch primär auf einem ‚emotionalen Berührt-Sein‘ durch diese Musik. Vergleichbar mit Metalica, als ‚Einstiegsdroge‘ in die Metal-Szene, ist es hier Bob Marley, der mit seiner Musik die DiskussionsteilnehmerInnen emotional berührte und bis zum heutigen Tag an sich band: „bin ich da nimma wegkommen“.

Die Herstellung von Zugehörigkeit zur Reggae-Szene vollzieht sich jedoch nicht nur im Modus der Affizierung auf einer emotionalen Ebene, sondern ist durchaus auch sozial orientiert.

- 61 Uw: Ich war elf @(.)@
62 Hm: Aso, mit elf? wie kommt man mit elf zum Reggae?
63 Uw: Lja (.) ja L weil durch mein; ja. weil da mein
64 Bruder ist die das ghört ham und das halt cool war u:und für mich war halt Reggae
65 die coole @Musik@ der älteren Leute.

Es stellt sich heraus, dass mit der Zugehörigkeit zur Reggae-Szene gleichermaßen Zugehörigkeit zu einer „coolen“, d.h. zu einer sozial angesehen Gruppe angestrebt wird: „für mich war halt Reggae immer die coole @Musik@ der älteren Leute“ (Z.64-65), heißt es an dieser Stelle. Auf diese Weise wird der Eintritt in die Reggae-Szene gleichzeitig zum Sinnbild für den Übertritt ins Jugendalter.

Insgesamt betrachtet verlief die Diskussion äußerst lebendig und engagiert. Die DiskussionsteilnehmerInnen arbeiteten sich sukzessive von einem Thema zum nächsten vor, brachten eigene Diskussionsimpulse in das Gespräch ein und zeigten sich interessiert an den

Redebeiträgen der anderen Mitglieder. Insofern den einzelnen TeilnehmerInnen keine fixen Sprecherrollen zugewiesen werden können, ist von einer egalitären Gruppenstruktur auszugehen.

5.3.3.1. Musik als Ausdruck der Persönlichkeit – Kategorisierung von Szenemitgliedern

Auf den immanenten Impuls der Diskussionsleitung, mehr über die alltagspraktische Relevanz des Reggaes zu erzählen (vgl. „Wie begleitet euch Reggae im Alltag?“, Z.1), entfaltet die Gruppe die im Folgenden dargestellte Orientierung, welche in der Passage *Klischeedenken* zur Artikulation gebracht wird.

Ehe die Diskussionsleitung ihre Frage zu Ende führen kann, wird sie von Nati unterbrochen, die alsdann beginnt, entsprechende Alltagssituationen, in denen sie Reggae hört, beispielhaft anzuführen:

- 1 Iw: Wie begleitet euch Reggae im Alltag? Wie
2 Nw: L Straßenbahn; in der U-Bahn; @beim
3 Laufengehn@; beim Weggehn; in der Früh beim Aufstehn. (.) oder was meinst du?
4 meinst du das?

Nati greift den propositionalen Gehalt⁵¹ der immanenten Nachfrage auf (vgl. „begleitet“) und elaboriert Reggae als ständigen Begleiter auf ihren alltäglichen Wegen. Die Aufzählung erweckt den Anschein, als wäre diese Liste ewig fortsetzbar. Auffällig ist dabei, dass es sich bei der Mehrheit der genannten Beispiele um Situationen handelt, in denen man (normalerweise) alleine unterwegs ist. Hierauf verweist auch der Umstand, dass die Rezeption von Musik in diesen Situationen an den Gebrauch eines MP3-Playfers gebunden ist.

Im Sinne einer Metakommunikation vergewissert sich Nati schließlich der Angemessenheit ihres Redebeitrags, indem sie explizit eine Stellungnahme der Diskussionsleitung einfordert. Ohne die Antwort der Diskussionsleitung abzuwarten, greift Ursi den aufgeworfenen Orientierungsgehalt >Man hört Reggae, wenn man alleine unterwegs ist< auf und erweitert ihn um einen weiteren Aspekt:

- 5 Uw: Na ich find es is schon zum Beispiel es ist ein ein ein ein ein ur guter Draht zu
6 anderen Leuten. also ich hab schon echt viele Leut- also viele is übertrieben; aber
7 schon ein paar kennengelernt einfach nur weil wir vom Reggae gredet habn oder halt
8 von der Musikrichtung oder so und eben wie ich jetzt weg war und noch wenig Leute

⁵¹ Mit der (immanenten) Nachfrage einen propositionalen Gehalt aufzuwerfen, widerspricht den Regeln der Gesprächsführung im Rahmen der dokumentarischen Methode. Die immanente Nachfrage der Diskussionsleitung wird so selbst zu einer Proposition.

9 kannt hab dann war das voll auf Parties oder so; wo ich einfach dagstanden bin und
10 dacht hab Gott ich kenn niemanden und dann redet man mit irgendjemandn über Musik.

In einer Anschlussproposition expliziert Ursi Reggae als „ur guten Draht zu anderen Leuten.“ (Z.5-6). Sie gibt an, schon viele neue Bekanntschaften durch die Kommunikation über Reggae bzw. Musik im Allgemeinen gemacht zu haben. In diesem Sinn stellt Reggae eine Verbindung zu „anderen Leuten“ (Z.6) her, indem er als gemeinsames Gesprächsthema die Kontaktaufnahme zu unbekannten Personen erleichtert. Reggae wird als ‚Basis sozialer Kontakte‘ näher definiert. Besonders in einem unbekannten Umfeld markiert das Knüpfen sozialer Kontakte den positiven Horizont der Gruppe, welcher durch Kommunikation über Musik erreicht werden kann. Es dokumentiert sich ein Enaktierungspotential.

Die Verbindung, die Reggae zwischen einander unbekannten Personen herstellt, geht jedoch weit über die Verfügung über ein gemeinsamen Gesprächsthemas hinaus:

11 Uw: dann is man irgendwie man hat schon automatisch wenn ich jetzt sagen würde ich ich ja
12 ich mein die Musik is Techno oder so dann würd ich sicher mal in ganz eine andere
13 Schublade rutschen als wenn ich sag ich hör Reggae.
14 Hm: L und andere Leute kennen lernen
15 Uw: Und andre Leute kennen lernen und wenn ich irgendwie also in meiner Welt. in meiner
16 Welt bin ich halt dann cooler wenn ich sag ich hör Reggae. Natürlich wenn ich jetzt
17 Housefan war wärs andersrum aber ich kann mich schon a bissl dam- äh damit sagen;
18 was ich für eine Persönlichkeit hab. wenn ich sag ich hör Reggae; find ich.
19 Nw: Mhh
20 Mm: Für di- für dich stimmts sicher aber ich könnts halt nicht so sagen
21 Hm: Lalso auf die
22 Persönlichkeit?
23 Uw: Na ich find schon. weil weil also wenn du niemanden kennst?

Im Rahmen der Kommunikation über Musik führt die Offenlegung des eigenen Musikgeschmacks „automatisch“ (Z.11) zu Kategorisierungen und löst bei dem/der GesprächspartnerIn Assoziationen, die mit der genannten Musikrichtung einhergehen, aus. Dementsprechend würde man beim Gegenüber „sicher mal in ganz eine andere Schublade rutschen“ (Z.12-13) und andere Assoziationen hervorrufen, wenn man sagt „die Musik ist Techno“⁵² (Z.12), als wenn man sich als ReggaehörerIn zu erkennen gibt. Die Offenlegung des Musikgeschmacks gestaltet über die Möglichkeit zur Kategorisierung zudem den weiteren Verlauf sozialer Kontakte. So lernt man je nach Musikgeschmack „andere Leute kennen“ (Z.14, 15), wie Hansi einwirft und Ursi validierend wiederholt. In diesem Sinn stellt Musik nur zu jenen Leuten einen „ur guten Draht“ (Z.5) dar, mit denen man gemeinsame

⁵² Hierin dokumentiert sich gleichzeitig eine Distanzierung von der Technomusik bzw. -szene.

musikalische Vorlieben teilt. Nähere Kontakte zu Fans anderer Musikrichtungen ergeben sich demnach mangels gemeinsamer Interessen sowie gegenseitiger Anerkennung und Sympathie erst gar nicht. Der Aussage „in meiner Welt bin ich halt dann cooler wenn ich sag ich hör Reggae“ (Z.15-16) ist demnach eine Bewertung Fans unterschiedlicher Musikrichtungen – gemäß der in der eigenen „Welt“ gültigen Orientierungen und Vorstellungen – inhärent. Analog dazu äußert Ursi an anderer Stelle folgendes: „Mir ist auch jemand gleich viel sympathischer der auch Reggae hört.“ (vgl. Passage *Wellenlinie*). Damit einher geht die Annahme über die Darlegung des eigenen Musikgeschmacks seine „Persönlichkeit“ (Z.18) ausdrücken zu können. Reggae stellt in diesem Sinn eine emotionale Verbindung zu unbekannten Personen her, da man über gemeinsame musikalische Vorlieben nicht nur ein gemeinsames Gesprächsthema hat, sondern darüber hinaus auf gemeinsame Persönlichkeitsmerkmale schließen kann. Die Schublade, welche sich beim Nennen musikalischer Präferenzen öffnet, beinhaltet damit nicht nur Assoziationen über die soziale Zugehörigkeit einer Person, sondern auch über entsprechende Persönlichkeitsmerkmale.

Während die beiden Männer dem Gesagten skeptisch gegenüber stehen und für sich selbst nicht behaupten können (Antithese), unterstreicht Ursi erneut den von ihr aufgeworfenen Orientierungsgehalt: Besonders in einem fremden Umfeld ermöglicht die Offenlegung des eigenen Musikgeschmacks unbekannten Personen die Einschätzung der eigenen Persönlichkeit und gestaltet auf diese Weise den weiteren Kontaktverlauf.

Im weiteren Diskursverlauf wird die Möglichkeit eines Rückschlusses auf Persönlichkeitsmerkmale anhand von Musikpräferenzen über den Verweis auf beobachtbare Differenzen zwischen Fans unterschiedlicher Musikrichtungen argumentiert.

- 24 Nw L na ich glaub schon dass du drauf zurückschließen kannst weil
 25 ich mein das is auch ein bissl ein Klischeedenken ja;(.) aber wenn du so generell siehst
 26 was für Leute keine Ahnung auf irgendwelche Technofestln gehn oder was für Leute
 27 was für Leute gehn auf Reggaefestln;
 28 Uw: Ja eben oder dass eben auf die Festivals sind wie Heavy Metall oder Punkfestivals;
 29 da gehts einfach viel ärger zu als bei Reggaefestivals. Obwohl kann man auch nicht
 30 sagen; (.) weil das Nuke war auch Kacke. (2) also ich find schon weil wenn wenn du
 31 wenn du jemanden gar nicht kennst und auch nicht einschätzen kannst dann von
 32 Äußerlichkeiten. dann gibst du damit deinen Charakterzug preis wenn du sagst du hörst
 33 Reggae;
 34 Mm: Ja das kann schon sein;stimmt schon;
 35 Hm: @(.)@ Naja:a
 36 Nw: L Doch es stimmt schon find ich; ich finde
 37 Hm: L Ja aber das is ja generell so.
 38 Nw: L Es kann ja sagt Musik
 39 einfach was über deine- dein- dein- deinen Lebensstil halt auch ein bisschen aus.

Nati teilt den aufgeworfenen Orientierungsgehalt und ist ebenfalls der Meinung, dass man aufgrund des Musikgeschmacks auf die Persönlichkeit einer Person „zurückschließen“ (Z.24) kann. Auch wenn es bedeutet, Klischees zu strapazieren, so entsprechen Fans bestimmter Musikrichtungen im Allgemeinen („generell“, Z.25) doch ihren Klischees. In diesem Sinn kann man allein an beobachtbaren Merkmalen, wie z.B. Aussehen und Verhalten, Fans verschiedener Musikrichtungen unterscheiden und ihren Szenen zuordnen. Dem unterschiedlichen Aussehen und Verhalten werden demnach unterschiedliche Persönlichkeitsmerkmale zugrundegelegt. Ist eine allgemeine Einschätzung des „Charakterzugs“ (Z. 32) einer unbekannten Person aufgrund von oberflächlichen Szenemerkmalen nicht möglich, so gelingt dies über die Offenlegung des Musikgeschmacks. Hierbei handelt es sich allerdings um ein „generelles“ (Z.37) Phänomen, das auf sämtliche Musikrichtungen anwendbar ist. Im Sinne einer Generalisierung kommt es schließlich also zur Synthese der beiden unterschiedlichen Orientierungen. So „sagt Musik einfach was über deine- dein- deinen Lebensstil halt auch ein bisschen aus.“ (Z.38-39), wodurch die Schublade um einen weiteren, letzten Aspekt bereichert wird. Die Preisgabe des eigenen Musikgeschmacks erlaubt dem (unbekannten) Gegenüber demnach Kategorisierungen hinsichtlich Persönlichkeit, Charakter und Lebensstil und gestaltet über diese Informationen den weiteren Kontaktverlauf.

5.3.3.2. Kulturelles Hintergrundwissen als Merkmal authentischer Szenezugehörigkeit

An den vorherigen Diskurs anschließend wird nun das Tragen klischeehafter Szenemarker verhandelt. Die zur Darstellung der Orientierung herangezogenen Transkriptauszüge sind ebenfalls der Passage *Klischeedenken* entnommen.

Nachdem sich die Gruppenmitglieder abwertend gegenüber den Trägern stereotyper Szenesymbole geäußert haben – so wird die über Kleidung vermittelte Demonstration der eigenen Szenezugehörigkeit nicht nur wiederholt als „übertrieben“ (Z.52) und „peinlich“ (Z.59, 72, 84), sondern darüber hinaus auch als Provokation (vgl. „macht mich auch aggressiv“, Z.57, 58) empfunden – kommt es zu folgender Interaktionssequenz.

Obwohl Hansi die Inszenierung der eigenen Szenezugehörigkeit für sich selbst entschieden ablehnt (vgl. „meins is auch nicht“, Z.88), billigt er es – gesetzt dem Fall, es wird aus persönlicher Überzeugung und Gefallen gehandelt: „aber wenn einer dazu steht und wenn ihm das taugt dann soll ers machen.“ (Z.92).

88 Hm: Also ich versteh was du sagst. meins is es auch nicht;
 89 Nw: L @()@
 90 Hm: L Ich muss mich auch unbedingt nicht
 91 verkleiden und mir taugt auch nicht irgendwie also als Reggae sich so verkleiden und so
 92 aber wenn einer dazu steht und wenn ihm das taugt dann soll ers machen.
 93 Nw: L Aber das is ja schon der Punkt Hansi.
 94 Uw: Ja
 95 Nw: Du bezeichnest es ja schon als verkleiden.
 96 Hm: Ja das is es ja auch oder?
 97 Nw: Eben; aber wie kannst du gleichzeitig sagen, wenn einer dazu steht und er sich verkleidet; ich
 98 mein das is ja **kontrovers**
 99 Hm: Mhh ja wenn ihm das taugt das verkleiden; dann soll ers machen
 100 Uw: Und warum we-
 101 Mm: L Ja eh; aber verkleiden is komisch weil ()
 102 Hm: L Na. Na vielleicht für den;
 103 für mich is es ein verkleiden. für den selber ders anzieht is es wahrscheinlich kein verkleiden
 104 sonst würd ers ja nicht machen; sondern für den is das so; der mag das der steht drauf;
 105 deswegen zieht ers auch an

Im Sinne eines intendierten Ausdrucksstils wird das Tragen stereotyper Szene-Embleme nun als „verkleiden“ (Z.91, 95, 97, 99, 101, 103) bezeichnet und damit als Kostümierung bzw. Maskierung abgelehnt. Der Begriff „verkleiden“ suggeriert die Vorstellung eines Maskenballs, bei dem die Menschen – gehüllt in ihre Verkleidungen – vorgeben, jemand anderer zu sein. „als Reggae sich so verkleiden“ (Z.91) bedeutet demnach, für die Dauer eines Ereignisses so zu tun als wäre man ein ‚echter‘ Reggaefan, während man im alltäglichen Leben diese ‚Maske‘ wieder absetzt. Das Tragen stereotyper Szenekleidung kommt damit einer Überzeichnung bzw. Inszenierung der eigenen Szenezugehörigkeit gleich, was (zumindest für einen selbst) entschieden abgelehnt wird. In diesem Sinn ist dem Begriff „verkleiden“ der Vorwurf an Inauthentizität inhärent, was durch Natis Betonung der Widersprüchlichkeit der beiden Begriffe „dazu steht“ (Z.97) und „verkleidet“ (Z.97) bestätigt wird. So ist eben nur jemand, der nicht aus persönlicher Überzeugung handelt, darauf angewiesen, andere Personen durch einen entsprechenden Kleidungsstil hinsichtlich seiner (vermeintlichen) Überzeugung – in diesem Fall der Szenezugehörigkeit – zu täuschen. Entsprechend räumt Hansi schließlich ein, dass der Begriff „verkleiden“ lediglich seinem Orientierungsrahmen entspricht, nicht jedoch dem des/der TrägerIn solch stereotyper Szenesymbole: „für den selber ders anzieht is es wahrscheinlich kein verkleiden sonst würd ers ja nicht machen“ (Z.103-104). Die offensichtliche Demonstration bzw. Inszenierung der eignen Szenezugehörigkeit wird damit als unauthentisch zurückgewiesen. So müsste nach Ansichten der Gruppe eben nur jemand, der nicht aus persönlicher Überzeugung handelt, dessen Stil nicht (bereits) habitualisiert ist, andere mittels intendierter Ausdrucksstile von seiner (vermeintlichen) Zugehörigkeit überzeugen.

Daran anschließend werden der Inszenierung der eigenen Szenezugehörigkeit mögliche Motive zugrunde gelegt, welche die Inauthentizität eines entsprechenden Verhaltens belgen sollen. In diesem Sinn wird dem intendierten Ausdrucksstil eine kommunikative Absicht zugrundegelegt: Er soll Zugehörigkeit und Gleichgesinntheit nach Außen signalisieren.

106 Nw: L Ja aber
107 er dürfte schon das Bedürfnis haben; nochmal sich mehr darüber zu identifizieren
108 Hm: L Anscheinend
109 ja
110 Nw: L und mehr mehr sich selbst nämlich in die Schublade zu stecken und sagen so so leb ma
111 so bin ich ja,
112 Hm: L Ja ja; oder ja; oder er möchte dabei sein oder was weiß ich;

Die Inszenierung der eigenen Szenezugehörigkeit wird auf ein „Bedürfnis“ (Z.107) nach „mehr“ (Z.107) Identifikation mit der Szene (und ihren Werten), nach Selbststilisierung und -präsentation sowie auf ein Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe zurückgeführt. Die öffentliche Demonstration des kollektiven Lebensstils sowie der eigenen Persönlichkeit (vgl. „so leb ma so bin ich“, Z.110-111) durch das Tragen offensichtlicher Szenemarker geht – nach Ansichten der Gruppe – mit Selbst-Stigmatisierung einher und dient sowohl der Selbstvergewisserung der eigenen kulturellen Identität („sich mehr drüber zu identifizieren“, Z.107) als auch der Herstellung von Szenezugehörigkeit. Es dokumentiert sich erneut, dass ‚verkleidete‘ Personen nicht als authentische Szenemitglieder wahrgenommen werden: sie „möchten dabei sein“ (Z.112), gehören aber letztendlich nicht dazu.

Während bisher lediglich Merkmale einer unauthentischen Szenezugehörigkeit elaboriert wurden, wendet sich die Gruppe weiter unten im Diskursverlauf der Frage authentischer Szenezugehörigkeit zu.

Dies wird insofern vorbereitet, als stereotype Reggaesymbole wie z.B. die Farben ‚rot gelb grün‘, nicht nur wegen ihres intendierten, überzeichneten und unauthentischen Charakters abgewiesen werden, sondern vor allem wegen ihres kulturellen Bezugs zum Rastafarismus, „mit dem ich ja mhm nix am Hut hab.“ (Z.129-130).

128 Hm: Ja:a und dann kommt halt noch dazu, also für mich halt irgendwie das diese drei Farben
129 zum Beispiel auch das bezieht sich ja auch schon auch auf den Rastafarismus; nen. mit dem
130 ich ja mhm nix am Hut hab.
131 Nw: Das is von der äthiopischen Flagge oder nicht?
132 Hm: Mm:::m. n:::njein. äh::h äh:hh. achtzig Prozent der Flaggen aus Afrika ham rot gelb grün
133 drinnen.
134 Nw: L Ja aber; (weil=das es halt da Ursprung is).
135 Hm: L Und. ja aber die. (.) ja das stimmt schon. ja. weils

136 alle zurück nach Afrika wolln. so is das entstanden. (.) nur es is ja auch
 137 Nw: L Ja aber das is ja grad. das is auch (widersprüchlich) ja. wenn
 138 ich das. wenn ich das (.) benutz; praktisch ja. und nicht mal. die meisten wissen ja nicht
 139 amal wo das he:erkennt.
 140 Hm: L Richtig. ja. die meisten wissen auch nicht; dass es nicht gelb is;
 141 sondern gold is.
 142 Nw: L Ja stimmt.

Nachdem sich die Gruppe explizit vom Rastafarismus, dem kulturellen Ursprung des Reggaes, abgegrenzt hat und entsprechende Symbole, welche eine vermeintliche Übereinstimmung mit dessen Werthaltungen und Glaubenssystemen suggerieren könnten, abgelehnt wurden, wird die Entstehungsgeschichte und kulturelle Bedeutung der drei Farben als Reggaesymbol näher elaboriert. Auf diese Weise demonstriert die Gruppe ihr umfangreiches Hintergrundwissen zum Thema ‚Reggae‘, ehe mangelndes Hintergrundwissen als negativer Gegenhorizont markiert wird: „die meisten wissen ja nicht amal wo das he:erkennt.“ Unauthentische Szenezugehörigkeit wird demnach an dem unreflektierten „benutzen“ (Z.138) von Szenesymbolen festgemacht, ohne über deren kulturelle Bedeutung und die ihnen inhärente ‚Botschaft‘ Bescheid zu wissen. An anderer Stelle ist in dem Zusammenhang von einem „Missbrauch“ von Reggaesymbolen die Rede: „wenn du eine Message vermittelst dann solltest du dich auch so verhalten“ (o.T.).

Mangelndes Hintergrundwissen über die Kultur des Reggaes und seinen Bezug zum Rastafarismus zeugt darüber hinaus insofern von einer lediglich inszenierten Szenepartizipation, als man sich seiner Aussage im Szenealltag eigentlich nicht entziehen kann.

167 Hm: L Ja aber; du kriegst is halt auch mit irgendwann oder? n:n; du kriegst
 168 is ja die ganze Zeit mit; wennst (.) jetzt in dem Fall wenn wir Reggae hörn.
 169 du kriegst halt einfach diese Message mit (.) Rastafari kriegst halt einfach mit? weil das
 170 immer dabei is oder?
 171 Uw: L Also für mich is es ja find ich auch ur intress- find ich auch extrem
 172 intressant; also ich möchts ja auch wissen und ich wollt auch übn Bob Marley
 173 Bescheid wissen. wie hat der gelebt und warum hat der das gemacht? (.) und was hat
 174 Hm: L Ja eh. Ja
 175 Uw: das für eine Bedeutung. und d:der war ja politisch da aktiv. und das fand ich auch
 176 cool und das macht ihn ja noch
 177 Hm: L viel interessanter
 178 Uw: L besser ei- (.) ja. (2) aber eigentlich glaub ich war
 179 er ein komischer Mensch.
 180 Nw: Das glaub ich auch ja.
 181 Hm: L Ja ein Eigenbrötler. wahrschei- (.) aso. ziemlich sicha.
 182 Nw: L Ja.

Durch die ständige Präsenz des Rastafarismus` im Reggae ist ein Verfügen über entsprechendes Hintergrundwissen im Szenekontext an keine aktive Aneignung gebunden:

„du kriegst halt einfach diese Message mit“ (Z.169). Ein Wissen um die Botschaft des Rastafarismus` stellt sich demnach automatisch und ohne persönliches Zutun ein. Trägt man ein tiefergehendes Interesse an die Szene und ihre Werte heran, will man beispielsweise über das Leben und Wirken Bob Marleys „Bescheid wissen“ (Z.173) und die „Bedeutung“ (Z.175) seines Handelns verstehen, setzt man sich – getrieben vom ‚Hunger‘ auf mehr – intensiver mit der Materie auseinander. Ein Verständnis der (tiefgründigen) kulturellen Bedeutung bestimmter Sachverhalte markiert den positiven Horizont der Gruppe und kann durch aktive Aneignung (Enaktierungspotential) erreicht werden. Das große Interesse an Bob Marley wird auf seine politischen Aktivitäten zurückgeführt, die man bewundert („das fand ich auch cool“, Z.175-176) und die ihn „noch viel interessanter“ (Z.177) erscheinen lassen. In der Konklusion wird Bob Marley jedoch schließlich trotz Bewunderung seines politischen Einsatzes als „komischer Mensch“ (Z.179) und „Eigenbrötler“ (Z.181) beschrieben. Hierin dokumentiert sich nun die eigentliche Relevanz des Hintergrundwissens für die Gruppe: Erst die Aneignung entsprechenden Wissens ermöglicht eine kritische Stellungnahme und wirkt auf diese Weise einer unreflektierten Aneignung von Szenewerten und -symbolen entgegen. Schließlich zeugt nur eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung der Reggae-Szene von authentischer Szenezugehörigkeit.

5.3.3.3. Gemeinsame musikalische Präferenzen als Basis sozialer Beziehungen

Die Passage *Wellenlinie* wird durch die immanente Nachfrage der Diskussionsleitung nach dem Szenealltag der Gruppenmitglieder („was ihr da so machts, wenn ihr weggehts?“) eingeleitet. Es kommt zur Beschreibung von Aufenthalten in der Szene, wobei auch ihr Verhältnis zu anderen Szenemitgliedern thematisiert wird.

Szeneaufenthalte bieten demnach die Möglichkeit, zu tanzen und nette Leute zu treffen, wie Hansi proponiert („°naja. man kann tanzen. man trifft nette Leute°“, o.T.). Der Proposition folgt ein Moment des Schweigens, ehe in knappen Worten auf den Unterschied, als Single oder Paar ein ReggaeKonzert zu besuchen, eingegangen wird. Schließlich wird das Thema relativiert und verworfen und es kommt zu folgender Zwischenkonklusion:

10 Nw: ... aber ich glaub es hängt einfach davon ab wenns deine Musik is;
 11 dann spürst dus; dann kannst du gut dazu tanzen und dann machts Spaß.

Die Verbundenheit zu einer Musik beruht auf keiner rationalen Entscheidung, sondern auf einer Empfindung: „wenns deine Musik is, dann spürst dus“ (Z.10-11). „deine“ (Z.10) Lieblingsmusik ergreift den Körper und bringt ihn – wie von alleine – zum Tanzen, was ein

gutes Gefühl ist. Nur wenn man den Rhythmus spürt, er in Fleisch und Blut übergeht und man in emotionalen und körperlichem Einklang mit der Musik steht, kann man „gut dazu tanzen“ (Z.11) und das macht „Spaß“ (Z.11). Es dokumentiert sich eine körperliche Ergriffenheit durch Lieblingsmusik auf deren Basis Aktionsismus möglich wird (vgl. Gruppe *Smile*). Die Konklusion bringt den Orientierungsgehalt: >emotionaler und körperlicher Einklang mit Lieblingsmusik< zum Ausdruck. Dies muss im Hinblick auf den im Folgenden dargestellten Diskursverlauf in Evidenz gehalten werden, da diese Orientierung erneut gesprächsleitend wird.

Im weiteren Diskursverlauf wird das Thema „Singlesein“ (Z.13) in einer Anschlussproposition erneut aufgegriffen und die Reggaeszene als Ort, wo man Männer (bzw. Frauen) kennen lernen kann, elaboriert.

12 Uw: Ja es wird niemand zu einem ReggaeKonzert gehn; der nichts drauf auf der nicht ein bisschen
 13 auf deiner Wellenlinie is; wenn du jetzt aufs Singlesein ansprichst zum Beispiel. wenn du jetzt
 14 irgendwohin weggehst dann kannst du auch den ur Freak treffen ja und und der is halt
 15 irgendwie ur strange und das checkst du halt am ersten Abend nicht (.) so auf die Art halt
 16 Hm: °Äh du hörst Rock äh°
 17 Uw: Nein aber; du kannst das in gewisser Weise eingrenzen.

Es wird davon ausgegangen, dass die Wahrscheinlichkeit in der Reggae-Szene eineN potentielleN LebenspartnerIn zu finden, größer ist als in irgendeiner anderen Szene. Während man in der Reggae-Szene auf Menschen (Männer/Frauen) trifft, die zumindest „ein bisschen auf deiner Wellenlinie“ (Z.12-13) sind, kann man in anderen, nicht näher definierten Nachtlokalen („irgendwohin“, Z.14) auch auf „den ur Freak treffen“ (Z.14), ohne dessen ausgeprägte Merkwürdigkeit („ur strange“, Z.15) gleich am „ersten Abend“ (Z.15) zu erkennen. Im Hinblick auf die Partnersuche markiert ein Besuch nicht näher definierbarer Lokale den negativen Gegenhorizont der Gruppe, da ihre BesucherInnen nicht auf Anhieb einschätzbar sind (vgl. Passage *Klischeedenken*). In diesem Sinn kann der ‚Suchraum‘ nach potentiellen LebenspartnerInnen durch eine entsprechende Szenewahl „in gewisser Weise eingegrenzt“ (Z. 17) werden, wodurch die Partnersuche effektiver wird.

Im Sinne von ‚Gleichgesinnten‘ verstehen Mitglieder der Reggaeszene einander unmittelbar und ohne Worte, sie harmonisieren miteinander und passen daher (eher) zusammen. Der Orientierungsgehalt, der hier proponiert wird, lautet: Mitglieder derselben Szene verfügen über einen gemeinsamen Orientierungsrahmen und damit über einen gemeinsamen Habitus. Sie sind somit potentielle LebenspartnerInnen, wodurch die eigene Szene zum Ort der Partnersuche wird. Hierin dokumentiert sich ein Enaktierungspotential.

Der aufgeworfene Orientierungsgehalt >gemeinsame Szenezugehörigkeit als Basis intimer Liebesbeziehungen< wird nun insofern elaboriert, als die Möglichkeit mit einem Mitglied einer anderen Musikszenen eine Liebesbeziehung einzugehen von vorne herein ausgeschlossen wird. Im Gegensatz zur eigenen Szene, die für die Partnersuche prädestiniert ist, wird nun die Möglichkeit an anderen, nicht näher definierbaren Orten (vgl. „durch andere Freunde“, Z.20) eineN potentielleN LebenspartnerIn kennen zu lernen insofern relativiert, als sich Männer- bzw. Frauenbekanntschaften als „ur Freaks“ (Z.14) oder gar als „Metal“ (Z.21) oder – wie sich später zeigt – als „Techno“-Fans (Z.35) erweisen könnten.

- 18 Nw: L Ja aber das is das is schon (.) also jetzt rein (.) menschliche
 19 beziehungstechnisch blablabla. das is schon so dass ähm; wenn ich jetzt wen kennen lern
 20 irgendwo halt durch andere Freunde oder so und ich find den intressant blablabla und dann
 21 erfahr ich der hört Metal (.) dann is das für mich gleich so; **hee** mit dem könnt ich einfach
 22 nicht leben; weil wenn ich im Auto sitz und Metal hören muss; dann is das für mich einfach
 23 nicht cool. und wenn der dann immer in meinem Auto sitzt und motzt ähh Reggae schon
 24 wieder blablabla Schnulzenscheiß und ich weiß nicht was. naja (.) also ich find schon dass das
 25 dass das einfach einfach
 26 Hm: L Wichtig is
 27 Uw: L Ja
 28 Nw: L Ja. sehr wichtig is also (.) ob die Musik einfach
 29 zampasst. ich mein wenn das jetzt jemand is der ein bisschen mehr in Richtung Skar und Punk
 30 is; is das was anderes weils einfach ich weiß jetzt was ich hab
 31 Uw: L mir is auch gleich jem- sympathischer der auch (.)
 32 Reggae hört.
 33 NW: L Was? (2) bitte?
 34 Uw: Mir is gleich jemand viel sympathischer wenn der Reggae hört
 35 Nm: Eh wenn er auf Technopartys geht dann kann ich nich viel mit- obwohl das stimmt auch nicht.
 36 ich kann mit einem Menschen selbst trotzdem was anfangen aber ich könnt halt mit dem nicht
 37 weg gehn.

Bewegt man sich in einem „anderen“ (Z.20) Umfeld und lernt eineN interessanteN Mann/Frau kennen, kann man mit ihm/ihr keine Beziehung eingehen, wenn sich herausstellt, er/sie „hört Metal“ (Z.21) oder geht „auf Technopartys“ (Z.35). Man könnte mit einem Mitglied einer anderen Musikszenen weder zusammen „leben“ (Z.22) noch „weg gehn“ (Z.37), auch wenn man ihn/sie persönlich „intressant“ (Z.20) findet oder mit ihm/ihr „selbst trotzdem was anfangen“ (Z.36) kann. Insofern ist es für eine Beziehung „sehr wichtig, (...) ob die Musik einfach zampasst“ (Z.28-29).

Liebesbeziehungen zu Mitgliedern einer anderen Musikszenen werden vehement abgelehnt. Man geht davon aus, dass differierende musikalische Präferenzen im Beziehungsalltag zu Konflikten führen, wie am Beispiel einer gemeinsamen Autofahrt elaboriert wird. Für ein harmonisches Zusammenleben sowie eine gemeinsame Freizeitgestaltung sind stimmige musikalische Präferenzen der LebenspartnerInnen daher von oberster Priorität. Hier

dokumentiert sich, von Validierungen begleitet, ein positiver Horizont der Gruppe. Das Verhältnis zu Mitgliedern anderer Musikszenen bleibt distanziert: man kann mit dem Menschen selbst zwar „was anfangen“ (Z.36), eine nähere oder gar intime Beziehung entwickelt sich jedoch nicht. In diesem Sinn werden musikalische Präferenzen, die mit den eigenen nicht konform gehen, zu einem Ausschlusskriterium für die nähere Kontaktaufnahme.

Äquivalent zur Ablehnung einer Liebesbeziehung mit einem Menschen, der sich als Metal- oder Technofan entpuppt, findet man einen Menschen, der die eigenen musikalischen Vorlieben teilt, „gleich (...) viel sympathischer“ (Z.31, 34). Die Kenntnis des Musikgeschmacks einer Person mindert bzw. erhöht demnach die Sympathie für sie.

Die Steigerung der empfundenen Sympathie für eine Person, die die eigene Szenezugehörigkeit teilt, wird nun anhand des „Kennenlernprozesses“ (Z.38) elaboriert.

- 38 Uw: Ja aber. ja aber ich mein jetzt da da (.) das der Kennenlernprozess; muss jetzt nicht irgendein
39 Typ sein aber jetzt generell oder wenn wenn ich habs schon mal ghabt dass ich auf der Uni
40 () zum Beispiel Leute gsehn hab und plötzlich hab ich die beim ReggaeKonzert gsehn
41 und ich hab ma dacht poah ur sympathisch muss ich kennen lernen. irgendwie so auf die Art
42 aber jetzt jetzt einfach weil weil da weil du
43 Hm: L weil du sofort a Basis hast wosd drüber reden kannst, oda?
44 Nw: L Ja

Begegnet man z.B. einem/einer nicht näher bekannten StudienkollegIn bei einer Reggeaveranstaltung, weckt das starke („poah ur“, Z.41) Sympathie und man „muss“ (Z.41) diese Person kennen lernen. In diesem Sinn macht die Kenntnis gemeinsamer musikalischer Präferenzen einen Menschen, für den man sich zuvor nicht besonders interessiert hat, interessant. Die Kenntnis der Zugehörigkeit einer (an sich neutralen) Person zur eigenen Szene kurbelt so den „Kennenlernprozess“ (Z.38) an. Damit motiviert gemeinsame Szenezugehörigkeit die soziale Kontaktaufnahme, wobei gemeinsame musikalische Präferenzen eine Kommunikationsbasis (ein gemeinsames Gesprächsthema) für die Anbahnung sozialer Kontakte bereitstellen (vgl. Passage *Klischeedenken*). Der Orientierungsgehalt >Gemeinsame Szenezugehörigkeit als Basis intimer Liebesbeziehungen< wird nun auf soziale Beziehungen generalisiert und gemeinsame Szenezugehörigkeit als Basis sozialer Kontaktaufnahme elaboriert (vgl. Passage *Klischeedenken*).

Dies wird auch anhand eines zweiten Beispiels untermauert.

- 45 Uw: L Ja
46 und möchtest aber irgendjemanden kennen lernen weil du halt allein irgendwo hinfährst
47 oder so. in einem fremden Land. und dann gehst du halt auf eine Reggaeparty weil du denkst
48 da hast du irgendwie Leute die a bissi so sind wie du. wenn ich jetzt auf eine Technoparty

49 geh; dann dann kann ich erwarten dass da Leute sind; wo ich vielleicht nicht so viel mit denen
50 ztun haben kann. eher noch.
51 Nw: Is halt auch für mich mit der Lebenseinstellung.

Ist man alleine in einem „fremden Land“ (Z.47) unterwegs, sucht man gezielt Reggaeveranstaltungen in der Erwartung dort auf Menschen zu treffen, „die a bissi so sind wie du“ (Z.48) auf. Hingegen erwartet man von BesucherInnen einer Technoparty, dass man „vielleicht nicht so viel mit denen ztun haben kann.“ (Z.49-50).

An diesem Beispiel dokumentieren sich erneut die unterschiedlichen Erwartungshaltungen im Hinblick auf ein ‚Beziehungspotential‘ an Fans unterschiedlicher Musikszenen. In diesem Sinn bietet die Reggae-Szene eine gewisse Sicherheit bzw. Orientierung im Hinblick auf ihre BesucherInnen. Man vermutet zu wissen, was man zu erwarten hat. So wird gänzlich Unbekanntes und „Fremdes“ – seien es nun Situationen oder Personen – (vermeintlich) bekannt. Die eigene Szene wird daher gezielt aufgrund eines Bedürfnisses nach sozialen Kontakten (Freundschaften) aufgesucht, da man davon ausgeht, dort auf ‚Gleichgesinnte‘ zu treffen. Auf Menschen also, die den eigenen Orientierungsrahmen teilen, auf dessen Grundlage Freundschaften möglich sind. Im Gegenzug wird eine intime bzw. freundschaftliche Beziehung beispielsweise zu Technofans (erneut) von vorne herein ausgeschlossen. Das Verhältnis bleibt distanziert.

Die unterschiedlichen Erwartungshaltungen an Fans verschiedener Musikrichtungen werden auf unterschiedliche „Lebenseinstellungen“ (Z.51) zurückgeführt (Transposition). Antizipierte Homogenität bzw. Heterogenität der Orientierungsrahmen entscheidet damit über den weiteren Kontaktverlauf.

Die divergierenden Lebenseinstellungen verschiedener Musikfans werden schließlich anhand der ‚Wirkung‘, die Musik auf Menschen hat, elaboriert.

51 Nw: Is halt auch für mich mit der Lebenseinstellung. irgendwie irgendwie ich mein is auch
52 klischeehaft aber (.) Techno is für mich einfach (.) viel aggressiver auf die Menschen generell
53 und so. ich mein bei Ragga Dancehall kanns auch aggressiv abgehn aber
54 Uw: Naja aber (.) auch so wenn zum Beispiel die GOAparties (.) war ich ja einmal und das war
55 schon nett. is schon lustig.
56 Hm: L Das is auch die Sunframe Version.

Auch wenn es zu Ragga- und Dancehallmusik „aggressiv abgehn“ (Z.53) kann, hat beispielsweise Technomusik allgemein eine „viel aggressiver[e]“ (Z.52) Wirkung auf Menschen. Es wird davon ausgegangen, dass die Vorliebe für besonders aggressive Musik mit einer bestimmten Lebenseinstellung seiner RezipientInnen einhergeht. Hingegen ist die

„Sunframe Version“ (Z.56) Goa „schon nett. is schon lustig“ (55). Aggressive, negative Musik markiert – im Gegensatz zu ‚sonniger‘, positiver Musik – den negativen Gegenhorizont der Gruppe, worin auch eine Übereinstimmung mit der Gruppe *Smile* besteht. Es dokumentiert sich der Orientierungsgehalt >Stimmungsmodifikation durch Musik<.

Anhand eines Beispiels wird ein mögliches positives Empfinden bei anderen Musikrichtungen (hier: Goa) differenziert, indem seine Grenzen aufgezeigt werden. Ob man beim Aufenthalt in einer anderen Musikszene Spaß hat, „is aber voll launenhaft“ (Z.57), hängt demnach in entscheidendem Ausmaß von der persönlichen Stimmung ab.

- 57 Nw: L Ja das is aber voll launenhaft weil zum Beispiel
58 Drum`n`Bass oder so is auch nicht so meins und wenn ich wirklich in Weggehlauene bin und
59 wirklich grad Bock hab; dann kann ich zu Drum`n`Bass auch abshaken aber. wenn ich dann
60 da manchmal hin komm und da steh dann is einfach so- ich komm da einfach nicht rein (.)
61 einfach
62 Uw: LJa es is sicha schwerer (.) ja aber das kann da ja beim Reggae auch passiern. das is
63 wenn wenn du nicht in Weggehlauene bist dann (.) ja
64 Hm: L Aso ja. Kommt aufs Gleiche.
65 Nw: Ja aber bei Reggae muss ich nicht so so gepusht sein. so ur gut drauf und ()
66 Hm: Ah du meinst jetzt wennst Techno hörst is so ein garso (.) naja aber wenn wenn so ein Druck
67 Nw: L Na Techno geht gar nicht.
68 Hm: da is von oben; so eine gschwinde Musik dann musst auch demnach drauf sein um irgendwie
69 mitmachen zu können.
70 Nw: L Ich glaub es geht nicht um das schnelle. es geht einfach darum dass ichs nicht so richtig
71 gspür.
72 Hm: L oder keine
73 Energie nicht
74 Mm: Ja gfallt da halt nicht so gut.
75 Nw: Genau
76 Hm: Ja
78 Uw: Das is wieder ganz nüchtern @auf den Punkt gebracht@

Während man zu seiner Lieblingsmusik (Reggae) immer, d.h. relativ unabhängig von der eigenen situativen Stimmung, „abshaken“ (Z.59) und Spaß haben kann, ist selbstvergessenes, euphorisches Tanzen und damit ein Eintauchen in den Aktionismus des musikalischen Geschehens in anderen Musikszenen, die nicht hundertprozentig dem eigenen Musikgeschmack entsprechen (vgl. „is auch nicht so meins“, Z.58), an besonders gute Laune (vgl. „wirklich in Weggehlauene“, Z.58; „wirklich grad Bock“, Z.59; „so gepusht“, Z.65) gebunden. Extrem gute Stimmung ist das Enaktierungspotential, über das der positive Horizont aktionistischer Einbindung in die kollektiven Efferveszenz (vgl. „mitmachen“, Z.69) auch in anderen Szenen erreicht werden kann. Mangelt es an einer entsprechenden „Weggehlauene“, erstarrt man in Bewegungslosigkeit (vgl. „da steh“, Z.60) und kommt in den Rhythmus der Musik bzw. der Masse „einfach nicht rein“ (Z.60), wodurch sich kein körperlicher Einklang mit der Musik einstellt. Die Blockade aktionistischer Anteilnahme an

anderen Musikrichtungen wird jedoch nicht auf die Geschwindigkeit der Musik, sondern auf fehlende „Energie“ (Z.73) sowie mangelnde „gspürte“ (Z.71), körperliche Ergriffenheit zurückgeführt.

Der Orientierungsgehalt wird schließlich von Mathias, der sich am bisherigen Diskursverlauf nicht beteiligte und damit die Rolle des ‚Schweigers‘ einnimmt, konkludiert. Mangelnde körperliche Ergriffenheit durch bestimmte Musikrichtungen ist auf einen mangelnden Gefallen an eben jener Musik zurückzuführen. Unabhängig von der situativen Stimmung führt nur präferierte Musik zu körperlicher Ergriffenheit auf deren Basis Aktionismus erst möglich wird. In diesem Sinn dokumentiert sich (wie oben) der Orientierungsgehalt >Relevanz von körperlichem Einklang mit Musik<.

Vor dem Hintergrund der Relevanz von Einstimmigkeit von Körper und Musik wird nun auch klar, worin die eigentliche Relevanz der gemeinsamen Szenezugehörigkeit im Hinblick auf soziale Beziehungen besteht. Ein gemeinsamer Orientierungsrahmen besteht daher in der konjunktiven Erfahrung körperlicher und emotionaler Ergriffenheit durch dieselbe Musik. Berührt einen dieselbe Musik, sind die Weichen für eine harmonische Beziehung gestellt.

5.3.3.4. Externe Bedrohung interner Sicherheit – Auslagerung von Kriminalität

Die Rekonstruktion der Orientierung >Externe Bedrohung interner Sicherheit< geht aus der Passage *Aggressionspotential* hervor. Die kollektive Orientierung wird an dieser Stelle nur zusammenfassend dargestellt, da die Arbeitsschritte ihrer Interpretation bereits im Interpretationsbeispiel detailliert aufgezeigt wurden (vgl. Kap. 4.3.).

Die Passage *Aggressionspotential*, welche durch die immanente Nachfrage der Diskussionsleitung nach Erfahrungen mit Mitgliedern anderer Musikszenen evoziert wurde, nimmt in der Diskussion der Gruppe *Klischee* einen breiten Raum ein und stellt u.a. auch aufgrund ihrer interaktiven und metaphorischen Dichte die Fokussierungsmetapher im Diskursverlauf dar. Die DiskussionsteilnehmerInnen widmen sich an dieser Stelle dem Thema >Kriminalität in der Reggae-Szene<. Der Orientierungsrahmen, der im Folgenden wiedergegeben werden soll, wird von den DiskussionsteilnehmerInnen anhand von drei Beispielen ausgearbeitet, wobei sich die zentralen Eckpunkte der Orientierung immer wieder aufs Neue wiederholen. Indem der von Nati (monologisierend) aufgeworfene Orientierungsgehalt von den anderen Gruppenmitgliedern strukturidentisch fortgesetzt wird, kann die Reproduktionsgesetzlichkeit der Fallstruktur nachgewiesen werden.

In den drei Beispielen, welche kriminelle Delikte wie Gewalttätigkeit und Diebstahl schildern, wird jeweils eine (existenziell) bedrohliche Situation für die Betroffenen gezeichnet. ‚Kriminalität‘ markiert demnach den negativen Gegenhorizont der Gruppenmitglieder. Entscheidend ist an dieser Stelle jedoch vielmehr, dass Kriminalität im Sinne von körperlicher Gewalt und materieller Enteignung in jedem Fall aus der eigenen Szene ausgelagert wird. Es werden damit nicht die ‚eigenen‘ „Reggaeleute“ (Z.53), sondern ‚Szeneeindringlinge‘ für sämtliche kriminelle Handlungen in der Reggae-Szene verantwortlich gemacht. Während im ersten Beispiel, welches einen körperlichen Angriff zweier junger Männer auf ein Szenemitglied schildert, die beiden gewalttätigen Männer noch unspezifisch als einfach nicht zur Szene „passend“ (Z.6, 28) beschrieben werden, wird in dem zweiten Beispiel die extreme Gewaltanwendung der Securities auf einen schwarzen Mann bereits insofern ausgelagert, als diese aus der ‚Metal-Szene‘ – hierauf lässt das furchterregende Aussehen der Securities sowie das höhere „Aggressionspotential“ (Z.85) dieser Szene schließen – „eingekauft“ (Z.89) wurden. Im dritten Beispiel wird eine Serie von Diebstählen während eines Reggaefestivals auf dem Konto „organisierter“ (Z.54, 60, 65, 71) ‚Banden‘ verbucht.

Gemeinsam ist den drei Beispielen darüber hinaus, dass der/die Betroffene bzw. Belästigte – sei es nun man selbst oder andere Personen – stets in der Position des/der Schwächeren verortet wird, der/die sich gegen die ihm/ihr zahlenmäßig und auch körperlich überlegenen AngreiferInnen nicht zur Wehr zu setzen weiß und damit der gefährlichen Situation hilflos ausgeliefert ist. Ein Enaktierungspotential dokumentiert sich damit in keinem der drei Beispiele. So kann Nati „als Kleine“ (Z.18) – trotz mehrfacher Aufforderungen die Übergriffe zu unterlassen – gegen die beiden Männer „nix machen“ (Z.8). Im Beispiel des brutal von mehreren Securities auf den Boden gedrückten Schwarzen besteht von vorneherein ein unausgewogenes Machtverhältnis zwischen den Beteiligten – so ist der Schwarze nicht nur wegen der offiziellen Macht der Security, sondern auch wegen seiner Hautfarbe generell benachteiligt. Und die Bestohlenen befinden sich insofern in einer untergeordneten Position, als ihre Unbekümmertheit und Naivität von den DiebInnen vorsätzlich „ausgenützt“ (Z.67) wird.

In Ermangelung weiterer Handlungsmöglichkeiten dokumentiert sich in allen drei Fällen die Hilf- und Wehrlosigkeit der AkteurInnen, etwas gegen die ihnen (oder anderen) widerfahrene Ungerechtigkeit (in Form brachialer Gewaltanwendung und materieller Enteignung) zu unternehmen. So wird auch die Zivilcourage und Solidarität der anderen

Szenemitglieder, die eine derartige Situation beobachten, stets vereitelt, indem die (vermeintlichen) ‚Retter‘ entweder selbst geschlagen („dann hat er halt eins in die Nase bekommen von denen“, Z.12-13) oder ihre Versuche, die Gewalttäter zur Rechenschaft zu ziehen, untergraben werden („geh gib die Hände weg“, Z.44). Zivilcourage und Solidarität markieren den positiven Horizont der Gruppenmitglieder und orientieren (in beiden Fällen) das Handeln der ‚helfenden Personen‘.

Auffällig ist weiters, dass jeder Vorwurf kriminellen Handelns an Mitglieder der eigenen Szene in seinem Wahrheitsgehalt bezweifelt, als Gerücht rezipiert und damit als ungerechtfertigter Verdacht zurückgewiesen wird (vgl. „hat halt gemeint ja er hätt irgendwas gfladert“, Z.41-42; „wie sich halt rumgesprachen hat“, Z.47). Bestätigt sich hingegen der Verdacht, ist man bereit, das kriminelle Verhalten (hier den Diebstahl) des eigenen Szenemitglieds zu rechtfertigen, indem angenommen wird, derjenige bzw. diejenige hätte aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus gehandelt. Denn, kriminelles Verhalten im Sinne der Provokation körperlicher Auseinandersetzungen oder materiellen Enteignung der eigenen Szenemitglieder, wird von den Mitgliedern der Reggae-Szene allgemein abgelehnt. Es entspricht nicht dem kollektiven Habitus der Reggae-Szene (vgl. „überhaupt nicht dazu passt“, Z.49), weswegen man gleichermaßen überrascht wie schockiert auf Vorfälle dieser Art in der eigenen Szene reagiert (vgl. „und das in Udine, ur flashig halt“, Z.40). In diesem Zusammenhang wird nun wiederholt die Seltenheit und Ungewöhnlichkeit von Kriminalität in der Szene hervorgehoben. So werden auch die zahlreichen Ermahnungen der Mutter zur Vorsicht stets als unbegründet zurückgewiesen: „geh Mama. ich geh auf ein Reggaefest; da wird mir nie irgendwer irgendwas tun.“ (Z.51-52).

Die Reggae-Szene wird als gewaltfreie, friedliche und solidarische Szene, deren Mitglieder sich bedingungslos füreinander einsetzen, dargestellt. Die Reggae-Szene wird in diesem Sinn zu einer sicheren Zone, innerhalb derer ein angstfreies Bewegen möglich ist (vgl. „na dort hab ich überhaupt vor niemanden Angst ghabt“, Z.100). Allerdings wird diese Sicherheit durch Eindringlinge von Außen immer wieder bedroht. In diesem Sinn kann der Orientierungsgehalt >externe Bedrohung interner Sicherheit – Auslagerung von Kriminalität< festgehalten werden.

5.3.3.5. Empörung über erlebte Diskriminierung in der Öffentlichkeit

Direkt an den vorherigen Diskurs anschließend (Anschlussproposition) wendet sich die Gruppe nun dem Thema >Vorurteile in der Öffentlichkeit< zu. Der oben herausgearbeitete

Orientierungsgehalt wird dabei insofern mitgenommen, als die Gefahr körperlicher Übergriffe außerhalb der Szene als omnipräsent dargestellt wird. Wiederum anhand von drei Beispielen schildert Nati bedrohliche Situationen in der Öffentlichkeit – also außerhalb des geschützten Raums der Reggae-Szene – welche in Zusammenhang mit (vermeintlichen) Vorurteilen ob der eigenen Szenezugehörigkeit gebracht werden. Die Transkriptauszüge, welche zur Darstellung der Orientierung herangezogen wurden, sind ebenfalls der Passage *Aggressionspotential* entnommen.

Aus Platzgründen wird im Folgenden auf den Nachweis der Reproduktionsgesetzlichkeit der Fallstruktur verzichtet, die Orientierung also nur anhand eines Beispiels aufgezeigt. Es darf jedoch festgehalten werden, dass auch diesmal die Orientierung in allen drei Beispielen anhand identischer Eckpunkte aufbereitet wird.

Zufällige Begegnungen mit einer Gruppe fremder Personen – in den Beispielen handelt es sich durchgehend um „rechts angehauchte Gruppen“ (Z.109) – im öffentlichen Raum bergen für Nati die potentielle Gefahr, Opfer gewalttätiger Übergriffe zu werden. Sich in der Öffentlichkeit zu bewegen, ist damit „einfach gefährlich für mich“ (Z.108). Die Androhung körperlicher Gewalt („die dann halt auch Bock haben mich zu schlagen“, Z.142-143) wird dabei stets auf ihr äußeres Erscheinungsbild, genauer auf ihre Haare – sie trägt lange Dreadlocks – zurückgeführt, welche eine Zuordnung ihrer Szenezugehörigkeit möglich machen und auf diese Weise Mutmaßungen bzw. Vorurteile über ihre politische Haltung oder Drogenkonsum lostreten. In diesem Zusammenhang proponiert Nati die Befürchtung negativer resp. gewalttätiger Reaktionen anderer PassantInnen auf ihr Aussehen: „ich bin einfach ein Hosenscheißer auch wegn meinen Haarn.“ (Z.103-104).

Der Orientierungsgehalt wird nun anhand des dritten Beispiels einer bedrohlichen Situation im öffentlichen Raum dargestellt.

145 Nw: ... aber es is mir auch schon passiert; dass ich (.) mit einer
146 Freundin von mir gegangen bin; die (.) eigentlich komplett österreichisch is; nur halt ein
147 bissl dünkler. halt dunkle Augen dunkle Haare; und und ich hab damals Dreads gehabt und
148 ein paar lilane Strähnen drinnen und wollten sie uns auch schon ur angegangen. so (ja so
149 bunt) und blablabla; Verorsche halt und uns deppat angangen. und wir sin halt einfach schnell
150 weg; aba. wenn wir irgendwas zurück gsagt hätten; wärs uns einfach nicht gut gengan. (.) und
151 das is scho: on aufgrund der Haare und das glaubt einfach nie wer. aber es is einfach (.) zu oft
152 der Fall. (3) einfach; weil ich halt **links bin**. (4) oder da=das halt so angenommen wird; auf
153 jeden Fall. (4)
154 Uw: Das is eh das was ich mein (wegn) Klischee.

Nati erzählt von einem bedrohlichen Erlebnis auf öffentlicher Straße mit nicht näher definierten Personen. Die erfahrene Provokation wird (wie in den beiden vorherigen

Beispielen) auf das Aussehen der beiden Mädchen („bissl dunkler“, Z.147; „Dreads gehabt und ein paar lilane Strähnen drinnen“, Z.147-148) zurückgeführt. Der Hinweis auf das ‚dunkle‘ Erscheinungsbild der Freundin lässt darauf schließen, dass Nati die ‚ProvokateurInnen‘ (erneut⁵³) der rechtsextremen Szene zuordnet. Die Provokation basiert zudem auf einem ungerechtfertigten Vorurteil, das nicht der Realität entspricht, wie sich in der Argumentation, dass ihre Freundin „eigentlich komplett österreichisch ist“ (Z.146) dokumentiert. In den Beispielen zeigt sich jedoch erstmals ein Enaktierungspotential der negativen Situation zu entrinnen, nämlich Flucht („schnell weg“, Z.149-150). Andere Handlungsoptionen gibt es nicht. Hätten sie sich verbal verteidigt und zur Wehr gesetzt, hätten sie mit negativen Konsequenzen im Sinne körperlicher Übergriffe („wärs uns einfach nicht gut gegangen“, Z.150) rechnen müssen. In der Zwischenkonklusion werden Provokation und körperliche Gewaltandrohung auf Äußerlichkeiten und die damit einhergehende antizipierte politische Zugehörigkeit⁵⁴ zurückgeführt: „einfach weil ich halt **links bin**. (4) oder da=das halt so angenommen wird“ (Z.152). Es dokumentiert sich der Orientierungsgehalt >Befürchtung politisch motivierter, körperlicher Übergriffe im öffentlichen Raum< vor dem Hintergrund von Vorurteilen bezüglich der eigenen Szenezugehörigkeit. Insofern erlauben Dreadlocks, als „Klischee“ (Z.154), den Schluss auf die entsprechende Szenezugehörigkeit, welche wiederum mit einer bestimmten politischen Einstellung assoziiert wird.

Vorurteile aufgrund von Äußerlichkeiten begegnen einem jedoch nicht nur von Seiten der Angehörigen anderer (v.a. tendenziell rechter) Szenen, sondern auch von Seiten der Exekutive.

155 Hm: LNa aba das hast aba (.) aber was anders hast von der anderen Seite auch. von der Exe-
 156 von der Exekutive genauso. hast Dreads hast lange Haare; bist sofort auf da; muss ma sofort
 157 Nw: L **Na sicha?** Lna sicha
 158 Hm: mehr schau als bei an andern der nur ein Kappl auf hat.
 159 Nw: L Mein Bruder hat keine Ahnung; vor fünf Jahren;
 160 keine Ahnung. siebzehn oder achtzehn oder so. (.) hat er fette lange Dreads ghabt und hat
 161 damals nie getrunken. nicht gekifft. gar nix. und is mal in da Nacht nach Hause gefahrn. und
 162 und die Kibarei hat ihn aufhalten; die hams nicht daza:ah dass a nüchtern war. die ham ihm
 163 das einfach nicht abgenommen. Und nur aufgrund seiner Haare? hätt er seine Haare schön
 164 geschniegelt ghabt, wär er ihnen vollkommen wurscht gewesen; das ging um die Haare. (3)
 165 Hm: Das kann nicht normal sein.

⁵³ Diese Zuschreibung findet sich auch in dem anderen Beispiel, in dem Nati die ProvokateurInnen als „fette Glatzerte“ (Z.125) bezeichnet.

⁵⁴ Dies dokumentiert sich auch in dem anderen Beispiel, wo der ‚Schlachtruf‘ der ProvokateurInnen mit „Ja oida ihr scheiß **linken Zecken**“ (Z.138) wiedergegeben wird.

166 Nw: Ja es is ja auch nicht normal; dass is einfach da **Fall**. und es glaum auch ur viele Leute nicht;
 167 und die=grad dies nicht erlebt ham; wies is einfach mit da Kibarei. du wirst einfach gsackelt
 168 (.) aufs ärgste.
 169 Hm: L Ja. das weiß ich.
 170 Nw: So dann; dann sogn halt die ja dann sag halt die ham gar nicht das Recht dazu und blablabla.
 171 **ja genau:u?** (.) so rennts halt einfach nicht. (3)

Hansi proponiert eine Voreingenommenheit der Polizei aufgrund von Äußerlichkeiten, was zu einer systematischen Benachteiligung (vgl. „muss ma sofort mehr schau“, Z.156, 158; „wirst einfach gsackelt (.) aufs ärgste“, Z.167-168) von Menschen, deren Aussehen nicht der sozialen Norm entspricht, führt. Der negative Gegenhorizont (vgl. „Das kann nicht normal sein“, Z.165) einer differenzierten Behandlung aufgrund von Äußerlichkeiten durch die Polizei, wird anhand eines Erlebnisses von Natis Bruder elaboriert: Dieser wurde von der Polizei vor einiger Zeit aufgrund seines unkonventionellen Aussehens („fette lange Dreads“, Z.160) ungerechtfertigt („hat damals nie getrunken. nicht gekifft. gar nix“, Z.160-161) des Drogenkonsums verdächtigt. In den beiden Äußerungen „die hams nicht daza:aht dass a nüchtern war. die ham ihm das einfach nicht abgenommen“ (Z.162-163) dokumentiert sich nicht nur die Rigidität von Vorurteilen, sondern auch die Unmöglichkeit, die Verdächtigungen der Polizei zu dementieren. Theoretisch korrekte Ratschläge von Menschen, die den Erfahrungshintergrund nicht teilen, sind in der Praxis nicht umsetzbar. In der Äußerung „**ja genau:u?** (.) so rennts halt einfach nicht“ (Z.171) dokumentiert sich erneut die Hilflosigkeit sich zu Wehr zu setzen. Ein Enaktierungspotential ist damit (wieder) nicht ersichtlich.

Die ungerechte Behandlung aufgrund von Äußerlichkeiten durch die Polizei wird nun am Beispiel der Technofans weiter erregt elaboriert. Die Gruppe zeigt sich sichtlich empört über die Praxis der Polizei.

172 Uw: Wobeis ja zum Beispiel Punks sicha auch nicht besser geht.
 173 Nw: Aba dann (.) dann wiederum. keine Ahnung; die typischen Technoleute die sich weiß nicht
 174 was rein haun; di sin ihnen wieda wurscht. die mit den harten Drogen im Endeffekt. ja?
 175 (.) weils eh leichter is die kleinen Fische raus zu fangen.
 176 Hm: Ja aba da erkennt mans auch vom Aussehn nicht so.
 177 Nw: Ja aba erkennst? dus nicht bei einem der jez grad auf irgendein scheiß Technofestl fährt? ich
 178 mein da sin ja neunzig Prozent mit irgendwas zuge-dröhnt.

Während Punkfans von der Polizei ebenso vorschnell des Drogenkonsums verdächtigt werden, es ihnen also „sicha auch nicht besser geht“ (Z.172), werden Technofans von dieser nicht weiter beachtet. An der Lautstärke dieser Aussage dokumentiert sich Natis Ärger über die Ungerechtigkeit, die Ihresgleichen widerfährt. Die systematische Benachteiligung durch die Polizei ist v.a. insofern ungerecht, als Technofans „**die mit den harten Drogen**“ (Z.174)

sind, peniblere Polizeikontrollen in diesem Fall also gerechtfertigt wären („sin ja neunzig Prozent mit irgendwas zugehörnt“, Z.178). In der Bezeichnung der eigenen Szenemitglieder als „kleine Fische“ (Z.175) dokumentiert sich erneut die Position des Schwächeren. Die Nichtbeachtung von Technofans wird in weiterer Folge auf die geringere Identifizierbarkeit ihrer Szenezugehörigkeit anhand von Merkmalen der äußeren Erscheinung zurückgeführt – Technofans sind also eher daran zuerkennen, dass sie zu „neunzig Prozent“ unter Drogeneinfluss stehen.

Abschließend wird die Entstehungsgeschichte von Klischees, worauf die unterschiedliche Behandlung von Menschen unterschiedlichen Aussehens zurückgeführt wird, elaboriert.

179 Mm: Nein aba es kommt es kommt; das Klischee kommt ja auch wahrscheinlich auch damals was
180 noch nicht so viele die Dreads hatten; warn das dann wahrscheinlich zu achtzig Prozent
181 doch halt Leute die (.) gekifft haben.
182 UW: Na so is es entstanden halt. weil Dreads is einfach ein Rastafari Merkmal
183 Mm: L Und so bildet sich im
184 Endeffekt dann das Klischee und dann der (.) ()
185 Nw: Ja aber es is trotzdem nicht fair solche Leude Leute anreden wir hörn Re- also
186 Hm: L Ja fair eh nicht
187 Uw: L Es is nie vom
188 Aussehen also nie also nie fair wenn man wen anders behandelt. aber das das halt lange
189 Haare das is halt keine Ahnung von der Hippie Zeit und dann die Dreads hast du vom vom
190 Rastafarismus und die Tätowierungen und die Piercings vom Punk. es is immer so. ich glaub
191 wenn ein voll tätowierter Typ wo geht; wird der auch eher von der Polizei aufgeschnappt als
192 wenn wenn er nicht tätowiert ist.
193 Hm: Mhm.
194 Nw: Ja und die gschneigelten weiß nicht was können sich die teuren Drogen wirklich
195 (nicht) leisten.
196 Uw: L Ja eh (.) Es sin ja auch meistens die
197 die im Sako rumrennen die ärgsten Kokser oder @so@ ja,

Das „Klischee“ (Z.179) entstand zu einer Zeit als Dreadlocks, ein Merkmal des Rastafarismus, noch zu „achtzig Prozent“ (Z.180) tatsächlich ein Indiz für Marihuanakonsum waren. Derartige Szeneklischees entsprechen jedoch nicht mehr der Realität, weshalb sie nicht länger tragfähig sind. Menschen aufgrund ihrer Szenezugehörigkeit eines bestimmten Verhaltens zu verdächtigen („anreden“, Z.185) ist trotz eines realen Bezugs „nicht fair“ (Z.185). Die systematische Benachteiligung von Menschen aufgrund ihres Aussehens wird von der Gruppe einstimmig für ungerecht befunden und damit abgelehnt. Es dokumentiert sich ein negativer Gegenhorizont.

Dennoch verweisen stigmatisierende Äußerlichkeiten auf eine bestimmte Szenezugehörigkeit, die wiederum mit bestimmten Klischees bzw. Vorurteilen einhergeht. Ein Enaktierungspotential, der diskriminierenden Behandlung aufgrund von Äußerlichkeiten in

der Öffentlichkeit entgegen zu wirken, sieht die Gruppe jedoch nicht: „es is imma so.“ (Z.190). In diesem Sinn werden Menschen, deren Szenezugehörigkeit eindeutig zuordenbar ist, „eher von der Polizei aufgschnappt“ (Z.191), als unauffällige, „gschniegelte“ (Z.194) Personen, wenngleich diese meist auch die „ärgsten Kokser“ (Z.197) sind. Gerade im Fall von „teuren Drogen“ (Z.194) wäre jedoch eine strenge polizeiliche Kontrolle gerechtfertigt, da der Verdacht auf Kriminalität (vgl. „können sich die teuren Drogen wirklich (nicht) leisten“, Z.194-195) nahe liegt. Äußerlichkeiten erlauben damit keinen legitimen Schluss auf bestimmte Verhaltensweisen, wodurch sich >Empörung über erlebte Diskriminierung im öffentlichen Raum< als übergreifender Orientierungsrahmen dokumentiert.

5.4. Die Gruppe *SMILE*

5.4.1. Zugang zur Gruppe

Der Kontakt zu den DiskussionsteilnehmerInnen der Gruppe *Smile* kam über eine gemeinsame Freundin zustande, deren Schulkollegin sich bereit erklärte, an der Gruppendiskussion mit zu wirken. Sie versprach, vier weitere Szene-FreundInnen zu unserem Gespräch mitzubringen, was sich aufgrund der mangelnden Bereitschaft dieser FreundInnen jedoch als schwierig erwies. Es dauerte lange, bis sie bereitwillige DiskussionsteilnehmerInnen sowie einen passenden Termin für alle Beteiligten gefunden hatte.

5.4.2. Untersuchungssituation und DiskussionsteilnehmerInnen

Die Gruppendiskussion fand am 9. Dezember 2007 um 19.00 Uhr in meiner Wohnung in Wien statt. Wieder hatte ich mich ausgiebig um die körperliche Verpflegung der DiskussionsteilnehmerInnen gekümmert. Nachdem ich das technische Equipment sorgfältig vorbereitet und geprüft hatte, wartete ich auf das Eintreffen der DiskutantInnen. Schließlich erhielt ich einen Anruf eines Gruppenmitglieds, das mir mitteilte, dass die Gruppe auf dem Weg zu mir eine Autopanne hatte. Aufgrund dieser Komplikationen erschienen letztendlich, mit einer Stunde Verspätung, nur zwei statt der vier angekündigten DiskussionsteilnehmerInnen. Trotz der anfänglichen Startschwierigkeiten verlief die Diskussion über weite Strecken äußerst selbstläufig. Sie dauerte 1 Stunde und 46 Minuten.

Die der Beschreibung der DiskussionsteilnehmerInnen zugrunde liegenden Informationen sind dem biografischen Kurzfragebogen und Beobachtungsprotokoll entnommen.

Shira (Kontaktperson) ist 19 Jahre alt. Sie ist Afroeuropäerin und hat ihr langes Haar zu einem Knoten gebunden. Sie trägt ein türkises Top mit der Zeichnung eines Löwen auf der Brust, dazu eine braune Weste und enge Röhren-Jeans. Ihr Ringfinger, Handgelenk und Hals sind mit bunten Steinen geschmückt. Sie hat soeben das Gymnasium abgeschlossen und befindet sich nun im ersten Semester ihres Studiums an einer Universität in Wien. Sie ist Einzelkind und lebt gemeinsam mit ihrer Mutter in einer Wohnung in Wien. Ihr Vater musste Österreich verlassen, als sie ein kleines Kind war. Seit kurzer Zeit befindet sie sich in einer Beziehung mit einem jungen Mann, den sie in der Musikszenen kennen gelernt hat. Sie gibt an, noch keine genauen Pläne für die Zukunft zu haben. An erster Stelle stünde erstmal die erfolgreiche Absolvierung des Studiums. In ferner Zukunft hätte sie auch gerne Kinder und

eine Familie. Shira gibt an, viele FreundInnen zu haben, mit denen sie ihre Leidenschaft für die Musik teilt. Neben Roots-Reggae hört sie außerdem Ragga, Dancehall, Drum'n'Bass und gelegentlich Austro-Pop.

Manuel ist 21 Jahre alt. Er trägt weite Jeans und einen roten Kapuzenpullover, seine Schildkappe hat er tief ins Gesicht gezogen. Nur vereinzelt kann man sein kurzes Haar darunter erkennen. Zum Zeitpunkt der Gruppendiskussion absolvierte er gerade seinen Zivildienst. Danach möchte er einen Studiengang auf der BOKU belegen. Seine Eltern sind geschieden. Er lebt gemeinsam mit seiner Mutter und seiner Zwillingsschwester in einer Wohnung in Wien. Seine ältere Schwester ist vor einiger Zeit von zuhause ausgezogen. Die übrigen Fragen des Kurzfragebogens, welche über die Erhebung der demografischen Daten hinausweisen, lässt Manuel unbeantwortet. Hierbei ist anzumerken, dass er sich schon während der Diskussion, als die Zukunftspläne der Gruppe zum Thema wurden, eindeutig gegen Fragen wie „Wo siehst du dich in zehn Jahren?“ aussprach.

Die Mitglieder der Diskussionsgruppe *Smile* differenzieren – ebenso wie die Gruppe *Klischee* – zwischen den beiden Stilrichtungen Roots-Reggae und Ragga/Dancehall, wobei sie explizit Roots-Reggae präferieren: „Das is das was ich am aller liebsten hör; Root Reggae.“ (o.T.).

5.4.3. Kollektive Orientierungen

Um den/die LeserIn auf die im Folgenden dargestellten kollektiven Orientierungen entsprechend einzustimmen, seien auch an dieser Stelle einige zentrale Aspekte der Eingangspassage der Gruppe *Smile* angeführt. So zeichnen sich die zentralen handlungsleitenden Orientierungen der Gruppenmitglieder auch diesmal schon in der Eingangspassage, der der folgende Transkriptauszug entnommen ist, (zumindest) ansatzweise ab. Es lassen sich zwei zentrale Bezüge zur Reggae-Musik festhalten: der emotionale und der kulturelle Bezug.

Anders als die anderen Gruppen wählt die Gruppe *Smile* nicht den Einstieg über die Schilderung des Zugangs zur Musik(szene), sondern über das besondere „Gefühl“, das die Musik in ihnen „auslöst“ (Z.23).

23 Sw: Was is wichtig? bei der Musik? ich weiß nicht. (1) das ganze Gefühl das das auslöst; is

24 einfach ganz anders als bei irgendeiner (.) Musik. Find ich schon. (.) ich find Reggae

25 Mm: L Ja

26 Sw: is was (.) anderes als irgendwie

27 Mm: Ja Reggae is einfach eine ganz alte Musik einfach

28 Sw: Ja voll. alt.

29 Mm: Is einfach ursprünglich eine Buschmusik einfach. irgendwelche Bobomänner die auf

30 Trommeln (.) sich versuchen in irgendeine Trance einfach (.) zu versetzen. ziemlich viel mit
 31 Trommeln zu tun. eine instrumentale Musik einfach. es gibt nicht (.) elektronische Einflüsse
 32 sind eher neu. d=is einfach root music. (.) sehr alt. das kommt aus Afrika.
 33 Sw: L Mhm
 34 Sw: Und ich find grad das eben das hört man eben so raus; eben dieses (.) dieses Rootige halt.
 35 Mm: L Ja
 36 Sw: ich weiß nicht; das macht eben grad dieses Gefühl dieses Oarge weil das einfach; ich
 37 find (.) irgendwie seh ich zwischen Reggae und der Natur eine ur oarge Verbindung ich
 38 weiß nicht weil das einfach so; Trommeln das is einfach (3) und deswegen. ich weiß nicht
 39 Mm: L Ja (2) ja ja
 40 Sw: also Reggae Musik draußen und überhaupt mmmm
 41 Mm: Voll. das is eine (.) gute Laune Musik einfach. macht einen sofort glücklich und zaubert
 42 ein Lächeln auf das Gesicht.
 43 Sw: Ja wirklich @(.)@

Dieses Gefühl ist insofern außergewöhnlich, da es „ganz anders [ist] als bei irgendeiner (.) anderen Musik“ (Z.24). Wie in der Reggae-Gruppe *Klischee* steht also auch hier das Moment der Affizierung im Fokus der Beschreibungen. Auch hier ist der Bezug zur Musik(szene) in erster Linie ein emotionaler. In diesem Sinn wird Reggae auch als „gute Laune Musik“ rezipiert. Der Musik wird eine stimmungsaufhellende Kraft zugeschrieben: Reggae „macht einen sofort glücklich und zaubert ein Lächeln auf das Gesicht.“ (Z.42-43). Wie genau sich diese besondere Kraft der Musik entfaltet, ist den Gruppenmitgliedern jedoch unerklärlich – es ist und bleibt Magie bzw. ‚Zauber‘.

Darüber hinaus zeichnet sich bereits hier ein kulturell-historischer Bezug zur Reggae-Szene ab: „Reggae ist einfach eine ganz alte Musik“ (Z.27). Über den Verweis auf die kulturellen Ursprünge der Reggae-Musik – so ist beispielsweise von „Bobomännern“ (Z.29), „Trance“ (Z.30), „Trommeln“ (Z.30, 31, 38), „instrumentaler Musik“ (Z.31) und Afrika (Z.32) die Rede – tritt die Ursprünglichkeit der Musik selbst in den Vordergrund: „d=is einfach Root Music“ (Z.32). Dieses „Rootige“ (Z.34) ist es letztendlich, das „dieses Gefühl dieses Oarge“ (Z.36) hervorruft, indem es die Naturverbundenheit, die Verwurzelung des Reggaes mit der Natur erfahrbar macht. An der entsprechenden Stelle heißt es diesbezüglich: „irgendwie seh ich zwischen Reggae und der Natur eine ur oarge Verbindung“ (Z.37). Die Bedeutung des Reggaes besteht demnach – wie sich im weiteren Verlauf noch genauer herausstellen wird – in der reinen bzw. ursprünglichen Seins-Weise im Einklang mit der Natur.

An dieser Stelle sei nun der abschließende Appell der Gruppenmitglieder an die Öffentlichkeit vorweggenommen: „Wacht auf; Leute. Hört Reggae!“ (o.T.). Die Menschen werden aufgerufen, mit ‚offenen Augen‘ durchs Leben zu gehen, den Augenblick in seiner Intensität zu genießen und sich auf die elementaren Dinge des Lebens rückzubesinnen.

Hierbei kann die Rezeption von Reggae-Musik über die ihr eigene positive Emotionalität Zugang zu dieser lebensbejahenden, lebendigen und aufmerksamen Seins-Weise geben.

Analog zur Gruppe *Klischee* bringen sich die DiskussionsteilnehmerInnen zu (annähernd) gleichen Anteilen in das Gespräch ein, die übernommenen Sprecherrollen variieren kontinuierlich. Auch bei dieser Gruppe ist von einer egalitären Beziehung zwischen den DiskussionsteilnehmerInnen auszugehen.

5.4.3.1. Die Erfahrung des mystisch Unerklärlichen – Die Musik(szene) als emotional-spirituelle und kulturelle Heimat

Die Auseinandersetzung mit Kultur, Werten und Religion des Rastafarismus¹, als kulturellem Ursprung des Reggaes, nimmt in der Gruppendiskussion viel Raum ein. Immer wieder werden überlieferte Anekdoten des Rastafarismus rezitiert, historische Momente aufgegriffen, die Metaphorik von Reggaesymbolen herausgearbeitet und so der Bezug zur eigenen Szene hergestellt. Welchen Stellenwert dabei die Musik(szene) einnimmt, dokumentiert sich in der Passage *Verstehen*. Sie wurde von den DiskussionsteilnehmerInnen selbst initiiert. Als Fokussierungsmetapher, ist sie für das Verständnis des Orientierungsrahmens der Gruppe *Smile* von besonderer Bedeutung: Sie bildet den interaktiven Höhepunkt der Diskussion.

- 1 Sw: Dub und Reggae. die Musik alleine spricht einfach ohne den Text find ich. also die Musik
2 spricht auch ohne den Text.
3 Mm: Ja (.) ja; ja. (2) aber ich mein teilweise ist eine Musik so schön; dass man wirklich
4 teilweise fast anfangen kann zu weinen einfach. wie die daherkommt einfach so poa:::ah
5 Sw: L **Ja**. Ja wirklich. ich hab so was wirklich
6 schon ghabt. wenn man einfach nicht mehr weiß; wie soll man sich noch drüber freun.

Shira proponiert eine (wortlose) Sprache der Musik: Reggaemusik ist ein nonverbales Kommunikationsmittel. Ohne auf Worte angewiesen zu sein, transportiert „die Musik alleine“ (Z.1) eine Botschaft, was Manuel dreifach validiert. Es kommt zur Personifizierung der Musik, die zu einem „spricht“ (Z.1) und „daherkommt“ (Z.4) wie ein alter Freund. In der Personifizierung der Musik dokumentiert sich der hohe Stellenwert, den die Musik im Alltag der Gruppenmitglieder einnimmt. Manuel teilt schließlich den proponierten Orientierungsgehalt und erweitert ihn: Die Sprache der Musik bewegt sich auf einer emotionalen Ebene. Ähnlich wie in der Gruppe *Klischee* dokumentiert sich ein emotionales ‚Berührt-Sein‘ und eine körperliche Ergriffenheit durch „so schöne“ (Z.3) Musik, die einen zu Tränen rührt. Dieses ‚Vereinnahmt-Sein‘ dokumentiert sich auch auf performativer Ebene („poa:::ah“, Z.4), worin sich Manuels Begeisterung und Überwältigung für bzw. durch Musik ausdrückt. Auch Shira kennt das Gefühl, von Musik emotional berührt, überwältigt und

körperlich ergriffen zu sein: Die Freude über die Musik könnte nicht größer sein, sie stößt an ihre Grenzen. In der überwältigenden Freude an Reggaemusik dokumentiert sich ein gemeinsamer Erfahrungshintergrund der beiden Gruppenmitglieder. Zudem findet die Erfahrung der ‚Unerklärbarkeit‘ dieser überwältigenden Freude an Musik ihren ersten Anklang.

Anhand des Beispiels einer Reggaeband wird nun die Bedeutung emotionalen ‚Berührt-Seins‘ weiter elaboriert.

- 7 Mm: L Groundation zum Beispiel
 8 einfach. das is einfach (.) wie wie die () oder schrein einfach. es is einfach die (.)sprechen
 9 Sw: L Groundation is=so genau.
 10 Mm: einfach mit dem Herzen und fühl’n das einfach wie der Vibe einfach kommt und die Leute
 11 Sw: L Deswegen; (.) bei Reggae
 12 Konzerten?
 13 Mm: stehn da und denken sich ja, (.) genau das einfach; ja. (.) so als ob als ob ers gecheckt hat
 14 Sw: L Und es wird nur noch (.) ja
 15 Mm: und alle anderen hams grade verstanden und hams auch gecheckt und (.) es is einfach immer
 16 Sw: L Ja L Ja
 17 Mm: immer eine Message dabei und jeder hat sie verstanden. das is one love einfach, believe in
 18 Sw: L Ja
 19 Mm: Jah. (.) und (.) ja

Die Sprache der Musik, die sich – wie oben herausgearbeitet wurde – auf einer emotionalen Ebene bewegt, wird hier als ‚Sprache des Herzens‘, die sich lautstark („schrein“, Z.8) Ausdruck verschafft, beschrieben. ‚Mit dem Herzen zu sprechen‘ (Z.8, 10) und das, was man sagt auch zu „fühln“ (Z.10) bedeutet wahrhaftig und leidenschaftlich zu sprechen. Es ist die Offenbarung einer elementaren Wahrheit. Der leidenschaftliche Ausdruck von wahren Gefühlen im emotionalen Einklang mit der musikalischen Atmosphäre bzw. Energie („Vibe“, Z.10) markiert den positiven Horizont der Gruppe. Die musikalische Atmosphäre zieht das Publikum in ihren Bann. Angesichts der vernommenen Botschaft „stehn“ (Z.13) die KonzertbesucherInnen einen Moment lang bewegungslos da und denken sich „ja, (.) genau das einfach.“ (Z.13). Es dokumentiert sich ein Augenblick der Erkenntnis, der die KonzertbesucherInnen in kollektiver, habitueller Übereinstimmung inne halten lässt. Versunken in den Aktionismus der Situation gehen die AkteurInnen in der Gegenwart ihres Seins vollends auf. Es scheint, als spreche ihnen die Musik ‚aus‘ dem Herzen. Als Sprache des Herzens transportiert Reggaemusik „immer eine Message“ (Z.17). Sie verkündet die spirituell-religiöse Botschaft von Nächstenliebe („one love“, Z.17) und Gottesgläubigkeit („believe in Jah“, Z.17, 19). Es dokumentiert sich die Erfahrung einer kollektiven Erkenntnis (vgl. „und alle andern hams grade verstanden und hams auch gecheckt“, Z.15; „und jeder hat sie verstanden“, Z.17). In diesem Sinn kommt die verkündete Botschaft einer spirituellen

Offenbarung gleich. Das Konzerterlebnis wird so zu einem spirituellen Erlebnis. Es dokumentiert sich der Orientierungsgehalt einer >emotional-spirituellen Übereinstimmung unter den Szenemitgliedern im Einklang mit der Musik<. In der kollektiven Ergriffenheit von der leidenschaftlichen Emotionalität der Musik vollzieht sich die konjunktive Erfahrung ihrer Spiritualität, welche sie letztlich vereint.

Diese Orientierung wird nun weiter ausgearbeitet, indem die Gruppe näher auf Beziehungen zwischen Szenemitgliedern eingeht.

- 20 Sw: Ich find in d- bei der Musikszene jetzt auch; würd ich mal sagen kommen einfach auch
 21 Leute zam; die sich verstehn (.) ohne dass sies wirklich in Worte fassen. weil (.) ich bin
 22 zum Beispiel also ich tu mir ur schwer (.) bestimmte Sachen in Worte zu fassen weiß nicht
 23 irgendwelche (.) wenn man halt (.) Gefühl hat und das das (.) geht einfach dazu ur gut und
 24 Mm: L Ja. Musik ist immer die Sprache. ja.
 25 Sw: dann sind so viele Leute auf einem Platz die grad alle genau dasselbe; sie verstehn sich
 26 aba sie können gar nicht miteinander reden weil sies auch gar nicht dazahn; wie **gu:uts** is
 27 Mm: L Ja
 28 (.) allein wie viel ein Lächeln einfach sagen kann einfach. wenn sich die Leute anschau
 29 und beide lachen.
 30 Sw: L Ja (.) und dann steht man einfach da und (.) so viele
 31 Leute stehn nur noch auf den Händen; atmen in die Luft und (.) es schaut einfach auch so
 32 dan- man is einf- auch so dankbar irgendwie
 33 Mm: L Ja (.) ja:a
 34 Mm: L Ja und so. es is so eine dankbare Musik ()
 35 Sw: L Es is einfach
 36 ein Blessing @(.)@
 37 Mm: °ein Blessing° (3)
 38 Sw: Man fühlt sich einfach so leicht an; wenn man die Musik hört.

In der Reggaeszene treffen Menschen aufeinander, die sich „verstehn (.) ohne dass sies wirklich in Worte fassen.“ (Z.21). Sie sprechen ‚dieselbe‘ Sprache und sind – mit den Worten der Gruppe *Klischee* gesprochen – auf derselben „Wellenlinie“. Die Mitglieder der Reggaeszene „verstehen“ einander unmittelbar auf einer emotional-spirituellen, konjunktiven Ebene: Sie teilen denselben Orientierungsrahmen. Seine Gefühle „in Worte zu fassen“ (Z.22) ist da unmöglich, „weil sies auch gar nicht dazahn; wie **gu:uts** is“ (Z.26). Das intensive Gefühl emotionaler Verstrickung in den kollektiven Aktionismus entzieht sich jeder Reflexion und kommunikativen Bearbeitung (vgl. Przyborski/Slunecko 2009, 538). An dieser Stelle tritt nun die Erfahrung des ‚reflexiv Unerklärbaren‘ im Zusammenhang der Musik konturiert hervor. Möglicherweise ist es ein Kennzeichen allen Spirituell-Religiösen – die Erfahrung des mystisch Unerklärlichen. In diesem Sinn beruht das gegenseitige „verstehen“ der Szenemitglieder auf der konjunktiven, als mystisch erlebten Erfahrung emotionaler Ergriffenheit durch dieselbe Musik: „dann sind so viele Leute auf einem Platz die grad alle genau dasselbe“ (Z.25) fühlen, kann hier sinngemäß ergänzt werden. Verstrickt in den

kollektiven Aktionismus verschmelzen die KonzertbesucherInnen zu einer Einheit. Diese ‚Einsfühlung‘, der emotional-spirituelle Einklang unter den Szenemitgliedern erschließt sich über die gemeinsame Freude an der Musik („wenn sich die Leute anschauen und beide lachen“, Z.28-29), die geteilte unbändige Euphorie und Ekstase („stehn nur noch auf den Händen“, Z.31), Zufriedenheit („atmen in die Luft“, Z.31) und ‚Dankbarkeit‘ (Z.32) durch und für die Musik. In diesem Sinn wird Reggaemusik als „Blessing“ (Z.36, 37), als (göttlicher) Segen empfunden, worin sich erneut die Erfahrung von Spiritualität im Rahmen kollektiver Effervescenz dokumentiert. Hört man die Musik, verschwinden die Sorgen des Alltags, man fühlt sich „einfach so leicht“ (Z.38) und unbeschwert. In diesem Sinn eröffnet die Musik eine Sphäre des Einklangs, der Leichtigkeit und Geborgenheit. Im Rahmen aktionistischer, efferveszenter Praktiken kommt es so zur Konstitution einer spezifischen Form von Sozialität, welche mit Turner (1989) als „*communitas*“, als Verschmelzung bezeichnet werden kann. Diese Sozialform „gehört dem Hier und Jetzt“ (ebd., In: Gaffer/Liell 2007, 192). Wiederum dokumentiert sich der Orientierungsgehalt einer >emotional-spirituellen Verbundenheit unter den Szenemitgliedern im aktionistischen Einklang mit der Musik<.

In dieser Beschreibung von kollektiver Effervescenz, im Sinne von gelebter Freude, Enthusiasmus und Dankbarkeit, dokumentiert sich zudem der Szenehabitus ‚Reggae‘. Es geht darum, den Augenblick zu genießen, ihn auszukosten, ihn mit all seiner Leidenschaft zu leben und zu spüren sowie darum, für die alltäglichen Momente des Glücks dankbar zu sein. Die Orientierung strebt in Richtung ‚Lebendigkeit im Augenblick‘ – im Hier und Jetzt. So heißt es an anderer Stelle: „jeder Tag ist ein Blessing. weil man leben darf.“ (o.T.). Dies ist die (eigentliche) Botschaft des Reggaes, die es zu „verstehn“ (Z.15, 17) gilt (vgl. Passage *Blessing*).

Im weiteren Verlauf kommt es zu einer Transposition, durch die das Thema der Aussage bzw. Botschaft von Reggae in den Vordergrund tritt:

39 Mm: L Es hat es hat so viel. es is es is eine eine so eine langsame
 40 Musik einfach die so wenig hat und so viel hat; einfach. (.) und so viel aussagt.
 41 Sw: L Ja L Ja
 42 Mm: Das ich mein ich mein das is eig- es gibt nicht viele Musikrichtungen eigentlich (.) fast gar
 43 keine; die wirklich einmal eine Aussage haben einfach. die einen einen Sinn macht einfach.
 44 Sw: L Ja
 45 Mm: Einfach
 46 Sw: Das is einfach nur. es (.) soll halt gut klingen oda so
 47 Mm: Nja; es is. aiso nininicht so; ich erzähl jez eine Geschichte oda so oda oda ich sag jez meine
 48 Meinung oda so. sondern es is einfach eine Message einfach die (1) ja. sprechen halt für ein
 49 Sw: L Ja (.) mhm; also ich denk ma jez halt

50 Mm: Volk einfach. Es is einfach die Musik von einem Volk einer Religion.
 51 Sw: L Mhm (.) ja. Geschichte
 52 Mm: L
 53 Ja Geschichte
 54 Sw: ein bisschen; oda Kultur oda beides irgendwie. (.) und Lebens- (.) Erlebnisse halt oda
 55 weiß nicht; einfach (2) die Musik reflektiert einfach. alleine (.) was halt passiert is und
 56 was sie meinen.

In der Transposition wird, begleitet von Validierungen, der Reggaemusik eine immense Bedeutungsträchtigkeit zugesprochen: Reggae ist demnach eine Musik „die so wenig hat und so viel hat“ (Z.40). Diese Beschreibung signalisiert, dass sich die Botschaft des Reggaes auf die wesentlichen, elementaren Dinge des Lebens bezieht, auf das ‚Wenige‘, das „so viel“ bedeutet. In dem Zusammenhang kritisiert Manuel, dass nur die wenigsten Musikrichtungen eine wirklich ‚sinnhafte‘ (vgl. Z.43) Botschaft transportieren. In der Kritik dokumentiert sich ein positiver Horizont: die Orientierung strebt in Richtung einer sinnhaften Botschaft von Musik. Dieser positive Horizont wird nun vor dem Hintergrund eines Vergleichs weiter ausgearbeitet. Während „viele Musikrichtungen“ (Z.42) zum einen nur „gut klingen“ (Z.46) und gefallen „sollen“ (Z.46) und zum anderen sinnlose (erfundene) „Geschichten“ (Z.47) oder persönliche „Meinungen“ (Z.48) produzieren, spricht Reggae „für ein Volk“ (Z.48, 50). Reggae ist in diesem Sinn Sprachrohr für die Belange eines Volkes und deshalb bedeutend. Außerdem ist Reggae die Musik „von einem Volk einer Religion“ (Z.50) und damit traditionell im Leben der Menschen verankert. Die Musik transportiert die „Geschichte“ (Z.51, 53) und „Kultur“ (Z.54) eines Volkes und erzählt vom alltäglichen Leben (vgl. „Lebens (.) Erlebnisse“, Z.54) der Menschen. Sie „reflektiert“ (Z.55) das Geschehene (Ereignisse der Vergangenheit) und bezieht kritisch dazu Stellung. In dieser Beschreibung dokumentiert sich ein Enaktierungspotential wie der positive Horizont einer sinnhaften Aussage erreicht werden kann, nämlich über die kritische Reflexion wahrer Begebenheiten.

Um den Sinn der Botschaft des Reggaes zu verstehen, ist es jedoch nicht notwendig den kompletten Text⁵⁵ zu verstehen.

56 ... deswegen (.) ich find man man versteht; ich tu mir schon auch schwer
 57 teilweise den Text zu verstehen bei verschiedenen (.) Künstlern oda so, oda weiß nicht; ab
 58 und zu versteh ich schon auch wirklich gar nix. aba trotzdem hab ich einfach das Gefühl; dass
 59 ich (.) aiso
 60 Mm: L Na den Refrain vestehst du dann zumindest oda (.) ein Wort ab und zu aufsnappen (.)
 61 Sw: L Aiso wenn ich einen Teil (.) Ja man versteht immer ein bisschen was und
 62 das reicht einfach; man muss nicht alles verstehn.

⁵⁵ An dieser Stelle ist anzumerken, dass Reggaetexte zu einem großen Teil in Patois, der Sprache des Rastafarismus, verfasst sind.

63 Mm: und sich den Rest zusammen reimen oda so ja, (.) das is einfach möglich beim Reggae. das
 64 man bisschen was versteht und man hats verstanden und (2) Reggae:e
 65 Sw: L Ja L Ja

Shira gibt an, Schwierigkeiten mit dem Verständnis der Texte mancher KünstlerInnen zu haben: „ab und zu versteh ich schon auch wirklich gar nix. aba trotzdem hab ich einfach das Gefühl; dass ich“ (Z.57-59) es versteh, kann hier sinngemäß ergänzt werden. Ein Begreifen der spirituellen Botschaft des Reggaes ist an kein kognitiv-intellektuelles Erfassen der Texte gebunden, ein Begreifen dieser Art vollzieht sich auf einer tieferen, emotional-spirituellen Ebene. Ausgehend von der Melodie und einzelnen „aufgeschnappten“ (Z.60) Wörtern kann man sich den „Sinn“ (Z.43) des Liedes, seine spirituelle Botschaft „zusammen reimen“ (Z.63). Die spirituelle Botschaft der Musik erschließt sich nicht auf einer kognitiv-intellektuellen Ebene, sondern auf einer emotional-spirituellen und demnach atheoretischen Ebene, wie Manuel konkludierend festhält. Indem die Botschaft der Musik als Gefühl emotional und körperlich erfahrbar wird, schreibt sie sich gleichsam in den Körper ein und wird auf diese Weise essentieller Bestandteil der eigenen (kulturellen) Identität. Als atheoretisches, implizites Handlungswissen entzieht es sich damit jeder reflexiven Bezugnahme (s.o.).

Es dokumentiert sich der Orientierungsrahmen >Emotional-spiritueller und kultureller Halt in der Musik(szene)<. Die Szene wird so zur emotional-spirituellen und kulturellen Heimat der Gruppenmitglieder. In diesem Sinn basieren auch die Beziehungen zwischen den Szenemitgliedern auf einer emotional-spirituellen Verbundenheit im Einklang mit der Musik.

5.4.3.2. Körperlicher Einklang mit Musik als Ausdruck authentischer Szenezugehörigkeit

Auf die immanente Nachfrage der Diskussionsleitung nach der alltagspraktischen Relevanz der Musik im Leben der Gruppenmitglieder („Wie würdet ihr sagen; begleitet euch die Musik im Alltag?“), wendet sich die Gruppe der Frage ‚authentischer Szenezugehörigkeit‘ zu. Die entsprechende Orientierung soll nun anhand der Passage *Blessing* aufgezeigt werden.

Wie so oft im Diskursverlauf (vgl. Passage *Verstehen*) nähert sich die Gruppe dem zu behandelnden Thema auch hier über die Betonung empfundener Freude bzw. Glücks während der Musikrezeption.

1 Mm: Wenn man unterwegs is; is es einfach das was einen (.) glücklich macht; wenns einem
 2 schlecht geht und so. wenn man in der U-Bahn sitzt und es pisst einen grad alles an und das
 3 Wetter is schlecht und man nimmt sich den MP3-Player (.) Reggae-Track rein.

Wie die Reggae-Gruppe *Klischee* und Ingolf aus der Metal-Gruppe *Frust* bezieht sich auch die Gruppe *Smile* auf Situationen des „unterwegs“-Seins (Z.1) im öffentlichen Raum, wie z.B. in der „U-Bahn“ (Z.2). Die Selbstverständlichkeit bzw. Normalität im öffentlichen Raum ein mobiles Musikgerät mit sich herumzuführen, beansprucht die Gruppe jedoch nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Allgemeinheit, wie sich an „man“ (Z.1, 3) und „einen“ (Z.1, 2) dokumentiert. Die Selbstverständlichkeit der individuellen und uneingeschränkten Verfügbarkeit über Musik im Alltag wird v.a. dann relevant, wenn es einem „schlecht geht“ (Z.2), einen „grad alles anpisst“ (Z.2) und „das Wetter schlecht ist“ (Z.2-3), da Musik „das was einen (.) glücklich macht“ (Z.1) ist. Reggaemusik ist daher nicht nur irgendein Faktor, der zur Verbesserung des eigenen Wohlbefindens beiträgt, sondern ‚der‘ stimmungsmodifizierende Faktor schlechthin (vgl. „man nimmt sich den MP3-Player (.) Reggae-Track rein“, Z.3). Die alltagspraktische Relevanz von Reggaemusik besteht daher in der Stimmungsaufhellung bei depressiver Stimmungslage. Sie hüllt einen in die „Blase der guten Stimmung“ (o.T.), wie es an anderer Stelle heißt, und bietet so Zuflucht vor dem tristen Alltag. (vgl. Passage *Verstehen*: man fühlt sich „leicht“ und unbeschwert).

Im Anschluss führt die Gruppe eine beobachtbare Entsprechung von körperlichem Ausdruck und rezipierter Musik aus. Erneut dokumentiert sich nicht nur eine emotionale (vgl. „glücklich“, Z.1), sondern auch eine körperliche Ergriffenheit durch Musik. Gerade in der Beschreibung körperlicher Ergriffenheit durch Reggaemusik besteht eine Parallele zur Reggae-Gruppe *Klischee*.

- 4 Sw: L Oda man kann den Schritt den
5 Schritt der Musik anpassen oda so,
6 Mm: Ja voll. und die Leute gehn einfach ganz anders wenn sie Reggae hörn einfach.
7 Sw: L Ja (.) @ja@ @(.)@
8 Mm: Trotten halt irgendwie daher, und kommen irgendwie daher; weißt was ich mein. so
9 Sw: L @ja@ @(2)@
10 Mm: irgendwie und so
11 Sw: Es is schon gleich viel aiso ()
12 Mm: L Voll einfach so. man weiß einfach manchmal sogar was sie
13 grad für eine Musik hörn und ham so an Smile drauf und (.) und nicken ein bisschen so
14 Sw: L Voll @(3)@
15 Mm: und gehn halt irgendwie und man weiß genau der hört grad Reggae oda so. manchmal kann
16 man sich sogar vorstellen; was er grad für an Track hört, oda so. weiß ganz genau.
17 Sw: L @(.)@ L @man stellt
18 sichs zumindest vor ja@ @(.)@

In der Anschlussproposition, in der die Möglichkeit, seine Bewegungen, seinen Gang auf die Musik (und ihren Rhythmus) abzustimmen, thematisiert wird, dokumentiert sich die Möglichkeit körperlichen Einklangs mit der Musik, welcher einen positiven Horizont der

Gruppe markiert. Aufgrund der Einstimmigkeit von Körper und Musik können Personen, die zum beobachteten Zeitpunkt Reggae hören, anhand ihres „ganz anderen“ (Z.6) Ganges von anderen PassantInnen unterschieden und damit als ‚Gleichgesinnte‘ identifiziert werden. Die emotional-spirituelle Verbundenheit zu Mitgliedern der eigenen Szene geht demnach soweit, dass sie selbst dann wahrnehmbar ist, wenn man sich mit Kopfhörern – abgeschottet von der Umwelt – durch den öffentlichen Raum bewegt. Der offensichtlich „ganz andere“ (Z.6) Gang wird in weiterer Folge als „trotten halt irgendwie“ (Z.8) näher spezifiziert. Der Begriff „trotten“ suggeriert Gemächlichkeit bzw. Entspanntheit, welcher – vermittelt über das „Smile“ (Z.13) – eine gewisse Unbeschwertheit aneignet, was von Shira mehrfach lachend validiert wird. Verstärkt durch die vierfache Wiederholung von „irgendwie“ (Z.8, 10, 15) grenzt sich die Gruppe so von dem zielstrebigem Gang der übrigen PassantInnen ab, welcher einer instrumentellen, zweckrationalen Orientierung Rechnung trägt. Letztlich erlaubt jedoch erst die Beobachtung einer stimmigen Mimik („Smile“, „nicken“, Z.13) in Kombination mit dem ‚daher trotten‘ Gang einen zuverlässigen Schluss („weiß ganz genau“, Z.16) auf die rezipierte Musik. Anhand des körperlichen Ausdrucks einer Person ist sogar eine Antizipation des konkreten Reggaeliedes bzw. „Tracks“ (Z.16) möglich. Insofern als ‚Reggae hören‘ auch bei anderen Szenemitgliedern ein entsprechendes Lächeln und Nicken hervorruft, dokumentiert sich nicht nur eine allgemeine positive Emotionalität während der Rezeption von Reggaemusik, sondern auch eine allgemeine seelische und körperliche Ergriffenheit durch selbige. Diese (wahrnehmbare) emotionale und körperliche Ergriffenheit durch Reggaemusik stellt ein Merkmal authentischer Szenezugehörigkeit dar, wie sich im Anschluss zeigen wird.

Im weiteren Verlauf wechselt Manuel nun das Thema, indem er auf Klischees und damit verbundene Assoziationen zu sprechen kommt.

- 19 Mm: Aba es is einfach oft auch so (.) ich weiß nicht. das hat jez nix damit zu tun; aba so ein
 20 Klischee da. so man denkt sich; ah. (.) da ein (.) ein Dreadlock oda so und (.) der muss jez
 21 Reggae hörn und der is jez so eingestellt. sicha ein ein (.) Junkie oda was auch imma. was so
 22 dabei hat, der sich einfach Dreadlocks gemacht hat; weils ihm gefallen oda so. weils jez
 23 Kommerz is oda weils (.) keine Ahnung; irgendwas weils gut aussieht oda irgendwas.
 24 Sw: Hmm. aba findest du:u findest du das irgendwie schlecht; wenn Leute Dreads haben; nur
 25 weils ihnen gfallen?
 26 Mm: Nein. ich find ich find. das was das einzige was ich schlecht find; sind sind sind sind äh sind
 27 zum Beispiel Schwarze; die Dreadlocks haben und (.) so daherkommen ja keine Ahnung
 28 Rasta und blablabla. und dann trinken sie Alkohol und äh (.) und äh rauchen Zigaretten und
 29 und äh berufen sich auf irgendwas was sie nicht verstanden haben und (.) so was.
 30 Sw: L Ja gut. wenn die daher
 31 kommen; denk ich dass das auch vor allem deswegn is weil sie ja eben da bleim wolln; weil
 32 sie Leute brauchen; (.) die ihnen helfen da zu bleiben. Sie wissen glaub ich schon dass die (2)
 33 Mm: L Ja

34 Sw: dass auch viele Leute da einfach intressiert daran sin. weil so viele gibts ja eigentlich in Wien
35 auch gar nicht oda, sind ja eh eigentlich (.) weiß ich nicht (2) aba das is halt auch glaub ich
36 Mm: L Na
37 Sw: einfach

Wie in der Reggae-Gruppe *Klischee* nimmt die Auseinandersetzung mit Klischees auch in dieser Gruppe viel Raum ein. Die Aneignung von Szeneklischees provoziert Vorurteile. Manuel proponiert das Vorhandensein von Reggaeklischees wie z.B. Dreadlocks, deren Anblick beim Betrachter automatisch bzw. zwingend (vgl. „muss“, Z.20; „sicha“, Z.21) Assoziationen hinsichtlich des Musikgeschmacks („Reggae hören“, Z.21), einer bestimmten Einstellung („so eingestellt“, Z.21) sowie Drogenkonsums („Junkie“, Z.21) von Personen hervorrufen. Während man sich jedoch seiner Einschätzung, ob der Musikrezeption Reggae anhand des stimmigen Körperausdrucks einer Person sicher ist, erlauben oberflächliche Szenemerkmale wie z.B. Dreadlocks keinen zuverlässigen Schluss auf die Musikpräferenz bzw. Szenezugehörigkeit einer Person. Aufgrund der kommerziellen Vereinnahmung von Dreadlocks (vgl. „weils jez Kommerz is“, Z.22-23) ist es eben genauso gut möglich, dass diese lediglich aus persönlichem Gefallen, dem Bedürfnis ‚in‘ und angesagt zu sein und damit nach sozialer Anerkennung oder „irgendwas“ (Z.23), d.h. aus unreflektierten Gründen angeeignet werden. In diesem Fall würden Dreadlocks eher als Modeaccessoire, denn aus Überzeugung, Übereinstimmung und Identifikation mit den Werten des Rastafarismus⁷, welche sie transportieren, getragen werden. Manuels Gegenüberstellung ist damit die Kritik einer unreflektierten Aneignung kommerzieller Szenemerkmale, ohne über deren kulturelle Bedeutung Bescheid zu wissen inhärent. Es dokumentiert sich ein negativer Gegenhorizont, der den beiden Reggae-Gruppen gemeinsam ist. Dieser wird in weiterer Folge von Shira hinterfragt, woraufhin Manuel die Elaboration des dargebrachten Orientierungsgehalts fortsetzt: Seine Kritik beziehe sich lediglich auf „Schwarze; die Dreadlocks haben“ (Z.27) und sich explizit als „Rasta“ (Z.28) ausgeben, obwohl sie gleichzeitig „Alkohol trinken und äh Zigaretten rauchen“ (Z.28) und damit gegen die Werte bzw. Normen des Rastafarismus verstoßen. Denn die Kultur des Rastafarismus⁷ verbietet – bis auf Marihuana – den Konsum von Suchtmitteln. Hinsichtlich der überdurchschnittlich vielen „äh“ (Z.26, 28, 29) in Manuels Argumentation sowie einer anderen Passage, wo Manuel einen weißen Freund ebenfalls der unreflektierten Übernahme von Rastafarismus-Symbolen bezichtigt, ist der explizite Bezug auf schwarze Dreadlockträger jedoch eher als ‚Ausweichmanöver‘ zu werten, welches Manuel startet, um die Diskussionsleitung – als Trägerin von Dreadlocks und Raucherin – nicht zu diskreditieren. In diesem Sinn dokumentiert sich eine allgemeine Kritik an der unreflektierten Aneignung von Szenesymbolen, ohne deren kulturelle Bedeutung, ihren

kulturellen Ursprung zu „verstehen“ (Z.29). Sich der Symbolik des Rastafarismus unreflektiert zu bedienen, ohne dessen Werte zu leben, wird als Heuchelei empfunden. Der Kritik ist damit gleichzeitig der Vorwurf an Missbrauch der Rastafarismus-Symbolik als auch der Vorwurf an Inauthentizität inhärent ist. Hierin dokumentiert sich eine Parallele zur Reggae-Gruppe *Klischee*.

Differenzierend entwirft Shira nun ein Erklärungsmodell für den Aufenthalt von Afrikanern in ihrer Stadt. „Schwarze“ kommen nach „Wien“ (Z.34), um zu „bleim“ (Z.31). Um „da bleim“ zu können, „brauchen“ (Z.32) sie jedoch Hilfe und Unterstützung, die sie in der Reggae-Szene zu finden hoffen. Aufgrund des kulturellen Ursprungs des Reggaes nehmen sie an, dass in der Reggae-Szene „viele Leute da einfach intressiert dran sind“ (Z.34) – an ihrer Geschichte. In diesem Sinn werden Dreadlocks als Zeichen der Zugehörigkeit zur Reggae-Szene getragen. Die offensichtliche Demonstration der eigenen Szenezugehörigkeit soll das Knüpfen sozialer Kontakte (zumindest in der Reggae-Szene) erleichtern: Die Aneignung von Szeneklischees bzw. -symbolen dient somit der Herstellung sozialer Zugehörigkeit (vgl. Gruppe *Klischee*). Die Differenzierung wird von Manuel validierend begleitet.

Im Vergleich der beiden Erzähleinheiten dokumentiert sich eine Differenzierung authentischer, habitueller und inszenierter Szenezugehörigkeit anhand von Verhaltensweisen: während man authentische, echte Szenemitglieder daran erkennen kann, dass sie sich in körperlichem Einklang mit der Musik bewegen, können andere anhand ihres, vom kollektiven Habitus der Szenemitglieder abweichenden Verhaltens der lediglich inszenierten Mitgliedschaft überführt werden.

5.4.3.3. Reggae als Glücksprinzip – Vertrauen in die positive Zuwendung einer höheren Macht

Im weiteren Verlauf der Passage *Blessing* wendet sich die Gruppe wieder dem Eingangsstimulus zu. In Form einer Metakommunikation ruft sich Manuel die ursprüngliche Fragestellung in Erinnerung und eröffnet damit erneut den Orientierungsgehalt alltagspraktischer Relevanz von Reggae im Sinne einer positiven Stimmungsmodifikation. Der Orientierungsgehalt wird nun jedoch innerhalb eines anderen Rahmens weiter elaboriert.

38 Mm: Ja. (.) mhm ja (.) Alltag. (2) °begleitet uns im Alltag?° (.) zum Beispie:el; weiß nicht
39 ich hab schon viele Erlebnisse ghabt. einfach so (.) zum Beispiel amal. sag ich amal; so.
40 ich geh spaziern einfach und chill mich halt so und (.) auf einmal is die Batterie von
41 meinem MP3-Player leer. und ich denk mir so Nein. jez war grad der leiwonde Beat und
42 Sw: L Ja (.) Oh Gott. L Ja. L Ja:a
43 Mm: die Batterie is weg und ich geh zwei Schritte nach vor und es liegt eine Batterie am Boden

44 und ich denk mir so he (.) vielleicht is ja Saft drinnen und heb sie auf und sie is voll.
 45 Sw: Wirklich?
 46 Mm: Steck sie wieder rein (.) und hab wieder den Reggaebeat. sofort; nicht eine Minute später
 47 Sw: L Oh Gott. ur schön
 48 Mm: hab ich die Musik wieder da und geh weiter und denk mir; **thanks** einfach so. (.) what a
 49 Sw: L @(.)@
 50 Mm: Blessing. und geh weiter und denk mir so. das is mir schon zwei Mal passiert so; Musik
 51 Sw: L @Wirklich (.) @ L Wirklich?
 52 Mm: leer; (.) ich schau am Boden (.) eine Batterie liegt da; und ohne nachzudenken ich heb sie auf;
 53 steck sie rein und sie is voll. und ich geh weiter und denk mir; was war das jez? nicht drüber
 54 nachdenken; einfach freun und poah
 55 Sw: L Mhm. oh Gott; wie schön

Der Diskurs wendet sich nun dem Thema >Glückserfahrungen im Alltag< zu, indem Erlebnisse zufälliger Entdeckungen im genau richtigen Moment geschildert werden. Solche Erfahrungen des Glücks machte man im Alltag „schon viele“ (Z.39). Es handelt sich also nicht um ein einzigartiges und einmaliges, sondern um ein wiederkehrendes Erlebnis. Beispielhaft wird nun die Situation eines entspannten („chill mich halt so“, Z.40) Spaziergangs begleitet von Reggaemusik über den MP3-Player geschildert, als plötzlich die Batterie versagt. Der empfundene Ärger über den ‚Musikverlust‘ weicht jedoch, ob des plötzlichen Fundes einer vollen Batterie am Boden, schnell dem Gefühl von Glück und Dankbarkeit. Die zufällige, unerwartete Entdeckung eines benötigten Gegenstandes, welcher die gewünschte, positive Situation „sofort“ (Z.46) bzw. nur wenige Augenblicke später wieder herzustellen vermag, wird als Geschenk empfunden, für das man dankbar ist: „**thanks**“ (Z.48). Manuels Erzählung wird von Shira mehrfach enthusiastisch validiert. Ihr skeptisches „Wirklich?“ (Z.45, 51) signalisiert einerseits, dass sie eine solche Erfahrung noch nicht selbst gemacht hat, andererseits drückt es die Unfassbarkeit, um nicht zu sagen Absurdität eines solch glücklichen ‚Zufalls‘ aus: Ein derart glücklicher und noch dazu wiederkehrender Zufall ist so unwahrscheinlich, dass es eigentlich kein Zufall mehr sein kann. Im Zusammenhang mit Shiras dreifach betonten Validierungen „oh Gott; wie / ur schön“ (Z.42, 47, 55) werden ‚zufällige‘ Entdeckungen dieser Art nun als „Blessing“ (Z.50), als Segen und ‚übernatürliche‘ Fügung verstanden, sodass der Dank, den Manuel wiederholt ausspricht, Gott gilt. Es ist demnach nicht der Zufall, sondern Gott selbst, dem man dieses Geschenk zu verdanken hat. Den Orientierungsgehalt bestätigend, betont Manuel erneut, dass es sich hierbei um kein singuläres Erlebnis handelt. Es ist ihm „schon zwei Mal passiert“ (Z.50), dass er genau im richtigen Moment eine volle Batterie am Boden fand. Es dokumentiert sich eine aktionistische Handlung, die völlig unüberlegt durchgeführt wird. Dabei ist es irrelevant, eine rationale Erklärung für dieses irritierende, mystisch-unerklärliche Ereignis („was war das jez?“, Z.53), dieses übersinnliche, ja göttliche Geschenk zu finden.

Wichtig ist es vielmehr, es dankend anzunehmen, den Augenblick des Glücks in der Gegenwart zu genießen und sich darüber zu „freun“ (Z.54). Man ist merklich überwältigt ob des erfahrenen Glücks: „poah“ (Z.54).

Anhand eines weiteren Beispiels glücklicher Entdeckungen setzt Manuel die Elaboration des Orientierungsgehalts >Dankbarkeit für Momente des Glücks im Alltag< fort, ehe es zu einer Konklusion kommt.

56 Mm: L Und wie oft ich; weiß nicht; Weed finde
57 oda so. ich hab schon so oft Weed gefunden; einfach weil ich nix ghabt hab. ich geh in Park
58 Sw: L @(.)@
59 Mm: und denk mir so; na (.) wär schon leiwond jez ein (.) kleiner Joint oda so, wart amal; am
60 Boden seh ich ein kleines Baggy. ich hebs auf; dreh mir an Joint und denk mir so; **thanks**
61 einfach. thanks. (2) irgend so was (3) das is einfach (.) auch wenn man nich- nicht nicht so
62 Sw: L Nja.
63 Mm: gläubig is; weils einfach nicht möglich is einfach in dieser Gesellschaft einfach. irgendwie (.)
64 SW: L mhm
65 Mm: man is man is alleine; wenn man wenn man wenn man danach lebt. man is wirklich sehr sehr
66 Sw: L Richtig.
67 Mm: alleine. im Bezug
68 Sw: L Ja. (2) da, (.) in diesen (.) Breitengraden. in @dieser Gesellschaft@
69 Mm: Ja (9)

Manuel schildert ein weiteres Erlebnis⁵⁶ einer göttlichen Fügung, der Erfahrung göttlichen Segens. Als er im Park spazieren geht, entdeckt er („wart amal“, Z.59) genau in dem Moment ein „Baggy“ (Z.60) Marihuana am Boden, als er gerne einen „Joint“ (Z.59) geraucht hätte, jedoch selbst „nix ghabt“ (Z.57) hat. Wiederum trifft das Ereignis genau in dem Moment ein, in dem man sich – in Ermangelung des gewünschten Gegenstandes – danach sehnt. Dabei ist auch dieses Erlebnis kein singuläres, im Gegenteil, es ist „schon so oft“ (Z.57) passiert. Die Erfahrung vereinzelter Glücksmomente im Alltag wird nun zum übersinnlichen Glücksprinzip ausgearbeitet, mit Zufall hat das nichts mehr zu tun. Im Gegenteil, die Wunscherfüllung, die mit der Entdeckung des gewünschten Objekts eintritt, wird explizit auf ein entsprechendes Bedürfnis zurückgeführt („weil ich nix ghabt hab“, Z.57). Das ‚göttliche‘ Geschenk, welches der (Wieder-) Herstellung der gewünschten, positiven Situation dient und damit wieder ‚Einklang‘ zu schaffen vermag – die gefundene Batterie ermöglicht wieder in die Musik einzutauchen, das gefundene Marihuana erlaubt den Zustand spiritueller Verbundenheit wieder herzustellen – wird erneut dankend angenommen. Erlebnisse dieser Art sind nun

⁵⁶ Ein Erlebnis dieser Art wird auch im Zusammenhang der Reggae-Szene selbst, also eines Konzertbesuchs geschildert, bei dem Manuel – obwohl viel zu spät dran – es doch noch schafft, genau rechtzeitig den Saal zu betreten. Später an dem Abend, als er sich auf die Suche nach ‚Papers‘ macht, trifft er – nach unzähligen fehlgeschlagenen Versuchen – schließlich auf den Menschen im Raum, der genau seine Lieblingsmarke bei sich hat.

längst nicht mehr irritierend für die Gruppenmitglieder, wie sich in Shiras nüchternem „Nja“ (Z.62) an dieser Stelle ausdrückt: in der ‚Gunst Gottes‘ zu stehen, der sich um das eigene Wohl sorgt und jeden (unausgesprochenen) Wunsch auf Anhieb erfüllt, wird als Privileg empfunden, für das man dankbar ist. Es dokumentiert sich ein >Vertrauen in die positive Zuwendung einer höheren Macht<.

Schließlich konkludiert Manuel in Interaktion mit Shira den dargebrachten Orientierungsrahmen, indem sie auf die Unmöglichkeit, in „dieser Gesellschaft“ (Z.63) den eigenen Glauben zu leben hinweisen. Insofern führt ein Leben nach den Werten des Rastafarismus, ein Ausleben des eigenen Glaubens, selbst wenn man „nicht so gläubig ist“ (Z.61, 63), d.h. der eigene Glaube nicht intensiv gelebt wird, zumindest in „diesen (.) Breitengraden“ (Z.68) zu einer tiefen Einsamkeit: „man is wirklich sehr sehr alleine“ (Z.65, 67). Shiras Zusatz „in diesen (.) Breitengraden“ lässt jedoch darauf schließen, dass es Orte gibt, an denen die Möglichkeit eines kollektiven (Aus-) Lebens des eigenen Glaubens besteht. In unserer „schnellen“, westlichen Industriegesellschaft (o.T.) hat der Glaube keinen Platz. Einen Ort jedoch, wo Kollektivität im Glauben auch in ihrer Gesellschaft möglich ist, hat die Gruppe bereits (wie sich in der Passage *Verstehen* dokumentiert) gefunden: es ist die Reggaeszene, die ein kollektives (Aus-) Leben des Glaubens im Einklang mit der Musik möglich macht. Die Reggaeszene bietet demnach Zuflucht und Geborgenheit vor einer tief empfundenen, spirituellen Einsamkeit in der Gesellschaft: Gläubigkeit und Vertrauen werden mit Glück (im Sinne unverhoffter Wunscherfüllung) im Alltag belohnt. In der Spezifizierung der Reggae-Szene als Ort der Geborgenheit, des Beschützt-Seins und der Sicherheit dokumentiert sich eine Übereinstimmung mit der Reggae-Gruppe *Klischee*.

5.4.3.4. Soziale Konformität untergräbt Individualität – Aufbegehren gegen soziale Autoritäten und Normen

In der, durch eine Nachfrage der Diskussionsleitung initiierten Passage *Böse* distanziert sich die Gruppe vehement von Mitgliedern anderer Musikszenen. Sämtliche Distanzierungen werden im Vergleich zur Reggae-Szene vorgenommen, welche so zum Bezugspunkt der Kritik bzw. Ablehnung wird. In diesem Sinn geht der Definition eigener kollektiver Werte die Differentsetzung von ‚Anderen‘ voraus (vgl. Kap. 2.2.3.). Die Praxis des Vergleichens, über die Gegensätze zwischen den verschiedenen Szenen herausgearbeitet werden, findet sich auch in der Reggae-Gruppe *Klischee*. Während die Distanzierung von anderen Musikszenen im Diskurs der beiden Reggae-Gruppen viel Raum einnimmt, erfährt sie in den Diskussionen der

Metal-Gruppen kaum Relevanz. Distanzierungen werden hier primär innerhalb der ‚eigenen Kreise‘ vorgenommen.

Die exmanente Nachfrage der Diskussionsleitung zielt auf die Schilderung von Erlebnissen in anderen Musikszenen, woraufhin sich folgende Diskussion entfaltet:

- 1 Mm: Also keine Ahnung; zum Beispiel Drum`n`Bass oda so, (.) wenn ich im Flex bin oda so
2 und ich schau mich um weils die Musik spielt und (.) teilweise stehn Leute da und
3 bewegen sich nicht. die stehn einfach nur da, (.) und schaun einfach nur bö:ös drein.
4 und ich dreh mich um und alle Leute schaun bös drein und ich denk mir was geht? es is
5 so ein leiwonder Track und (.) warum schaun die Leute bös drein und (.) teilweise frag ich
6 mich was die da machen und warum die da sind und warum die sich nicht freun können
7 oda so, (.) die meisten Leute verstehn nicht. die können sich nicht gehn lassen oda so oda
8 kurzfristig flashen oda so. (.) ich weiß nicht. keine Ahnung. grad bei Reggae is einfach
9 genau das Gegenteil; ich schau mich um und alle Leute ham einen Smile drauf und heben
10 die Hand oda irgendso yeah? (.) und kein einziger steht nur da und schaut bös drein. das
11 Sw: L Mhm
12 Mm: kommt einfach nicht vor; einfach weil (.) die Leute müssen einfach sich bewegen und
13 dahin trotten und sich dazu wippen und sich °Yeah einfach°. es is einfach ein Vibe der wie
14 Sw: L Mm
15 Mm: eine Welle durchgeht; einfach so zack und ich glaub die Crowd zuckt aus und yeah und
16 Sw: L Mhm (.) ich glaub es packt einfach alle. ja. @wirklich@ ja @(.)@
17 Mm: irgendwas einfach so. (.)

Manuel beginnt die Erzählung, indem er den Habitus der Drum-and-Bass Szene explizit dem für die Reggae-Szene typischen Habitus gegenüberstellt („genau das Gegenteil“, Z.9). Die folgende Beschreibung von Mitgliedern der Drum-and-Bass Szene beruht auf einer wiederholt gemachten Erfahrung, welche zu entsprechenden Erwartungen im Zusammenhang mit der Musik führt. Manuel blickt sich also um, „weils die Musik spielt“ (Z.2) und beobachtet ringsum bewegungslose Körper und „bö:öse“ (Z.3, 4) Gesichtsausdrücke. Er proponiert eine kollektive („alle“, Z.4) Bewegungslosigkeit und negative Emotionalität unter den Szenemitgliedern, welche – insbesondere aufgrund der Tatsache, dass „so leiwonde“ (Z.5) Musik geboten wird – nicht nachvollzogen werden kann: ihre Anwesenheit („warum die da sind“, Z.6) verwundert die Gruppenmitglieder ebenso wie ihre Freudlosigkeit („warum die sich nicht freun können“, Z.6). In dem Zusammenhang beschreibt Manuel nun eine allgemeine Engstirnigkeit bzw. Borniertheit der „meisten Leute“ (Z.7). Sie „verstehn nicht“ (Z.7), begreifen nicht, was es bedeutet, sich „gehn zu lassen“ (Z.7) oder „kurzfristig zu flashen“ (Z.8). Sie können sich nicht im Hier und Jetzt ‚fallen lassen‘, in der Gegenwart ihres Handelns aufgehen und sich vom musikalischen Geschehen um sie herum ‚mitreißen lassen‘ – sie können nicht abschalten. Manuels Kritik zielt auf eine wahrgenommene Unfähigkeit der meisten Menschen zu aktionistischem, eigendynamischen Verhalten, die Unfähigkeit der meisten Menschen den Augenblick zu genießen und zu leben. In dieser Kritik dokumentiert

sich ein negativer Gegenhorizont der Gruppenmitglieder, welchem in weiterer Folge ein positiver gegenübergestellt wird. Dieser positive Horizont wird mit Bezug auf die Reggae-Szene ausgearbeitet, in welcher sich ein ‚genau gegensätzlicher‘ (vgl. Z.9) kollektiver Szenehabitus dokumentiert. Während man bei Drum-and-Bass Veranstaltungen nur „böse“ blickende Gesichter und ausdruckslose Körper wahrnimmt, blicken einem bei ReggaeKonzerten ringsum nur glücklich lächelnde Gesichter („alle Leute ham einen Smile drauf“, Z.9) entgegen. Begeistert, enthusiastisch strecken alle BesucherInnen ihre Hände in die Höhe, Bewegungslosigkeit und negative Emotionalität kann nicht beobachtet werden. Manuel beschreibt einen aktionistischen Bewegungsdrang, dem Reggaefans unterliegen. Die Musik ergreift Körper und Seele, überwältigt und begeistert („yeah“, Z.10, 13, 15) und bringt den Körper in Einklang mit der Musik („dazu wippen“, Z.13) zum Tanzen. „es is einfach ein Vibe der wie eine Welle durchgeht“ (Z.13, 15). Dieser überwältigenden, vereinnahmenden Energie, die die Menge blitzartig („zack“, Z.15) „packt“ (Z.16), in Ekstase versetzt und zum „auszucken“ (Z.15) bringt, kann man sich nicht entziehen – die BesucherInnen werden mitgerissen und „müssen einfach sich bewegen“ (Z.12). Es dokumentiert sich die Erfahrung kollektiver Effervescenz bei Reggaeveranstaltungen, welche den positiven Horizont der Gruppe bildet.

Shira nimmt schließlich einen Schauplatzwechsel vor und rückt die Nachtschicht-Szene in den Fokus ihrer Kritik.

42 Sw: JA. naja und auf jeden Fall; das is zum Beispiel eine Szene da schaut man sich gegenseitig
 43 auf die Füße, wie tanzt wer? o.k. nein. und dann imma lästern und imma (.) das mach
 44 ich besser und schauts alle her und das is was ganz anderes und so was Unangenehmes
 45 einfach. die ham nicht einfach. die genießen nicht dass sie einen freien Abend haben und
 46 dass viele Leute zam sin und Spaß haben und dass gute Musik spielt und (.) einfach halt sich
 47 locker gehn lassen und so. das gibts einfach nicht. es geht imma darum irgendwie; weiß ich
 48 nicht (.)das Klischee zu erfüllen oda irgendwelche halt (.) Ja. (.)also gar keine Klischees aba

49 Mm: L Ja.

50 Sw: die baun sich einfach irgendwelche (.) Dinger auf. irgendwelche Levels die man erreichen
 51 kann und so ja? du bist jez der Härtere (.) im Nachtschichtkontest. da hats mal in da
 52 Nachtschicht ein Battle gebn. Nachtschichtkrocher dance battle. unter dem unter dem Motto
 53 (.) warte (.) Vokuhilla is da Killa. (.) und so und (.) dann sins alle da; zwanzig m- was weiß
 54 ich wie viele Leute in die Nachtschicht reinpassn, aba halt hundert Leute sag ich jez mal. (.)
 55 mit glitzernden Ed Hardy Kapperln und **alle** schau'n gleich aus (.) und alle **tanzen** gleich und

56 Mm: L Ja

57 Sw: wenn einer mal einen falschen Schritt macht; **haha**. zeign gleich alle min Finger drauf und so.
 58 das (.) das gibts nicht und das versteh ich auch nicht, weil

Im Zusammenhang der Nachtschicht-Szene proponiert Shira anschließend den kollektiven Szenehabitus kritischer, gegenseitiger Beobachtung und Musterung. Diese Art der Beobachtung ist „was ganz anderes“ (Z.44) im Vergleich zu Manuels harmlosen „umschaun“

– sie ist penetranter und „so was Unangenehmes“ (Z.44). Es dokumentiert sich ein konkurrierendes Verhältnis zwischen den Mitgliedern der Nachschicht-Szene. So werden Personen, deren Tanzstil missfällt, verlästert und verhöhnt, während man im Gegenzug seine eigene ‚Überlegenheit‘ demonstriert, indem man zeigt, dass man es „besser“ (Z.44) kann. Es ist das Gefühl, kritisch beäugt und Objekt diffamierenden Tratsches zu sein, welches besonders „unangenehm“ (Z.44) empfunden wird. Provokante Diskreditierung eigener Szenemitglieder markiert an dieser Stelle einen negativen Gegenhorizont.

In der Konzentration auf mögliche ‚Fehlritte‘ anderer vor dem Hintergrund eines konkurrierenden Verhältnisses unter den Szenemitgliedern, geht die Freude am Augenblick verloren. NachschichtbesucherInnen „genießen nicht“ (Z.45) ihre Freizeit („freien Abend“, Z.45), sie nehmen weder Anteil am „Spaß“ (Z.46) des Kollektivs, noch freuen sie sich über die Darbietung „guter Musik“ (Z.46). Anstatt sich „locker gehn zu lassen“ (Z.47), abzuschalten und sich im Aktionismus des Geschehens zu verlieren – aktionistische Einbindung und Begeisterungsfähigkeit wird durch die Distanzierung von den anderen Szenemitgliedern verunmöglicht – sind sie stets bemüht, normative „Klischees zu erfüllen“ (Z.48) und selbsterrichtete „Levels [zu] erreichen“ (Z.50). Die beiden Begriffe „erfüllen“ und „erreichen“ verdeutlichen nicht nur die Unfähigkeit der NachschichtbesucherInnen zu aktionistischem Verhalten, sondern suggerieren zudem die Vorstellung von Arbeit und Anstrengung. Soziale Anerkennung und Zugehörigkeit zur Szene muss demnach ‚erarbeitet‘ werden: Nur wer sich den normativen Szeneklischees anzupassen weiß, „erreicht“ einen höheren Status in der Szenehierarchie. Dabei ist die Kategorie, welche über die Position des/der Einzelnen im Machtgefüge der Szene bestimmt, die der ‚Härte‘ (vgl. Z.51), gemessen an der tänzerischen Leistung selbiger. Entsprechende Wettbewerbe finden daher in der Nachschichtszene großen Anklang. Bei solchen Wettbewerben wird schließlich der einheitliche Kleidungs- und Tanzstil der Mitglieder der Nachschicht-Szene offensichtlich. Über die penible Einhaltung von Normen, wie z.B. Kleidungs-, Verhaltens- oder Tanzstil der Szene, dokumentiert sich die kollektive Konformität der Szenemitglieder, welche schließlich – unter Einschränkung der Individualität – zu Uniformität und Assimilierung führt: der Einzelne versinkt in der Anonymität der Masse, es ist nur noch das Kollektiv sichtbar. Ein Verstoß gegen die Gruppennormen, beispielsweise durch „einen falschen Schritt“ (Z.57), wird mit öffentlicher Diskreditierung (negativer Gegenhorizont) bestraft: die betreffende Person wird ausgelacht („**haha**“, Z.57) und ihres Fehlverhaltens angeprangert („zeign gleich alle min Finger drauf“, Z.57). Es dokumentiert sich die normative Macht der sozialen Bezugsgruppe ‚Szene‘. Hierbei kommt es angesichts zu erwartender öffentlicher Peinigungen

bei Abweichungen von der Szenenorm zu einer Orientierung an gruppenkonformen Verhalten. Ein derart offensives Verhalten gegenüber eigenen Szenenmitgliedern „gibts nicht“ (Z.58) in der Reggae-Szene und kann auch nicht nachvollzogen werden. Es dokumentiert sich erneut der negative Gegenhorizont der Gruppenmitglieder.

Der Diskurs führt die Gruppe zur Äußerung ihrer Ablehnung bzw. ihres Widerstands gegen „Bekleidungsvorschriften“ (Z.59).

59 Mm: L Ja das is auch zum Beispiel etwas was ich nicht versteh. Bekleidungsvorschriften oda
60 so dies gibt. wenn du wo hinkommst und sagt mit den Schuhen kommst nicht rein. (.)
61 Sw: L Ja
62 Mm: ((würg)) **was?** (.) ich mein; irgendwas? (.) oda nimm die Mütze ab oda ich mein wäähh
63 Sw: L ((würg)) **wirklich!** @(.)@ was heißt das?
64 Sw: L Schneid
65 da die Haare und komm dann wieder?
66 Mm: L Ja so irgendwas oda so oda; weiß nicht wo so wirklich so nur
67 Normen rein kommen so. das Klischee; damit alles zusammen passt und so. dann wieder wie
68 Sw: L Ja.
69 Mm: beim Militär. damit alle Leute ausschauen als wär- (.) was soll das? ich mein pff. irgendwas
70 Sw: L Ja.
71 Mm: einfach. zum Beispiel es gibt. das würds **nie** im Flex geben; dass einer sagt; he mit den
72 Schuhen kommst nicht rein (.) irgendwas
73 Sw: L @Ja (.)@ da lach ich ihn a:aus, ((hustet mehrmals)) wenigstens
74 das is wert. @(.)@

Einen weiteren negativen Gegenhorizont der Gruppe bilden „Bekleidungsvorschriften“ (Z.59) bzw. Vorschriften (Normen) an sich. Jemandem den Zutritt zur Szene zu verwehren und damit aus der Gemeinschaft auszuschließen, nur weil er die falschen „Schuhe“ (Z.60), die falsche „Mütze“ (Z.62) oder gar die falschen „Haare“ (Z.65) trägt, kann nicht nachvollzogen werden („nicht versteh“, Z.59; „was heißt das?“, Z.63) und wird damit dezidiert abgelehnt. Uniformierung wird – als Schlüssel zur Zugehörigkeit – normativ eingefordert, um nicht zu sagen erpresst: es wird nur denjenigen Zutritt gewährt, die entsprechend der Szene-Codes (vgl. „Normen“, Z.67) gekleidet sind und damit das „Klischee“ (Z.67) der Szene verkörpern. Konformität wurzelt daher im äußeren Konformitätsdruck der sozialen Bezugsgruppe nach Homogenität in der Szene. Wichtig ist, dass „alles zusammen passt“ (Z.67), die Szene ein einheitliches Bild ergibt. Dieser Habitus der Einforderung von Uniformierung wird dem des „Militärs“ (Z.69) gleichgesetzt. Wie beim Militär tritt so die Persönlichkeit des Einzelnen hinter das Erscheinungsbild der Masse zurück – Individualität hat hier keinen Platz.

In der eigenen Szene (beispielsweise im „Flex“, Z.71) wären derartige ‚Kleidungsvorschriften‘ unvorstellbar, der Versuch ihrer Durchsetzung würde lediglich auf

Hohn stoßen. Man selbst würde eine Autorität, die die Einhaltung von Kleidungs Vorschriften einfordert, „auslachen“ (Z.73) – ihre Forderung nicht ernst nehmen und sich ihr widersetzen.

Der Orientierungsgehalt >Nichtanerkennung von Normen und Autoritäten> wird nun vor dem Hintergrund der eigenen Szene weiter ausgearbeitet.

75 Mm: L So auch imma so dieses () zum Beispiel; so Aktionen (.) Flex oda so (.) im Somma
76 sitz ma alle draußen auf den Bänken und irgendwo steht eine Bong auf dem Tisch. ein
77 Polizist taucht auf. fangt an so ja. wollt drei Leute rauswinken wegen der Pfeife und so. (.)
78 auf einmal stehn zehn Tische auf einfach so von Leuten und schau ihn amal so an einfach
79 Sw: L @(.)@
80 Mm: weißt eh, und er **sofort** schleicht sich sofort; weißt eh, das war anders; war wirklich ur
81 Sw: L @(3)@
82 Mm: leiwand an dem Tag. irgendwas. bitte? versucht @Leute raus zu holen@ (.) das war
83 irgendwas. ich schau ihn nur so an; so, (.) fuck you.
84 Sw: L @(4)@ L bu @(3)@ (2)

Manuel berichtet von einem Erlebnis im Flex, als ein Polizist mehrere Szenemitglieder aufgrund eines dringenden Tatverdachts zur Rechenschaft ziehen wollte. Hierbei handelt es sich um kein singuläres Erlebnis, es gab bereits mehrere dieser „Aktionen“ (Z.75). In Manuels Beispiel dokumentiert sich Solidarität unter (einander unbekannten) Szenemitgliedern: Obwohl ein dringender Tatverdacht vorliegt („irgendwo steht eine Bong auf dem Tisch“, Z.76), der Polizist demnach rechtmäßig seines Amtes walten würde, setzen sich die übrigen Anwesenden spontan für die betroffenen Szenemitglieder ein und schlagen den Polizist in die Flucht. Solidarisches Verhalten unter Ihresgleichen scheint jedoch selbstverständlich zu sein und steht nicht im Fokus der Erzählung. Vielmehr ist es der erfolgreiche Widerstand gegen die Autorität des Gesetzeshüters, an dem sich die Erzählung im Sinne eines positiven Horizontes orientiert. Der Versuch des Polizisten ‚drei ihrer Leute‘ zur Rechenschaft zu ziehen, wird für anmaßend und dreist gehalten: „bitte? @versucht Leute raus zu holen@ (.) das war irgendwas.“ (Z.82-83). Autoritäten werden nicht anerkannt, sie werden mutwillig untergraben, indem man sich gegen sie und ihre Vorschriften auflehnt. Es dokumentiert sich die Orientierung an ‚Nonkonformität‘ im Sinne eines Auflehns bzw. Missachtens von Normen und Werten, die nicht als die eigenen anerkannt werden.

In weiterer Folge greift die Gruppe erneut den negativen Gegenhorizont der Uniformierung auf, verlegt den Schauplatz jedoch auf die Hip-Hop Szene.

85 Mm: Ja. Hip Hop is auch leiwond, (weißt was ich mein). is:s auch ein Klischee. die Leute schau
86 halt auch alle gleich aus; versuchen halt auf Pseudogangster daher zu kommen. mit den
87 Sw: L Ja.
88 Mm: Kappen; mit den Baggyhosen; den fetten und so (.) die Marken und alles und so.
89 Sw: L Aber da is noch imma

90 mehr. d=da is noch mehr Unterschied drin zwischen den Personen als bei den ganzen
91 Nachtschicht (.) Vögeln
92 Mm: L Jaja. schon.
93 Sw: Also wirklich.
94 Mm: Eh.

Manuel findet zwar Gefallen an Hip-Hop Musik („is auch leiwond“, Z.85), Uniformierung prägt jedoch auch das Bild dieser Szene: „die Leute schaun halt auch alle gleich aus“ (Z.85-86), indem sich sämtliche Mitglieder entsprechend des Hip-Hop Dresscodes ‚Gangster‘ (vgl. „Klischee“, Z.85) kleiden. Ihr Auftritt gleicht jedoch letztlich eher dem eines „Pseudogangsters“ (Z.86) und wird damit als unauthentisch kritisiert. Trotz der klischeemäßigen Uniformierung ist jedoch in der Hip-Hop Szene mehr Diversität (positiver Horizont), „mehr Unterschied drin zwischen den Personen“ (Z.90) als in der Nachtschicht-Szene. Während man unter den „Nachtschicht (.) Vögeln“ (Z.91) – durch diese Bezeichnung werden selbige abgewertet – eine allumfassende Assimilierung beobachten kann, welche sowohl Kleidungs- und Frisur-, als auch Tanz- und Verhaltensstile umfasst, beschränkt sich die Konformität der Hip-Hopper lediglich auf den Dresscode der Szene. Integration über Assimilierung geht mit Deindividuation einher. Mit der Betonung des positiven Horizonts des Erhalts der Individualität des Einzelnen wird der Diskurs zur Konklusion gebracht. Normativ eingeforderte, soziale Konformität untergräbt die Individualität des Einzelnen, welche so im ‚Einheitsbrei‘ der Masse zu versinken droht. Indem sich die Gruppenmitglieder gegen soziale Normen und Autoritäten auflehnen, wird Individualität gesichert.

6. ERGEBNISDARSTELLUNG:

KOMPARATIVE ANALYSE UND TYPENBILDUNG

Im Rahmen der Typenbildung werden nun die in den Falldarstellungen detailliert dargestellten handlungsleitenden Orientierungen der Diskussionsgruppen miteinander verglichen und zueinander in Beziehung gesetzt, um so über den Weg der Abstraktion eine Typik im Bezug auf die Forschungsfrage zu generieren. Der Prozess der Typenbildung umfasst dabei zwei Schritte: die sinn-genetische und die soziogenetische Typenbildung.

Entsprechend des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Arbeit hinsichtlich milieuspezifischer Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung und Identitätskonstitution in Musikszenen kann die Generationstypik – die DiskussionsteilnehmerInnen repräsentieren die Entwicklungsstufe der Postadoleszenz – zunächst als Basistypik festgehalten werden. Die Basistypik markiert dabei den Ausgangspunkt der rekonstruktiven Analyse und wird im Verlauf des Forschungsprozesses hinsichtlich weiterer Typiken spezifiziert. Ziel dieses Prozesses ist die Rekonstruktion einer mehrdimensionalen Typenbildung, da nur so die Validität der Ergebnisse gewährleistet werden kann. In diesem Sinn wird jede Gruppe in ihrer je fallspezifischen Überlagerung verschiedener Erfahrungsdimensionen – seien diese generations-, milieu-, geschlechts-, bildungs-, entwicklungs- und/oder migrationsspezifischer Art – sichtbar gemacht.

6.1. Sinngenetische Typenbildung

Im Rahmen der sinngenetischen Typenbildung bildet das Thema das den Vergleich strukturierende gemeinsame Dritte, sprich das ‚tertium comparationis‘ (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 297). Auf dem Weg der komparativen Analyse können so die unterschiedlichen Orientierungsrahmen der einzelnen Fälle bei der Bearbeitung desselben Themas herausgearbeitet und zur begrifflich-theoretischen Explikation gebracht werden. Aus dem vorliegenden Datenmaterial gehen nun vor allem zwei zentrale Problemstellungen bzw. Orientierungsfiguren hinsichtlich der Identitäts- bzw. Sozialitätsfrage hervor:

1. Integration in die Szene(gemeinschaft)
2. Distinktion von Anderen

Diese Orientierungsfiguren sollen nun in ihren fallübergreifenden Ausprägungen aufgeschlüsselt werden.

6.1.1. Integration in die Szene(gemeinschaft)

Vor dem Hintergrund, dass sich kulturelle Identitäten vorwiegend über die (kollektive) Erfahrung von Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe, in diesem Fall zu einer Musikszene, konstituieren, steht im Folgenden das Thema der ‚Integration in die Szene(gemeinschaft)‘ auf dem Weg der Konjunktion im Zentrum der Analyse (vgl. Kap. 2.2.3.).

Die Frage nach der Herstellung sozialer Zugehörigkeit nimmt auch in den Gruppendiskussionen viel Raum ein. In der kollektiven Bearbeitung des Themas in der Alltagspraxis zeigen sich jedoch Unterschiede zwischen den Gruppen. Im Anschluss soll nun gezeigt werden, auf welche Weise sich in den Gruppen über die Einbindung in eine gemeinsame Handlungspraxis habituelle Übereinstimmung konstituiert. Auf diesem Weg werden die zentralen Bezugspunkte kollektiver Identifizierung herausgearbeitet und in eine Typik der ‚Integration in die Szene(gemeinschaft)‘ integriert. Dabei lassen sich insgesamt vier Typen unterscheiden, welche quer zu den einzelnen Fällen liegen:

- Typ 1 – Die Musikszene als beruflicher Bezugsrahmen
- Typ 2 – Die Musik(szene) als emotionaler Bezugsrahmen
- Typ 3 – Die Musikszene als kultureller Bezugsrahmen
- Typ 4 – Die Musikszene als sozialer Bezugsrahmen

6.1.1.1. Typ 1 – Die Musikszene als beruflicher Bezugsrahmen

Charakteristisch für diesen Typ ist, dass der Bezug zur Szene über die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis des „Musikmachens“ im Bandkontext hergestellt wird. Über Formulierungen wie „machen“, „funktionieren“, „rausbringen“, „betreiben“ usw. dokumentiert sich die der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis zugrundeliegende zweckrationale Orientierung am musikalischen Produkt, die diesem Typus zu eigen ist. Man berichtet von der musikalischen Produktivität der eigenen ‚Band‘, zählt Leistungen wie „Textzeilen“, „Coverideen“, veröffentlichte „Demos“ und „CDs“ sowie „Live“-Konzertauftritte auf. Die Zweckorientierung der Bandmitglieder geht schließlich in eine Erfolgs- und Aufstiegsorientierung über. Es kommt zur Instrumentalisierung der Musik im Hinblick auf den angestrebten musikalischen Erfolg im Sinne von Ruhm und Prestige im Szenekontext sowie finanzieller Unabhängigkeit. Man will die „größte Band der Welt sein“ (o.T.), man will „Rockstar werden“ (Eingangspassage *Band*, Z.44) oder zumindest „davon leben können“ (o.T.). Gedanken hinsichtlich der Verbesserung der eigenen musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis bzw. Bühnenperformance, die die Entwicklung der Band „vorwärts drücken“ (Passage *Frustgeschichte*, Z.39, 85) sollen, bestimmen nicht nur den Diskurs, sondern auch den Alltag der Bandmitglieder. So ist man stets bemüht die eigene musikalische Leistung durch konsequentes, ehrgeiziges Exerzieren zu optimieren, um auf diesem Weg „besser“ (Passage *Konzerte*, Z.23) als all die anderen Bands des Genres zu werden. In dem Bestreben die anderen Bands in ihrer musikalischen Leistung zu übertreffen dokumentiert sich zudem das für diese Szene typische Konkurrenzdenken unter MusikerInnen. Die Produktion qualitativ hochwertiger, musikalischer Werke sowie die Inszenierung einer gelungenen Bühnenperformance erfordern demnach einen hohen kreativen wie administrativen Aufwand. In diesem Sinn wird die ‚Band‘ mit einer alltäglichen „Arbeit“, einer „Firma die am Laufen (.) sein muss“ (Passage *Musikersyndrom*, Z.56) gleichgesetzt, wodurch professionelle Ansprüche an die eigene musikalisch-instrumentale Handlungspraxis im Bandkontext herangetragen werden. So erinnert beispielsweise auch die Schilderung des persönlichen Zugangs zur Musik(szene) an die Darstellung eines beruflichen Lebenslaufs. Das Erreichen beruflichen Erfolgs ist selbstverständlich – wie in jedem anderen professionellen Unternehmen auch – an die kollektive Prioritätensetzung ‚Band‘ über alle anderen Lebensbereiche gebunden: „wenn ma a Band hat; dann muss das (.) Priorität Nummer eins sein. (.) sonst geht’s eh net.“ (Passage *Musikersyndrom*, Z.66). Damit einher geht die totale Vereinnahmung bzw. Durchdringung des Alltags durch die ‚Band‘. So sind nicht nur sämtliche szeneeinterne Aktivitäten auf die professionelle Etablierung der Band

ausgerichtet – selbst Konzertbesuche dienen in diesem Sinn dem „Informationsaustausch“, wodurch man selbst die distanzierte Rolle des „Beobachters und Kritikers“ (Passage *Konzerte*, Z.14, 15) einnimmt –, darüber hinaus müssen auch alle Freizeitaktivitäten mit den Anforderungen der ‚Band‘ koordiniert werden. Die ‚Band‘ fordert daher – im Privat- wie im Liebesleben – eine „große Opferbereitschaft“ (o.T.) ihrer Mitglieder. Durch den hohen Stellenwert, den die Band im Leben ihrer Mitglieder einfordert, kommt es v.a. in intimen Liebesbeziehungen häufig zu Auseinandersetzungen, sodass „°Beziehungen meistens deswegen flöten gehen“ (Passage *Musikersyndrom*, Z.65). Sämtliche negative Konsequenzen im Privatleben, wie z.B. finanzielle Notsituationen, keine Urlaubstage, Arbeiten an Weihnachten und Silvester oder wenig Zeit für die Lebenspartnerin zu haben, werden jedoch durch das professionelle Niveau der Band, durch ihren Erfolg, gerechtfertigt. In dem Rechtfertigungs- bzw. Schuldiskurs dokumentiert sich damit eine allgemeine Unzufriedenheit mit der aktuellen Lebenssituation. Diese Unzufriedenheit äußert sich ansatzweise auch in der verloren gegangenen „Begeisterung“ und „Magie“ für bzw. bei Konzertauftritten. Im Zuge der Professionalisierung kam es zu einem Gewöhnungsprozess, wonach Konzertauftritte an Besonderheit eingebüßt haben und zu einer ganz normalen, gewöhnlichen „Arbeit“, zu „Alltag irgendwie und (.) zur Routine“ (Passage *Konzerte*, Z.49, 51) verkommen sind. Der Ablauf von Konzertauftritten ist in seiner Totalität habitualisiert, er hat sich in die Körper der Bandmitglieder eingeschrieben. Dies ist der Verlauf einer positiven Bandgeschichte, einer Bandgeschichte als Erfolgsgeschichte.

Einen anderen Verlauf hingegen, nämlich den einer „Frustgeschichte“ (Passage *Frustgeschichte*, Z.29), nimmt die Bandentwicklung, wenn die Band bzw. ihre erfolgreiche Weiterentwicklung im Sinne effizienter Musikproduktion nicht für alle Bandmitglieder von oberster Priorität im Alltag ist und es für einige auch noch andere „Sachen; die wichtiger“ (Passage *Frustgeschichte*, Z.92) sind, im Leben gibt. Tragen die Bandmitglieder „unterschiedliche Herangehensweisen oda Einstellungen“ (Passage *Unterschiedliche Herangehensweise*, Z.2) und damit divergierende Orientierungen und „Ansprüche“ (ebd., Z.3) an die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis heran, kommt es zur Auflösung bzw. Neukonstellation der Band als Gruppe (vgl. Bohnsack 2007). Divergierende musikalisch-instrumentale Handlungspraxen im Bandkontext, repräsentiert durch die Orientierung an Disziplin, Leistung und Produktivität auf der einen und durch aktionistische Spaßorientierung auf der anderen Seite, führen zu Konflikten im Bandalltag und blockieren auf diese Weise die erfolgreiche Weiterentwicklung der Band. Während die einen „was machen wollten“, haben die anderen „meistens irgendeinen Scheiß gecouvert oda so (.) oda irgendwas Spaßmäßiges

gspielt“ (ebd., Z.79-81). Dabei reibt man sich v.a. an der dieser Praxis zugrundeliegenden Unproduktivität und Ineffizienz. Bemühungen gegen diese Blockade anzukämpfen, tragen keine Früchte, wodurch die Band zur dauerhaften Belastung (vgl. „deswegen wors a imma so stressig“, Passage *Unterschiedliche Herangehensweise*, Z.18) wird. Man reagiert mit Frustration und resigniert letztendlich an der Sinnlosigkeit seiner Anstrengungen: „dann hamas eben bleiben lassen“ (Passage *Frustgeschichte*, Z.103).

6.1.1.2. Typ 2 – Die Musik(szene) als emotionaler Bezugsrahmen

Während sich oben sämtliche Darstellungen um den Begriff der ‚Band‘ fokussieren, steht bei diesem Typ der Begriff des ‚Gefühls‘ im Brennpunkt der Orientierung(en). Kennzeichnend für diesen Typus ist ein intensiver emotionaler Zugang zur Musik(szene). Erste Berührungen mit der Musik werden mit der impulsiven Metapher der ‚Liebe auf den ersten Blick‘ beschrieben: Formulierungen wie „und dann wars um mich geschehen gwesen“ (o.T.) und „so richtig halt innerlich auch Gänsehaut kriegt; dass es einfach durchfahrt überall und so ein oarges Gefühl“ (o.T.) bringen die intensive emotional-körperliche Verbundenheit mit der Musik zum Ausdruck, die bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht erloschen ist. Die für diesen Typus charakteristische musikalisch-rezeptive Handlungspraxis⁵⁷ ist demnach nicht (wie oben) zweckrational, sondern eindeutig aktionistisch orientiert. Die Zugehörigkeit zur Musikszene beruht auf einer körperlichen Empfindung: „wenns deine Musik is; dann spürst dus“ (Passage *Wellenlinie*, Z.9). Die Musik rührt einen zu Tränen und treibt einen an die Grenzen der eigenen Glückseligkeit. Die Freude über die Musik erreicht ihren Höhepunkt, der unmöglich noch gesteigert werden kann. Hierin dokumentiert sich ein emotionales Berührt-Sein, eine körperliche Ergriffenheit der RezipientInnen durch Musik. Die emotionale Komponente, die Energie der Musik geht über in Fleisch und Blut, schreibt sich gleichsam in die Körper ein und bringt sie zum Tanzen. Wenn man die Musik „richtig gspürt“ (Passage *Wellenlinie*, Z.75), wenn sich eine Einstimmigkeit von Körper und Musik einstellt, dann „passiert [das Tanzen] ja von alleine“ (o.T.), d.h. ohne bewusste Zuwendung der Gruppenmitglieder. Ein Eintauchen in den kollektiven Aktionismus, in die Efferveszenz der Masse basiert also letztlich auf dem Gefühl körperlichen Einklangs mit (s)einer Musik. „Entspricht die Musik dem eigenen Herzschlag“ (o.T.) und harmonisiert auf diese Weise mit den eigenen Impulsen (Orientierungen), ist es gleichsam unmöglich, sich der überwältigenden, vereinnahmenden Energie und Kraft der Musik, ihrer „Gutheit“ (o.T.) zu

⁵⁷ Der Begriff ‚musikalisch-rezeptive Handlungspraxis‘ bezeichnet die Praxis des Musikhörens.

entziehen: „die Leute müssen einfach sich dazu bewegen“ (Passage *Böse*, Z.12). Der „Vibe“ der Musik, der sich in der tobenden Menge ausbreitet, erfasst das Publikum und versetzt es in Ekstase.

Hingegen ist aktionistische Einbindung in die Efferveszenz der Masse in anderen Musikszenen nicht ohne weiteres möglich. Entspricht die Musik nicht absolut den eigenen musikalischen Präferenzen, kann man die Energie der Musik also nicht „richtig spüren“, ist die aktionistische, efferveszente Handlungspraxis zum einen an die situative Stimmungslage und zum anderen an Alkoholkonsum gebunden. Um zu ‚fremder‘ Musik, d.h. zu Musik, die nicht die ‚eigene‘ ist, selbstvergessen tanzen zu können, muss man „wirklich grad Bock“ haben und „wirklich in Weggehlaune“ sein (Passage *Wellenlinie*, Z.61-62) oder „zumindest was trinken“ (o.T.), während man bei ‚seiner‘ Musik „nicht so gepusht sein muss“ (Passage *Wellenlinie*, Z.69). Losgelöst von der situativen Stimmungslage, zieht einen die ‚eigene‘ Musik in ihren Bann, überkommt und überwältigt einen maßlos. „auf Musik“ kann man sich in andere Sphären „wegflashen“ (o.T.) bzw. katapultieren. Das Gefühl der Entgrenzung, der Loslösung des ‚Selbst‘ von körperlicher Materie im Rahmen kollektiver Efferveszenz wird wie folgt beschrieben: „für die einethalb Stunden die das Konzert dauert; bin ich einmal weg aus dieser Welt und so; da bin ich einfach (.) ja nicht jenz grad auf Jamaika oda so (...) da bin ich einfach in dieser (2) Blase @(.) einer guten Stimmung@“ (o.T.). Emotional wie körperlich verstrickt in den kollektiven Aktionismus der Efferveszenz wird die Szene zu einem ‚Zufluchtsort‘ vor einer tief empfundenen Einsamkeit in der Gesellschaft – sie bietet Geborgenheit und Sicherheit. In der Suspendierung des Alltags dokumentiert sich eine wesentliche Funktion aktionistischer Handlungspraktiken (vgl. Przyborski/Sluneko 2009).

Eine weitere Funktion von Musik dokumentiert sich in ihrer alltagspraktischen Relevanz der positiven Stimmungsmodifikation. So trägt die Musik v.a. in alltäglichen Situationen, und hier besonders in Situationen des ‚Unterwegs-Seins‘, zur Stimmungsaufhellung vor dem Hintergrund negativer Stimmungslagen bei. Die ‚Lieblingsmusik‘ wird in diesem Zusammenhang als „das was einen (.) glücklich macht; wenns einem schlecht geht“ (Passage *Blessing*, Z.1, 2) und „ein Lächeln auf die Lippen zaubert“ (o.T.) beschrieben. Egal wie schlecht es einem auch gehen mag, sobald man die Musik hört, „geht einfach die Sonne auf“ (o.T.). Gehüllt in die positive, wärmende Atmosphäre der Musik verschwinden die ‚grauen Sorgenwolken‘ des Alltags.

An anderer Stelle wird der „reinigenden“ Kraft von Musik, zusammengefasst unter dem Begriff der „Katharsis“ (Passage *Karthasis*, Z.47), alltagspraktische Relevanz zugesprochen.

Entscheidend hierbei ist die Stimmungskongruenz rezipierter Musik. Musik, deren emotionaler Gehalt der jeweiligen situativen Stimmungslage entspricht, führt über die Veränderung der Wahrnehmung der Umwelt zur Intensivierung des eigenen Gemütszustandes. Die geschaffene stimmungskongruente Atmosphäre ermöglicht so ein Durchleben der eigenen Gefühlswelt in all seiner Intensität – man kann sich dann „einfach in der Stimmung (.) gehen lassen“ (ebd., Z.49). Das vollkommene Aufgehen in der Gegenwart des Seins wird als reinigend empfunden.

6.1.1.3. Typ 3 – Die Musikszene als kultureller Bezugsrahmen

Dieser Typ zeichnet sich durch seinen kulturellen Bezug zur Szene aus. Vor dem Hintergrund einer tief empfundenen Einsamkeit in der Gesellschaft, welche sich aus der Unvereinbarkeit eigener kultureller Überzeugungen mit den tradierten, normativen Werten westlicher Industriegesellschaften speist, stellt die Musikszene einen Ort spirituell-kultureller Geborgenheit dar. Sie bietet den notwendigen Rahmen zur Aushandlung kollektiver, biografischer Orientierungen und Sinnsysteme, auf deren Basis sich habituelle Sicherheiten konstituieren.

Entscheidende Bedeutung kommt hierbei der Musik als nonverbalem Kommunikationsmittel zu. So transportiert (zumindest Reggae-) Musik immer eine Botschaft, die „einen Sinn macht einfach.“ (Passage *Verstehen*, Z.43). Der Musik wird eine starke Aussagekraft eingeräumt. Traditionell im Leben der Menschen verankert, ist sie gleichsam Sprachrohr für die Belange eines Volkes, als auch Ausdruck seines kollektiven Gedächtnisses. Sie übermittelt die „Kultur“, „Geschichte“ und „Religion“ eines Volkes und erzählt vom alltäglichen Leben der Menschen (ebd.). Indem sie das Geschehene kritisch reflektiert, kann die Vergangenheit in die Gegenwart integriert werden. Auf diese Weise wird kulturelle Identität immer wieder aufs Neue verhandelt und hergestellt.

Der den musikalischen Aussagen zugrundeliegende Sinn beinhaltet dabei stets eine religiös-spirituelle Komponente: die Botschaft von (Nächsten-) Liebe und Frieden, Gottesgläubigkeit sowie Dankbarkeit für das Geschenk des Lebens (Passage *Verstehen*, Passage *Blessing* und o.T.). Die Verkündung der Botschaft im Sinne einer spirituellen Offenbarung lässt die KonzertbesucherInnen im Augenblick der Erkenntnis in kollektiver, habitueller Übereinstimmung inne halten: „die Leute stehn da und denken sich „JA; (.) genau das einfach; ja.“ (Passage *Verstehen*, Z.13). Teil dieses spirituellen Erlebnisses zu sein, erfüllt einen mit Freude und Dankbarkeit. Die Musik wird als „Blessing“ (Passage *Verstehen*, Z.36 /

Passage *Blessing*, Z.50), als göttlicher Segen empfunden. Die Musik „kommt“ und „spricht“ (ebd., Z.10, 1) zu einem wie eine gute Freundin, die sich um einen sorgt und behütet: „das ist einfach wie wenn dir jemand einen guten Ratschlag gibt.“ (o.T.).

Dabei ist das Begreifen bzw. „verstehn“ (Passage *Verstehen*) der sinnhaften Botschaft nicht an ein kognitiv-intelluktuelles Erfassen des Gesagten gebunden. Vielmehr ist es so, dass sich die spirituelle Offenbarung der Musik den RezipientInnen auf einer emotional-spirituellen, atheoretischen Ebene erschließt: „das is einfach möglich beim Reggae. dass man bisschen was versteht und man hats verstanden“ (ebd., Z.63-64). Als ‚Sprache des Herzens‘ verkörpert die Musik bzw. ihre Energie und Emotionalität „eine bessere Sprache“ (o.T.) als es die verbale Sprache, da an den Bedeutungsgehalt einzelner Worte fixiert, je sein könnte. Man geht davon aus, dass „die Kommunikation durch Sprache ur (.) reduziert is; eben auf die Worte dies eben gibt.“ (o.T.).

Dementsprechend ist auch das Verständnis bzw. Begreifen der in der Szene vorherrschenden kulturellen Bedeutung, der Werte und Metaphorik der Szene, nicht an eine aktive Aneignung von Wissen gebunden. Dieses Wissen – durch die kulturelle Symbolik ständig präsent – stellt sich im Laufe der Zugehörigkeit zur Szene und Partizipation an der Szenekultur gleichsam von selbst ein: „du kriegst halt einfach diese Message mit (.) Rastafari kriegst halt einfach mit? weil das imma dabei is“ (Passage *Klischeedenken*, Z.169-170). Es handelt sich demnach um atheoretisches, konjunktives Wissen, welches sich in die Körper der Szenemitglieder einschreibt und im Sinne von kollektiven Orientierungen handlungspraktische Relevanz im Alltag gewinnt. Ein Teil des Szenehabitus ist es daher, die ‚kleinen Zufälle‘ des Lebens als Geschenk dankend anzunehmen, sie zu schätzen und sich darüber zu freuen und auf diese Weise in der Gegenwart zu leben und das Leben in all seiner Fülle zu genießen: „thanks einfach so (.) what a blessing“ (Passage *Blessing*, Z.48,50). In den Erzählungen wird ‚Lebendigkeit im Augenblick‘ transportiert – die Musik wird zum ‚Glücksprinzip‘ alltäglichen Lebens, welches auf dem Vertrauen in die positive Zugewandtheit einer höheren Macht gründet. Auf diese Weise wird die Szene zur kulturellen Heimat ihrer Mitglieder.

6.1.1.4. Typ 4 – Die Musikszene als sozialer Bezugsrahmen

In diesem Typ gewinnt die Szene als ‚soziale Heimat‘ ihrer Mitglieder alltagspraktische Relevanz. Soziale Beziehungen werden primär (um nicht zu sagen ausschließlich) mit Mitgliedern der eigenen Szene eingegangen. Beziehungen zu Fans anderer Musikrichtungen bleiben hingegen distanziert: es wird davon ausgegangen, dass man „vielleicht nicht so viel

mit denen ztun haben kann.“ (Passage *Wellenlinie*, Z.51-52). Es ist die eigene Szene, in der Freundschaften geschlossen werden. Und es ist die eigene Szene, in der man sich verliebt. In diesem Sinn ist die Szene gleichsam prädestiniert für das Knüpfen neuer Bekanntschaften. Als gemeinsames Gesprächsthema stellt die Musik dabei die Basis sozialer Kontaktaufnahme im Szenekontext bereit. So hat man schon viele Leute „kennengelernt, einfach nur weil wir vom Reggae gredt ham.“ (Passage *Klischeedenken*, Z.7). Die Musik ist das Medium über welches soziale Kontakte geknüpft und aufrechterhalten werden. Sie ist ein „ur guter Draht zu anderen Leuten“ (ebd., Z.5-6), „eine Brücke die einfach imma ausreicht um was gemeinsam zu machen“ (o.T.). Als Basis sozialer Beziehungen stellt die Musik eine Verbindung zu anderen Szenemitgliedern her, die weit über eine kommunikative hinausgeht. Vielmehr dokumentiert sich eine emotionale Verbundenheit zwischen Menschen mit gemeinsamen musikalischen Präferenzen, die bisweilen in den spirituellen Bereich hineinreicht. Diese intensive Verbundenheit unter Szenemitgliedern gründet auf der konjunktiven Erfahrung körperlicher Ergriffenheit durch dieselbe Musik. Im kollektiven Aktionismus des Tanzes gelingt es persönliche Stilelemente zu kollektiven Stilen zu verdichten und zu steigern. In Formulierungen wie „dann sind so viele Leute auf einem Platz die grad alle genau dasselbe“ fühlen (Passage *Verstehen*, Z.25) dokumentiert sich ein emotionaler Einklang unter den Szenemitgliedern, welcher über die geteilte Freude und Ekstase, Zufriedenheit und Dankbarkeit für und durch die Musik erfahrbar wird. In diesem Sinn fungiert die Musik lediglich als Medium zur Entfaltung einer habituellen Übereinstimmung. Die gemeinsame Erfahrung kollektiver Effervescenz, das ‚Eins-Werden‘ der Masse im kollektiven Aktionismus ist somit konstitutiv für das intensive Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Szenemitgliedern: In der Szene „kommen einfach auch Leute zam; die sich verstehn (.) ohne dass sies wirklich in Worte fassen.“ (ebd., Z.20-21). Mitglieder derselben Szene verstehen einander unmittelbar und ohne Worte. Die Ebene des Verstehens, welche sich in den Diskussionen dokumentiert, ist diejenige des ‚konjunktiven Verstehens‘ (Mannheim 1980) „im Medium des Selbstverständlichen“ (Gurwitsch, 1967). Eingebunden in denselben konjunktiven Erfahrungsraum, nämlich den der Musikszene, konstituiert sich auf dem Weg der Konjunktion ein szenespezifischer Habitus. In diesem Sinn trifft man in der Szene auf ‚Gleichgesinnte‘, auf Menschen, die „a bissi so sind wie du“ (Passage *Wellenlinie*, Z.50), die zumindest ein „bisschen auf deiner Wellenlinie“ (ebd., Z.12) sind. Mitgliedern der eigenen Szene werden demnach gemeinsame „Persönlichkeitsmerkmale“, „Charakterzüge“, Verhaltensweisen und „Lebensstile“ (Passage *Klischeedenken*) und auf diese Weise eine ähnliche ‚Seins-Weise‘ zugeschrieben.

Auf der Basis kollektiver Verstrickung in situative Aktionismen gelingt es so, situative Orientierungen in lebensphasenübergreifende, habituelle Orientierungen zu überführen, was wiederum – nach Bohnsack (1997, 8) – habituelle „Sicherheiten der Wahl im Bereich von Lebensorientierungen“ schafft. Dementsprechend handlungssicher beziehen sich die Gruppenmitglieder auf soziale und moralische Werte des menschlichen Miteinanders, wie sie im kulturellen Szenehabitus zum Ausdruck gebracht werden. Hierbei handelt es sich um Werte wie: Authentizität, Gleichheit und Gleichberechtigung aller Menschen, Gewaltlosigkeit und ein friedlicher Umgang miteinander sowie Solidarität unter Szenemitgliedern. Auf diesem Weg entwickeln sich schließlich auch Sicherheiten bei der Partnersuche. So werden intime Liebesbeziehungen zu Mitgliedern anderer Musikszenen von vorne herein ausgeschlossen: wenn ich „erfahr (...) der hört Metal (.) dann is das für mich gleich so; hee mit dem könnt ich einfach nicht leben.“ (Passage *Wellenlinie*, Z.21-22). Es wird davon ausgegangen, dass differierende musikalische Präferenzen der LiebespartnerInnen im Beziehungsalltag zu Konflikten führen. In diesem Sinn sind stimmige musikalische Präferenzen im Sinne der geteilten Erfahrung körperlicher Ergriffenheit durch dieselbe Musik Voraussetzung für ein harmonisches Zusammenleben und eine gemeinsame Freizeitgestaltung. Auf diese Weise wird die Szene zur Basis intimer Liebesbeziehungen.

6.1.2. Distinktion von Anderen – intern und extern

Vor dem Hintergrund, dass Identität in den Blick des Anderen eingeschrieben ist (vgl. Hall 1994) kommt – neben der (kollektiven) Erfahrung von Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe – v.a. auch der ‚Distinktion von Anderen‘ identitätskonstituierende Relevanz zu. So wird Identität immer auch in und durch Differenz konstituiert, durch die Abgrenzung vom ‚Anderen‘ auf dem Weg der Distinktion (vgl. Kap. 2.2.3.).

Der ‚Distinktion von Anderen‘ kommt auch in den Gruppendiskussionen ein zentraler Stellenwert zu, wobei entsprechende Abgrenzungsbewegungen sowohl intern als auch extern vorgenommen werden. Während der internen Distinktion vornehmlich die Funktion der Selbstpositionierung als ‚richtiger‘ Fan im Feld zukommt, markieren externe Distinktionsbewegungen die Grenzen zu anderen Musikszenen. Im Folgenden sollen nun die unterschiedlichen Orientierungsrahmen, innerhalb derer die Gruppen ihre kollektiven Orientierungen zur Artikulation bringen, angeführt und in eine Distinktions-Typik, welche insgesamt sechs Typen umfasst, integriert werden:

Typ 1 – Distanzierung vom Aktionismus des Fanstatus

- Typ 2 – Distanzierung von temporärer Szenepartizipation
- Typ 3 – Distanzierung von inszenierter Szenepartizipation
- Typ 4 – Distanzierung von sozialer Konformität
- Typ 5 – Distanzierung von Diskriminierung
- Typ 6 – Distanzierung von negativer Emotionalität

Die hier abstrahierten Typen liegen quer zu den einzelnen Fällen.

6.1.2.1. Typ 1 – Distanzierung vom Aktionismus des Fanstatus

Dieser Typ ist durch den beobachtend-kritischen Blick auf die Bühne im Rahmen von Konzertbesuchen charakterisiert. Formulierungen wie „wir sind sehr kritisch. schau auf die Bühne genau“ (Passage *Konzerte*, Z.22) und „steh i meistens nur da und schau mas an“ (Passage *Metalszene*, Z.5-6) sind charakteristisch für diesen Orientierungsrahmen. In diesem Zusammenhang wird eine Veränderung vom Fan zum Beobachter und Kritiker postuliert, welche mit der Professionalisierung der eigenen musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis im Bandkontext einhergeht. Vor dem Hintergrund einer zweckrationalen Orientierung stehen Konzertbesuche stets im Dienste der eigenen Erfolgs- und Aufstiegsorientierung. Sie dienen dem „Informationsaustausch“ (Passage *Konzerte*, Z.14) – sowohl im Sinne einer ‚Spionagetätigkeit‘ im Feld der Konkurrenz als auch der Werbung um Fans für die eigene Band – und auf diese Weise der musikalisch-beruflichen Etablierung der eigenen Band. Indem die Diskussionsteilnehmer bei Konzertbesuchen also die Position des außenstehenden Beobachters und Kritikers einnehmen, kommt es – nicht nur räumlich – zu einer Distanzierung von der eigenen Fangemeinschaft. Dieses allgemein distanzierte Verhältnis zur Fangemeinschaft, welches u.a. auch über die hierarchische Gliederung der Musikszene in MusikerInnen und Fans artikuliert wird, blockiert letztlich ein Eintauchen bzw. eine Verstrickung in den situativen Aktionismus der Fans (vgl. Przyborski/Slunecko 2009). Während die übrige Fangemeinschaft „vorne“ vor der Bühne in Ekstase „mitgeht“, steht man selbst bewegungslos am Rande des Szenarios und beobachtet das Geschehen aus der Distanz. In der kritischen Betrachtung fremder Bühnenszenierungen dokumentiert sich ein reflexiver Bezug zur Szene.

Mit der kollektiven Selbstpositionierung im Feld als ‚professionelle Musiker‘ distanziert man sich jedoch nicht nur vom Aktionismus der Fangemeinschaft, sondern auch von der eigenen aktionistischen Handlungspraxis vergangener Fanzeiten und damit vom Fan-Status selbst: Während man als Fan vor anderen Bands bedingungslos „auf die Knie gegangen“ (o.T.) ist und

bei Konzerten ekstatisch „auszuckte“ (o.T.), man „die Augen zugmacht hat“ und „alles weg“ und „alles wurscht“ war (Passage *Konzerte*, Z.18, 19), zählt die aktionistische Steigerung im Rahmen der Effervescenz der Masse heute nicht mehr zur habituellen Handlungspraxis der Gruppenmitglieder. Als Musiker ist ein Eintauchen in den situativen Aktionismus an einen besonderen Gefallen an der musikalischen Darbietung gebunden. Bedingungslos und „aus Prinzip mitgehn; geht bei mir nimma“ (Passage *Metalszene*, Z.29), heißt es dementsprechend. Wird man allerdings doch einmal in den Aktionismus des ‚Headbangens‘ hineingezogen, „tut is Knack (...) weh am nächsten Tag.“ (ebd., Z.24). Man ist aus dem Aktionismus vergangener Fantage herausgewachen, dafür ist man „scho zlang dabei“ und „scho zoid“ (ebd., Z.31).

In der Distanzierung vom kollektiven Aktionismus der Fangemeinschaft bzw. des Fan-Status an sich isolieren sich die Gruppenmitglieder gewissermaßen von der Szenegemeinschaft. Insofern ein Eintreten in eine gemeinsame Handlungspraxis ausbleibt, können persönliche Stilelemente im Szenekontext nicht zu kollektiven Stilen verdichtet werden, was wiederum konstitutiv für die Entfaltung milieuspezifischer Stile bzw. Orientierungsmuster wäre und – darauf aufbauend – für die Schaffung habitueller Sicherheiten (vgl. Bohnsack 1997). Die gemeinsame Band bleibt daher alleiniger handlungspraktischer Bezugspunkt. Ein „Zusammengehörigkeitsgefühl“ (o.T.) zwischen den Bandmitgliedern und den Szenemitgliedern stellt sich damit nicht ein. Im Gegenteil: „dieses Zusammengehörigkeitsgefühl geht ma mehr auf die Nerven; dass (.) **bähh**. Es is net wer automatisch mei Freind; nur weil a diesöbe Musik heart“ (o.T.). Soziale Kontakte zu anderen Szenemitgliedern bleiben distanziert bzw. werden sogar abgelehnt. So werden Konversationen mit anderen KonzertbesucherInnen als störend empfunden, da sie von der musikalischen Darbietung ablenken: „am schönsten wors zu der Zeit; wo i no niemanden kennt hab; aus der gonzen Richtung. wie i imma alla auf Konzerte wor; do wors am Intensivsten.“ (o.T.). Hierin dokumentiert sich eine gewisse Nostalgie im Bezug auf die frühere Anonymität in der Szene, die heute nicht mehr hergestellt werden kann.

6.1.2.2. Typ 2 – Distanzierung von temporärer Szenepartizipation

Anders als im ersten Typ, wo man sich von der eigenen Fangemeinschaft im Allgemeinen über die ihr zugewiesene aktionistische Handlungspraxis distanziert, wird an dieser Stelle anhand der Konsequenz sowie des Engagements der Szenepartizipation eine Unterscheidung von ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Szenefans vorgenommen.

So gelingt nur denjenigen die Qualifikation zum „richtigen Metaler“ (Passage *Eingefleischter Metaler*, Z.201), die ihr Leben voll und ganz der Musik(szene) verschreiben. Der ‚echte Fan‘ (als welcher man sich selbst sieht) zeichnet sich demnach – im Gegensatz zum ‚falschen Fan‘ – durch konsequente, engagierte Szenepartizipation aus. Sein Alltag wird ausschließlich durch diese eine Musik strukturiert, wodurch sie zum exklusiven Lebensinhalt wird. Ein „richtig eingefleischter Metaler der hört net nur anfoch Musik; der lebt des.“ (ebd., Z.201), heißt es. Eine ‚richtige‘, ernsthafte und engagierte Szenemitgliedschaft geht damit weit über die bloße Rezeption der entsprechenden Musik hinaus. Über die intensive Zeitinvestition in die Musik(szene) schreibt sich diese in den Körper des ‚echten Fans‘ ein, sie geht über in Fleisch und Blut und wird auf diese Weise ein essentieller Bestandteil seiner (kulturellen) Identität. Diese Verleiblichung bzw. Inkorporierung der Musik ist es, die einen „eingefleischten Metaler“ letztlich auszeichnet. Seiner Leidenschaft für die Musik lässt er nicht nur in der Szene bzw. während der Musikrezeption freien Lauf – er trägt sie mit sich ‚hinaus‘ in den Alltag.

Während „an richtigen Metaler“ die Musik permanent, d.h. „jeden Tag“ rund um die Uhr „begleitet“ (ebd., Z.193, 194), können andere, die „net imma wirklich dabei warn“ (o.T.) über ihre Treulosigkeit zur Musik(szene) als ‚falsche Fans‘ entlarvt werden. So gibt es in der Szene auch PartizipantInnen, welche als sogenannte „Cross-Over Leute“ (Passage *Eingefleischter Metaler*, Z.196) bezeichnet werden. Im Gegensatz zu den ‚richtigen Fans‘ werden diese lediglich als MetalsympathisantInnen wahrgenommen – BesucherInnen, die zwischen verschiedenen Musikszenen switchen und damit nicht eindeutig einer Musikszene zugeordnet werden können. Dementsprechend sind sie auf der Ebene des kommunikativ-generalisierten Sinngehalts⁵⁸ daran zu erkennen, dass sie „nicht tätowiert sind“ und somit auch „nicht Metal hörn“ (o.T.) – zumindest nicht ausschließlich. Diesen ‚SzenebesucherInnen‘ wird eine temporäre und flukturierende Konzeption des ‚Fan-Seins‘ attestiert und damit heuchlerische Szeneloyalität vorgeworfen. Man geht davon aus, dass diese Menschen entsprechende Konzerte lediglich deshalb aufsuchen, „damits irgendwas unkonventionelles in ihrn Leben hom“ (Passage *Metalszene*, Z.10-11). Indem man ihnen die Instrumentalisierung von Konzertbesuchen zum Zweck der Kompensation alltäglicher Konventionalität und Eintönigkeit unterstellt, grenzt man sich eindeutig von ihnen ab. Zwar werden sie in der Szene toleriert (vgl. „die sin auch leiwond“, Passage *Eingefleischter Metaler*, Z.196), als ‚richtige

⁵⁸ Die Entlarvung ‚falscher Fans‘ anhand ihres von der Szenenorm abweichenden Äußeren (Körperstils) auf der Ebene des kommunikativ-genrealisierenden Sinngehalts, dokumentiert, dass die Gruppenmitglieder nicht in den konjunktiven Erfahrungsraum der Szene eintreten (vgl. Typ1).

Vollblut-Metaler', deren Partizipation sich durch ernsthaftes, konsequentes Engagement, durch Hingabe und „Liebe“ (ebd., Z.191) zur Musik auszeichnet, werden sie jedoch nicht anerkannt.

6.1.2.3. Typ 3 – Distanzierung von inszenierter Szenepartizipation

Auch für diesen Typ ist die vorgenommene Unterscheidung von ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Szenemitgliedern charakteristisch. Allerdings ist in diesem Fall nicht die konsequente und engagierte Szenepartizipation für die Qualifikation zum ‚echten Fan‘ ausschlaggebend, sondern die Authentizität gelebter Szenemitgliedschaft.

‚Echte Szenemitglieder‘ zeichnen sich demnach dadurch aus, dass sie sowohl in körperlichem als auch in emotionalem Einklang mit der rezipierten Musik stehen. Körperlich wie emotional ergriffen durch die Musik, können sie sogar im öffentlichen Bereich, d.h. außerhalb des Szenekontextes, als zugehörig zur entsprechenden Musikszene identifiziert werden: „man weiß genau der hört grad Reggae“ (Passage *Blessing*, Z.15). Die Einstimmigkeit von Körper und Musik geht sogar soweit, dass eine Antizipation des jeweilig rezipierten Liedes möglich scheint. ‚Echte Szenemitglieder‘ haben einen bestimmten Gang und eine bestimmte Mimik, wenn sie die Musik hören: sie „trotten halt irgendwie daher“. „nicken ein bisschen so“ und „ham so an Smile“ auf den Lippen (ebd., Z.8, 13). Das Eintauchen in den situativen Aktionismus geschieht unreflektiert und bedingungslos – an jedem Ort, zu jeder Zeit und in jeder Stimmungslage. Wie bereits erwähnt ist das Eintreten in eine gemeinsame Handlungspraxis, hier in eine aktionistische Handlungspraxis, konstitutiv für die Entwicklung habitueller Sicherheit. Diese Sicherheit schafft Vertrauen zur Szenegemeinschaft, auf dessen Basis Authentizität erst möglich wird: „da braucht man nicht so irgendwie (.) verklemmt sein“ (o.T.).

Während ‚echte Musikfans‘ in habitueller Übereinstimmung mit der Szene und ihrer Gemeinschaft Mitgliedschaft leben, wird Zugehörigkeit zur Musikszene von ‚falschen Fans‘ mittels intendierter Ausdrucksstile lediglich inszeniert. Die Mitgliedschaft zur Szene verbleibt damit auf der Ebene des kommunikativ-generalisierenden Sinns nach Mannheim (1980). Kennzeichen ‚falscher Fans‘ ist ihr stereotypes Äußeres, welches Szenezugehörigkeit signalisieren soll, ohne tatsächlich in den konjunktiven Erfahrungsraum der Szene eingebunden zu sein. Die Überzeichnung der eigenen Szenezugehörigkeit und damit die offensichtliche Demonstration des eigenen Lebensstils – Assoziationen über entsprechende Persönlichkeitsmerkmale, Lebensstil und Verhaltensweisen gehen zwingend damit einher –

wird als beschämend abgelehnt, wie in Formulierungen wie: „ich würd mir zum Beispiel nie eine Tasche kaufen wo ein Bob Marley drauf“ ist (Passage *Klischeedenken*, Z.53-54) oder „also ich würd mir blöd vorkommen; ganz ehrlich“ (ebd., Z.130-131) zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig wird, über die Gleichsetzung dieses Kleidungsstils mit einer Kostümierung bzw. Verkleidung, die Authentizität der TrägerInnen solch klischeehafter, „übertriebener“ Szenesymbole, wie beispielsweise den „Bob Marleys die da ins Gesicht springen“ (ebd., Z.122) angezweifelt. „sich als Reggae zu verkleiden“ (ebd., Z.92-93) bedeutet für die Dauer eines Events vorzugeben, ein ‚echter Fan‘ zu sein, während man im alltäglichen Leben diese Maske wieder absetzt. Man kann eine derartige Maskierung zwar tolerieren – „wenn ihm das taugt dann soll ers machen“ (ebd., Z.93-94) – und auch nachvollziehen – so wird angenommen, dass diese Art der Selbstinszenierung der Herstellung von sozialer Zugehörigkeit sowie der Selbstvergewisserung der eigenen (kulturellen) Szeneidentität dient – die Anerkennung als ‚echter Fan‘ bleibt jedoch aus. Entscheidend ist hierbei der Vorwurf, dass ‚falsche Fans‘ zwar einschlägige Symbole der Szene „benutzen“ gleichzeitig „aba nicht amal wissen wo das herkommt“ (ebd., Z.146). Die unreflektierte Aneignung von Szenesymbolen ohne über entsprechendes kulturelles Hintergrundwissen zu verfügen, ohne deren kulturelle Bedeutung zu verstehen – was sich im Übrigen bei entsprechender Szenepartizipation aufgrund der ständigen Präsenz des Rastafarismus in der Szene von selbst einstellt – wird heftig kritisiert. Insofern als jedes Symbol eine bestimmte Botschaft transportiert, wird man – über dessen Aneignung – selbst zum/zur TrägerIn dieser Botschaft. In diesem Sinn fordert man: „wenn du eine Message vermittelst dann solltest du dich auch so verhalten“ (o.T.). Szenemitglieder, die das nicht tun, können bei gleichzeitiger Verwendung von Szenesymbolen ihrer lediglich inszenierten Mitgliedschaft überführt werden.

6.1.2.4. Typ 4 – Distanzierung von sozialer Konformität

Dieser Typ ist durch eine starke Distanzierung von sozialer Konformität charakterisiert, wobei man entweder dem normativen Lebensstil der eigenen Szenegemeinschaft ablehnend gegenübersteht oder sich vehement gegen das gruppenkonforme Verhalten von Mitgliedern anderer Szenen ausspricht – die Distinktion daher einerseits intern, andererseits extern vorgenommen wird.

Innerhalb der ‚internen Distinktion‘ wird die Abgrenzung von den Mitgliedern der eigenen Szenegemeinschaft in erster Linie anhand deren Streben nach tradierten, traditionellen, normativen Werten wie „Haisl baun; Kinder kriegn; heiraten und so“ (Passage *Metalszene*, Z.53) vollzogen. Normative Zukunftspläne, wie sesshaft zu werden, eine Familie zu gründen

und sich lebenslänglich zu binden, haben hier keinerlei handlungspraktische Relevanz – im Gegenteil, sie werden sogar explizit abgelehnt. Mit dem normativen Konformitätsstreben im Sinne eines ‚Eingespart-Werdens‘ in standardisierte Lebensläufe „wü i nix zum tuan hom“ (ebd., Z.13), heißt es an entsprechender Stelle. Mit der Abgrenzung vom traditionellen Lebensstil der eigenen Szenemitglieder geht die Ablehnung sozialer Kontakte im Szenekontext überhaupt einher. So wird die normative Erwartung eines „Zusammengehörigkeitsgefühls“ unter Szenemitgliedern als „nervig“ (o.T.) zurückgewiesen: „es is net wer automatisch mei Freind; nur weil a diesöbe Musik heart“ (o.T.). Das Knüpfen neuer sozialer Beziehungen im Szenekontext wird zu vermeiden gesucht – u.a. auch deshalb, weil soziale Bekanntschaften mit der normativen ‚Pflicht‘ zu Konversationen einhergehen. Konversationen im Szenekontext werden allerdings als störend und respektlos gegenüber den anderen Szenemitgliedern empfunden, da sie von der musikalischen Darbietung selbst ablenken.

Im Rahmen der ‚externen Distinktion‘ distanziert man sich vom sozialen Konformitätsstreben der Mitglieder anderer Musikszenen. So wird Zugehörigkeit zu anderen Szenen über Uniformierung und Assimilierung hergestellt, was mit dem Verlust der Individualität einhergeht: „und alle schau'n gleich aus (.) und alle tanzen gleich“ (Passage *Böse*, Z.57). Soziale Anerkennung in der Szenegemeinschaft kann demnach nur über eine penible Anpassung an Szeneklischees erreicht werden. In diesem Sinn sind die Mitglieder anderer Musikszenen einem zweifachen Konformitätsdruck ausgesetzt. Druck zur Konformität wird einerseits von Außen an sie heran getragen, indem – im Sinne von „Bekleidungsvorschriften“ (ebd., Z.62) – Uniformierung über die Gewährung von Zutritt und damit Zugehörigkeit zur Szene erpresst wird. Verstößt man gegen die Szenenorm eines homogenen Erscheinungsbildes (vgl. ebd., „dass alles zampasst“), droht der Ausschluss aus der Gemeinschaft. Andererseits unterliegen Szeneangehörige einem ständigen internen Konformitätsdruck, der von den anderen Szenemitgliedern an sie herangetragen wird. Vor dem Hintergrund eines konkurrierenden Verhältnisses unter Szenemitgliedern wird ein Verstoß gegen die Gruppennorm, wie z.B. ein „falscher Schritt“ (ebd., Z.57, 59) beim Tanzen, mit öffentlicher Diskreditierung und Missbilligung bestraft, was wiederum einen ‚Absturz‘ in der Szenehierarchie nach sich zieht. Von dieser Art und Weise der oberflächlichen Selektion von ‚Zugehörigkeiten‘ grenzt man sich ebenso ab, wie von dem kollektiven Habitus anderer Szenen, sich dem Konformitätsdruck bedingungslos zu beugen bzw. ihn gar in die eigene Handlungspraxis zu integrieren. Man selbst begegnet sowohl dem sozialen Konformitätsstreben anderer als auch dem Versuch der Einforderung von normativer

Konformität mit Unverständnis und Hohn, wie sich in den Formulierungen „was soll das? Ich mein pff. irgendwas einfach.“ (ebd., Z.73) und „da lach ich ihn aus“ (ebd., Z.75-76) dokumentiert.

Die starke Distanzierung von sozialer Konformität im Allgemeinen und das damit einhergehende nonkonforme Verhalten fußt in einer habituellen Verunsicherung im beruflichen Lebensbereich. So steht man entweder am Übergang von Gymnasium zu Studium oder man ist mit dem Scheitern eigener musikalisch-beruflicher Bemühungen konfrontiert. Gemeinsamkeiten liegen darin, dass keine konkreten Zukunftspläne artikuliert werden können: „ich kann mich als alles vorstellen in zehn Jahren“ (o.T.). Vor diesem Hintergrund dokumentiert sich die Unwilligkeit sich nach vorgegebenen, normativen Lebensstandards in die Gesellschaft zu integrieren. Dem sozial nonkonformen Verhalten liegt ein Streben nach Autonomie zugrunde, welches zum einen in der weitgehenden Isolierung von der Szenegemeinschaft bzw. der Gesellschaft an sich und zum anderen in der Nicht-Anerkennung von Autoritäten und Normen zum Ausdruck gebracht wird. Nonkonformes Verhalten erweist sich damit als spezifische Möglichkeit, die habituelle Verunsicherung zu bewältigen.

6.1.2.5. Typ 5 – Distanzierung von Diskriminierung

In diesem Typ gewinnt die Distanzierung von Gewalttätigkeit und Diskriminierung vergemeinschaftendes Potential. Die konjunktive Erfahrung von Diskriminierung, welche im Allgemeinen auf ein ‚anderes‘ Erscheinungsbild zurückgeführt wird, wird dabei hauptsächlich im öffentlichen Raum gemacht. Sie begegnet einem sowohl von Seiten der Mitglieder anderer Musikszene und rechtsradikaler Gruppen als auch von Seiten der Exekutive. So wird einem beispielsweise zu anderen Musikszene aufgrund des eigenen Äußeren der Zutritt verwehrt (vgl. „mit den Schuhen kommst nicht rein“, Passage *Böse*, Z.64), von rechtsradikalen Szenen körperliche Gewalt angedroht (vgl. „die dann halt auch Bock haben mich zu schlagen“, Passage *Aggressionspotential*, Z.153) oder man wird von der Polizei strengeren Fahrzeugkontrollen unterzogen (vgl. „du wirst einfach gsackelt (.) aufs Ärgste“, ebd., Z.178-179). Im Fokus der Erzählungen liegt die erfahrene Ungerechtigkeit: „Ja es is nie vom Aussehen also nie also nie fair wenn man wen anders behandelt“ (ebd., Z.205-206). Dabei wird die systematische Benachteiligung von Menschen, deren Äußeres sich in irgendeiner Weise vom gewöhnlichen Kleidungs- oder Frisurstil oder gar von der Hautfarbe des/der DurchschnittsbürgerIn abhebt, stets auf einen ungerechtfertigten Verdacht zurückgeführt. So werden Menschen entsprechend ihres äußeren Erscheinungsbildes einer bestimmten Szene zugeordnet und genauso vorschnell wie ungerechtfertigt eines mit der jeweils (unterstellten)

Szenezugehörigkeit assoziierten Verhaltens – sei der Kriminalität oder des Drogenkonsums – oder einer korrespondierenden politischen Zugehörigkeit verdächtigt. Trägt man beispielsweise Dreadlocks, ist man „gleich einmal die eingekiffte Birne“ (o.T.) oder man wird automatisch als „linke Zecke“ (Passage *Aggressionspotential*, Z.149) kategorisiert. Auch wenn derartige Vorurteile bzw. Klischees aufgrund stattfindender Kommerzialisierung in der Realität längst nicht mehr haltbar sind, sind sie im Alltag nach wie vor handlungsleitend. Die mit den Vorurteilen einhergehende differenzierte Behandlung von Menschen wird dabei ausnahmslos auf ihr vom gesellschaftlichen Standard abweichendes Äußeres zurückgeführt: „und nur aufgrund seiner Haare. hätte er seine Haare schön geschniegelt gehabt; wär er ihnen vollkommen **wurscht** gewesen. Das ging um die Haare.“ (ebd., Z.175-177). Möglichkeiten, diverse Vorurteile, mit denen man sich konfrontiert sieht, zu dementieren, sind in der Realität nicht umsetzbar. Ebenso werden keine Möglichkeiten gesehen, der unangenehmen und bisweilen bedrohlichen Situation – seien es nun strengere polizeiliche Kontrollen oder gar körperliche Gewaltandrohung – zu entinnen. Man selbst verortet sich dabei stets in der Position des/der Schwächeren (vgl. „ich als Kleine“, Passage *Aggressionspotential* Z.24), weshalb man den Größeren, Stärkeren oder (zahlenmäßig) Überlegenen hilflos ausgesetzt ist. Die Hilflosigkeit dokumentiert sich v.a. in Formulierungen wie: „ich **konnt nix machen**“ (ebd., Z.13), „hab mir selba nicht helfen können“ (ebd., Z.24-25) oder „wenn wir irgendwas zruck gsagt hätten; wärs uns einfach nicht gut gengan“ (ebd., Z.161-162).

Während die Angst vor Diskriminierung und damit einhergehender körperlicher Verletzung im öffentlichen Raum ein ständiger Begleiter ist – „ich bin einfach ein Hosenscheißer auch wegen meinen Haaren“ (ebd., Z.114) – kann man sich in der eigenen Musikszene völlig angstfrei bewegen: „na dort hab ich überhaupt vor niemanden Angst“ (ebd., Z.104). Die Szene wird als friedlicher, gewaltfreier und sicherer Ort dargestellt. Dementsprechend werden auch Ermahnungen zur Vorsicht stets als unbegründet zurückgewiesen: „ja da fladert niemand und da sind alle cool drauf und keiner würd dem andern je was tun.“ (ebd., Z.37-38). Deviantens Verhalten im Sinne von Gewalttätigkeit und Diebstahl ist mit dem Szenehabitus ebenso unvereinbar wie diskriminierendes Verhalten aufgrund von Äußerlichkeiten. Im Gegensatz zu anderen Szenen, wo Gewalttätigkeit sogar unter Frauen beobachtet werden kann, ist das „Aggressionspotential“ (ebd., Z.91) der eigenen Szene ausgesprochen niedrig. So ist es „bei Reggaefesten eigen- also wirklich Reggae (.) **wirklich selten** dass sich Leute prügeln“ (ebd., Z.39). Immer wieder wird die Seltenheit bzw. Ungewöhnlichkeit entsprechender Erfahrungen in der eigenen Szene exponiert. Kommt es doch einmal unerwarteter und schockierender Weise zu kriminell und diskriminierendem Verhalten

gegen Schwächere, sind es ‚Szeneeindringlinge‘ wie z.B. eingekaufte Securities aus der Metalszene oder Menschen, die „voll. ur rausgstochen und gar nicht dazu gepasst“ haben (ebd., Z.11), welche sich dem Szenehabitus gegenseitiger Solidarität widersetzen. Auf diese Weise wird Diskriminierung und kriminelles Verhalten konsequent aus der eigenen Szene ausgelagert.

6.1.2.6. Typ 6 – Distanzierung von negativer Emotionalität

Dieser Typ zeichnet sich durch die Unterscheidung von ‚guter‘ und ‚böser‘ Musik, wie es in den Texten heißt, aus. Das Charakteristikum „bö:öser“ Musik – beispielhaft an Metal, Techno oder Drum and Bass elaboriert – liegt in ihrer negativen Emotionalität, welche sich auf das Publikum ausbreitet, sich in die Körper der Menschen einschreibt und ein Feld starrer und ausdrucksloser Körper mit „bösen“ Gesichtsausdrücken hinterlässt. Während man sich in der eigenen Szene umblickt und „alle Leute ham einen Smile drauf und heben die Hand oda irgendso **yeah**“ (ebd., Z.9-10), eine ekstatische „Welle“ des Aktionismus alle Beteiligten in ihren Bann zieht, manifestiert sich in anderen Szenen das gegenteilige Bild. Die Leute „bewegen sich nicht. Die stehn einfach nur da; (.) und schaun einfach nur bö:ös drein“ (ebd., Z.3). Der kollektiven Bewegungslosigkeit und negativen Emotionalität wird eine umfassende Unfähigkeit zu aktionistischem, eigendynamischem Handeln zugrundegelegt. „die meisten Leute verstehn nicht“ (ebd., Z.7), sie begreifen nicht was es heißt zu leben und zu genießen. Gefangen im alltäglichen Stress der Zeit, scheint es ihnen unmöglich zu sein, sich im kollektiven Aktionismus „locker gehen [zu] lassen“ (ebd., Z.48) und nur für einen Augenblick Vernunft und Alltag fallen zu lassen und „Spaß [zu] haben“ (ebd., Z.47), das Geschenk des Lebens zu genießen. Angesichts der Erfahrungen kollektiver Efferveszenz im eigenen Szenekontext reagiert man irritiert auf den Habitus der Teilnahmslosigkeit in anderen Szenen. Man wundert sich „wieso die sich nicht freun können“ (ebd., Z.6).

Die negative Emotionalität in anderen Musikszenen findet jedoch nicht nur in der kollektiven Bewegungs- und Teilnahmslosigkeit der Szenemitglieder ihren Ausdruck, sondern auch in deren Aggressivität. So wird anderen Szenen bzw. ihren Mitgliedern ein besonders hohes „Aggressionspotential“ (*Passage Aggressionspotential*, Z.91) attestiert. Nicht nur, dass man „sich gegenseitig auf die Füße schaut“ (*Passage Böse*, Z.43-44), um den jeweils anderen öffentlicher Diskreditierung zu unterziehen, sollte einem dessen Tanz- und/oder Kleidungsstil missfallen, man „prügelt“ sich auch untereinander. Angesichts des aggressiven Verhaltens in anderen Musikszenen wird nun davon ausgegangen, dass die Identifikation mit der negativen Emotionalität der Musik ein Äquivalent in der jeweiligen Person bzw. in ihren

Lebensumständen findet: So gehe die Präferenz für „böse“ Musik mit einer bestimmten „Lebenseinstellung“ (Passage *Wellenlinie*, Z.51), einer (negativen) Grundstimmung bzw. mit einer allgemein negativen Lebenssituation einher. Entsprechend war man beispielsweise auch selbst, als man diese Musik noch hörte, „ganz anders drauf“ (o.T.). Im Rahmen einer Perspektivenübernahme artikuliert man schließlich Verständnis für die Rezeption negativer Musik. In diesem Sinn wenden sich v.a. „Leute dies halt nicht so leiwond ham“ (o.T.) emotional negativer Musik zu. Insofern, als negativ gefärbte Musik negative Emotionen hervorruft bzw. latente Aggressionen „pusht“, (o.T.) dient sie dem Aggressionsabbau und man kann „so richtig einmal das alles rauslassen“ (o.T.). Trotz dem geäußerten Verständnis für die Rezeption emotional negativer Musik, kann man selbst „keine böse Musik hörn“ (o.T.). Sie gefällt weder auf der musikalischen Ebene, noch kann man sie emotional ertragen: „ich pack das ur nicht“ (o.T.). In diesem Sinn schürt „böse Musik“ negative Emotionen, die einen erstarren lassen und letztendlich in die Flucht treiben.

6.2. Soziogenetische Typenbildung

Während die Verdichtung der Ergebnisse bislang auf der thematischen Ebene verblieb – hierbei konnten die zwei zentralen Orientierungsfiguren ‚Integration‘ und ‚Distinktion‘ rekonstruiert werden – sollen die sich in den Gruppendiskussionen dokumentierenden kollektiven Orientierungen nun im Bezug auf ihren sozialen Zusammenhang betrachtet werden. So unterscheiden sich die Gruppen hinsichtlich ihrer Milieuzugehörigkeit, ihres Geschlechts sowie ihrer Bildung voneinander. Da jedoch nicht für jede Typik so umfangreiches Material vorliegt wie für die Basistypik (Generationstypik), können im Rahmen dieses Forschungsprojekts nicht alle Erfahrungsdimensionen, welche zur Generierung einer umfassenden, validen Typologie notwendig wären, in die Analyse einbezogen werden. Welche Erfahrungsdimensionen im Sampling systematische Berücksichtigung finden, richtet sich darüber hinaus nach dem zentralen Forschungsanliegen der jeweiligen Arbeit. Nachdem die vorliegende Arbeit auf die Rekonstruktion milieuspezifischer Vergemeinschaftungsprozesse im Medium der Musik zielt, wurde in erster Linie die Erfahrungsdimension des Milieus (hier: Musikszenen) systematisch – nach dem Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit – variiert. Während Hinweise auf eine Geschlechts- bzw. Bildungstypik mit Vorsicht zu genießen sind, zeichnen sich – auf der Basis des dieser Arbeit zugrundeliegenden Samples – interessante Ansätze für eine milieutypische Spezifizierung der Generationstypik ab. Aufbauend auf die sinngenetische Typenbildung konnten so zwei unterschiedliche Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung in Musikszenen rekonstruiert werden: Während sich der Modus der ‚Professionell-distanzierten Szeneanbindung‘ als charakteristisch für die Diskussionsgruppen der Metal-Szene erwies, konnte der Modus der ‚Soziokulturellen Szeneanbindung‘ als reggae-typisch rekonstruiert werden. Im Folgenden sollen die für den jeweiligen jugendkulturellen Erfahrungsraum typischen Orientierungsmuster im Rahmen einer Milieutypik dargestellt werden.

6.2.1. Milieutypik: Modi jugendkultureller Vergemeinschaftung in Musikszenen

6.2.1.1. Die Metal-Szene: Professionell-distanzierte Szeneanbindung – Zugehörigkeit von Andersgesinnten

Der jugendkulturelle Vergemeinschaftungsmodus der Metal-Szene ist durch eine ‚professionell-distanzierte Szeneanbindung‘ charakterisiert, wobei Zugehörigkeit zur Szene allein über die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis des „Musikmachens“ im Bandkontext hergestellt wird. Die Band repräsentiert so den konjunktiven Erfahrungsraum

der Metal-Gruppen. Das intime, freundschaftliche und – im Sinne von körperlichen Auseinandersetzungen – auch körperliche Verhältnis der Bandmitglieder zueinander, wird nicht nur über den Vergleich mit einer Liebesbeziehung zum Ausdruck gebracht, sondern dokumentiert sich über den parallelen Diskursmodus auch auf performativer Ebene. Gleichzeitig wird sowohl in Erzählungen über Probesituationen als auch auf performativer Ebene (im Sinne einer entsprechenden Gesprächsrollenverteilung) ein hierarchisches Verhältnis unter den Bandmitgliedern artikuliert.

Im Hinblick auf die Bandaktivitäten ist an dieser Stelle zentral, dass sich die Gruppenmitglieder nicht in aktionistischer Weise der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis zuwenden, sondern professionelle Ansprüche im Bandkontext verfolgen. Vor dem Hintergrund der Gleichsetzung der eigenen Band mit einer „Firma“ kommt es zur Instrumentalisierung der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis im Hinblick auf den angestrebten musikalisch-beruflichen Erfolg im Sinne von Ruhm und Prestige im Szenekontext sowie finanzieller Unabhängigkeit. Entsprechend dem Typus der „Band als Organisation“ von Schäffer (1996, 240) orientieren auch hier Elemente wie Disziplin und musikalische Leistung die Handlungspraxis der Bandmitglieder. So geht die Erfolgs- und Aufstiegsorientierung der Metal-Gruppen mit einer zweckrationalen Orientierung am musikalischen Produkt einher. Die Bandkonstellation soll im mechanischen Sinn „funktionieren“ und damit die effiziente Musikproduktion gewährleisten. Ist dies nicht der Fall, wird beispielsweise die habituelle Orientierung an der Optimierung und Professionalisierung musikalisch-technischer Fertigkeiten durch eine aktionistische Handlungspraxis anderer Bandmitglieder blockiert, kommt es zur Auflösung der Band als Gruppe (vgl. Bohnsack 1997). Schäffer (1996) spricht in dem Zusammenhang von einem Spannungsverhältnis zwischen der „Band als Peer-group“ und der „Band als Organisation“, welches Prozesse der In- und Exklusion innerhalb von Bands steuert.

Mit der Professionalisierung der Band geht die totale Vereinnahmung und Durchdringung des Alltags durch die Band einher. Indem die Band bzw. ihre musikalische Etablierung im Szenekontext „Priorität Nummer eins“ über sämtliche Lebensbereiche beansprucht, wird sie zum alleinigen Lebensinhalt der Bandmitglieder. Der Alltag der Metal-Gruppen ist damit ausschließlich durch die Musik strukturiert. Freizeit gibt es so gut wie keine, sodass selbst intime Liebesbeziehungen oftmals unter dem Druck der Band zerbrechen. Doch genau durch diese allgegenwärtige, alle Lebensbereiche durchdringende Fokussierung auf die Musik(szene) zeichnet sich letztlich ein „eingefleischta Metaler“ aus. ‚Echte‘

Szenezugehörigkeit bedeutet demnach konsequente und „treue“ Szenepartizipation und auf diesem Weg sein Leben und Handeln ausnahmslos der Musik(szene) zu verschreiben.

Vor dem Hintergrund intensiver Zeitinvestition, exzessiven Probens und zunehmender Bühnenerfahrung kommt es im Zuge der Professionalisierung der musikalisch-instrumentalen und performativen Handlungspraxis zum Verschwinden aktionistischer Praktiken. So haben nicht nur Konzertauftritte – der Ablauf eines Konzerts ist mittlerweile zur Gänze routinisiert – an „Magie“ und „Begeisterung“ eingebüßt und sind zum „Alltag“ geworden, sondern auch Konzertbesuche haben ihre euphorisierende Kraft verloren. Damit ist eine Veränderung der eigenen (kollektiven) Position im Szenekontext angesprochen. Während man vor einiger Zeit noch selbst als ‚Fan‘ in den kollektiven Aktionismus der Szenegemeinschaft eingebunden war und seine „Idole auf der Bühne abrocken“ sah, steht man heute zum einen als ‚professioneller Musiker‘ „selbst auf dieser Bühne“ und zum anderen als ‚kritischer Beobachter‘ abseits des efferveszenten Geschehens. Mit der Habitualisierung aktionistischer Praktiken im Zuge der Professionalisierung verschiebt sich der Fokus zunehmend auf das musikalisch-instrumentale ‚Können‘ und damit auf die Technik selbst (vgl. Gaffer/Liell 2007, 205). Indem man einen reflexiven Bezug zur Metal-Szene einnimmt, distanziert man sich automatisch von der Handlungspraxis der Fangemeinschaft, was wiederum ein Eintauchen in den kollektiven Aktionismus verunmöglicht (vgl. Przyborski/Slunecko 2009). Vor dem Hintergrund eines auf jeden Fall unzureichenden Eintretens in eine gemeinsame Handlungspraxis bzw. Interaktion mit der Fangemeinschaft können weder milieuspezifische Orientierungsmuster in kollektiver, aktionistischer Steigerung zur Entfaltung gebracht werden, noch können sich habituelle Sicherheiten im Szenekontext konstituieren (vgl. Bohnsack 1997, 9). Ein „Zusammengehörigkeitsgefühl“ unter den Szenemitgliedern, welches maßgeblich auf gegenseitigem Vertrauen beruht und die Grundlage für Solidarität im Szenekontext bietet, stellt sich demnach nicht ein. Der Modus der Vergemeinschaftung im Szenekontext verbleibt somit auf der Ebene der ‚Zugehörigkeit‘ nach Gurwitsch (1967)⁵⁹. Die Beziehung zwischen den Bandmitgliedern und den übrigen Szenemitgliedern geht über ein gruppenhaftes, gemeinsames Erleben eines Konzerts oder Events nicht hinaus. Sie sind zwar zur selben Zeit am selben Ort, eine habituelle Übereinstimmung im Sinne eines konjunktiven Erfahrungsraums ‚Szene‘ konstituiert sich jedoch nicht.

⁵⁹ Vgl. Kap. 2.1.3., S.23: Trennung zweier „Modi des Seins mit anderen“ von Gurwitsch (1967).

Die Abgrenzung von den eigenen Szenemitgliedern nimmt schließlich je nach musikalischem Erfolg der Band ein unterschiedliches Ausmaß an. So bleibt das Verhältnis der Metal-Gruppen zur Fangemeinschaft vor dem Hintergrund einer erfolgreichen musikalischen Karriere distanziert. Es wird ein hierarchisches Bild der Szenegemeinschaft gezeichnet, welches zwischen Musikern und Fans differenziert. In diesem Sinn blicken sie selbst als professionelle Musiker von der Bühne zur ihren Fans herab. Die Szenegemeinschaft ist damit immer auch die eigene Fangemeinschaft. Nimmt die musikalische Karriere einen weniger erfolgreichen Verlauf, bleibt die hierarchische Gliederung der Szenegemeinschaft zwar aufrechterhalten, die vorgeommene Distanzierung von der Fangemeinschaft steigert sich jedoch in Ablehnung und Abwertung. So werden soziale Beziehungen und Konversationen im Szenekontext nicht nur abgelehnt, andere Szenemitglieder werden darüberhinaus hinsichtlich ihrer traditionellen Werte, Orientierungsmuster und Lebensstile sogar abgewertet. Vergemeinschaftungsprozesse in der Metal-Szene vollziehen sich daher primär auf dem Weg der Distinktion von der eigenen Szenegemeinschaft.

6.2.1.2. Die Reggae-Szene: Soziokulturelle Szeneeinbindung – Zusammengehörigkeit von Gleichgesinnten

Der jugendkulturelle Vergemeinschaftungsmodus der Reggae-Szene kann als ‚soziokulturelle Szeneeinbindung‘ rekonstruiert werden, wobei die Szene gleichermaßen zur sozialen wie kulturellen Heimat der Reggae-Gruppen wird. In diesem Sinn repräsentiert die Musikszene einen Ort des Rückzugs und der Geborgenheit. Indem die Szene den notwendigen Rahmen zur Aushandlung und Aneignung soziokultureller Orientierungsmuster bereit stellt, bietet sie Halt und Sicherheit in einer Gesellschaft, von der man sich nicht verstanden fühlt.

Im Gegensatz zur Metal-Szene wird der Bezug zur Reggae-Szene nicht primär über die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis des Musikmachens hergestellt, sondern viel mehr über die musikalisch-rezeptive Handlungspraxis des Musikhörens einerseits sowie über die musikalisch-performative Ausdruckspraxis des Tanzes andererseits. Beide Aktivitäten folgen dabei einer aktionistischen Orientierung (und nicht wie in der Metal-Szene einer zweckrationalen Orientierung). So beruht auch die Zugehörigkeit zur Reggae-Szene auf einer körperlichen Empfindung, wie in der Formulierung „wenns deine Musik is; dann spürst du“ pointiert dargestellt wird. In den Texten dokumentiert sich daher wiederholt ein intensives emotionales Berührt-Sein sowie eine körperliche Ergriffenheit der RezipientInnen durch Reggaemusik, welche einen zu Tränen rührt und eine Gänsehaut beschert. ‚Echte‘ Szenemitglieder zeichnen sich demnach – im Unterschied zu ‚falschen‘ Fans, welche ihre

Zugehörigkeit zur Szene mittels intendierter Ausdrucksstile im Sinne von stereotyper Kleidung lediglich inszenieren – dadurch aus, dass sie in einem emotional-körperlichem Einklang mit der rezipierten Musik stehen: „die Musik ist wie der eigene Herzschlag.“

Die Einstimmigkeit von Körper und Musik, welche sich nur dann einstellt, wenn man die Musik „so richtig gespürt“, wird schließlich an dem spezifischen Gang sowie der Mimik der RezipientInnen evident. Menschen, die zum gegebenen Zeitpunkt Reggae hören, „trotten“, „nicken“ und „lächeln“ im Einklang mit der Musik, ein Ausdruck von Freude, Zufriedenheit und Dankbarkeit ist ihnen ins Gesicht geschrieben. „Es ist eine Musik die einfach imma glücklich macht“, heißt es in dem Zusammenhang an vielen Stellen des Diskurses. In der positiven Stimmungsmodifikation v.a. bei negativen Stimmungslagen dokumentiert sich so die alltagspraktische Relevanz der Rezeption von Reggaemusik. In diesem Sinn ist die Musik wie eine gute Freundin, die einen ständig begleitet, die Sorgen des Alltags schwinden lässt und auf diese Weise aufmuntert. In der Suspendierung des Alltags liegt damit eine wesentliche Funktion situativer und kollektiver Aktionismen in alltäglichen und außeralltäglichen Zusammenhängen⁶⁰ (vgl. Przyborski/Slunecko 2009).

An dieser Stelle sei nun auf die in den Reggae-Gruppen vorgenommene Unterscheidung von „guter“ und „böser“ Musik verwiesen. Während „böse“ Musik „einfach viel aggressiver auf die Menschen wirkt“ und in diesem Sinn latente Aggressionen verstärkt bzw. negative Emotionen gar erst hervorruft, worauf man wiederum mit Bewegungslosigkeit und Flucht reagiert, entföhrt einen „gute“ Musik im Rahmen kollektiver, aktionistischer Steigerung auf eine „Island in the sun“. Gehüllt in die „Blase @(.) einer guten Stimmung@“, verschmelzen die Szenemitglieder letztlich im emotionalen Einklang mit der Musik zu einer Einheit. Diesen Erfahrungen der Selbstentgrenzung und ‚Eins-Werdung‘ mit dem Kollektiv ist ein spirituell-mystischer Charakter zu eigen. Gleich einer spirituellen Offenbarung erschließt sich den Szenemitgliedern auf dem Höhepunkt der kollektiven Effervescenz die religiös-spirituelle Botschaft des Rastafarismus` von (Nächsten-) Liebe, Gottesgläubigkeit und Lebendigkeit im Augenblick, welche als kulturelle Grundpfeiler der Reggae-Szene zugrunde liegen. Vor dem Hintergrund der konjunktiven Erfahrung von Spiritualität bzw. emotional-körperlicher Ergriffenheit im Rahmen des kollektiven Aktionismus konstituiert sich im Einklang mit der Musik eine emotional-spirituelle Verbundenheit zwischen den Szenemitgliedern, welche

⁶⁰ Vgl. Durkheims (1994) Scheidung zwischen Alltag und Außeralltag, welche die Abgegrenztheit „efferveszenter Versammlungen“ und ihrer rauschhaften Praktiken von alltäglichen Routinen hervorheben soll (vgl. Gaffer/Liell 2007, 191).

wiederum konstitutiv für das intensive Zusammengehörigkeitsgefühl im Szenekontext ist. Dieses Gemeinschaftsgefühl ist schließlich auch die Basis für Solidarität, welche die Szenemitglieder dazu veranlasst, sich bedingungslos für Ihresgleiche einzusetzen. Die Musik ist dabei lediglich das Medium zur Entfaltung habitueller Übereinstimmung. Der soziokulturelle Habitus der Reggae-Szene bildet sich demnach primär auf dem Weg der Konjunktion. Indem die Reggae-Gruppen in die gemeinsame aktionistische Handlungspraxis und damit in Interaktion mit der übrigen Szenegemeinschaft treten, gelingt es, situative Orientierungen über den Weg der aktionistischen Steigerung persönlicher Stilelemente zu kollektiven Stilen in biografisch relevante Orientierungen zu überführen, was wiederum habituelle „Sicherheiten der Wahl im Bereich von Lebensorientierungen“ schafft (Bohnsack 1997, 8).

Die Szene, als konjunktiver Erfahrungsraum der Reggae-Gruppen, bietet damit den notwendigen Boden gegenseitigen Vertrauens zur interaktiven Aushandlung und Entfaltung kultureller und sozial-moralischer Orientierungen des menschlichen Miteinanders vor dem Hintergrund szeneimmanenter Werte sowie zur begrifflich-theoretischen Explikation und Stabilisierung selbiger vor dem Hintergrund des kollektiven Habitus anderer Musikszenen. Die Konstitution kultureller Identität vollzieht sich damit immer auch über den Weg der Distinktion von ‚Anderen‘, wobei der Abgrenzung von anderen Musikszenen, hier v.a. von der Metal- und Techno-Szene, vergemeinschaftendes Potential zukommt und so das Zusammengehörigkeitsgefühl der Szenegemeinschaft stärkt. In diesem Sinn werden Werte und Orientierungen anderer Musikszenen als negative Kontrastfolie herangezogen, um die eigene Szeneidentität zu artikulieren. So werden die im Szenekontext vermittelten Werte wie (Nächsten-) Liebe, Gottesgläubigkeit und Lebendigkeit im Augenblick über die Abgrenzung von aggressiven, devianten, diskreditierenden und diskriminierenden Verhaltensweisen von Mitgliedern anderer Musikszenen verhandelt und im Sinne von Authentizität, Gleichheit und Gleichberechtigung aller Menschen, Gewaltlosigkeit und Solidarität sowie Dankbarkeit für den Augenblick als habituelle Orientierungen in die alltägliche Handlungspraxis integriert.

Indem Mitglieder derselben Szene auf einen gemeinsamen, kollektiven Habitus rekurren, werden ihnen gemeinsame „Persönlichkeitsmerkmale“, „Charakterzüge“ und „Lebensstile“ und in diesem Sinn eine ähnliche ‚Seins-Weise‘ zugeschrieben. In der eigenen Szene trifft man daher im Allgemeinen auf Menschen, „die a bissi so sind wie du“. Menschen mit gemeinsamen musikalischen Präferenzen sind auf derselben „Wellenlinie“, weshalb man sie auch „gleich viel sympahtischer“ findet. Im Sinne von Gleichgesinnten verstehen sie einander

unmittelbar und „ohne Worte“. Aufbauend auf einem konjunktiven Verstehen „im Medium des Selbstverständlichen“ (Gurwitsch, 1967) wird die Szene zur Basis sozialer und intimer Beziehungen. So gewähren gemeinsame musikalische Präferenzen ein harmonisches Zusammenleben und eine gemeinsame Freizeitgestaltung, während differierende musikalische Präferenzen im (Beziehungs-) Alltag unweigerlich zu Konflikten führen. Soziale Beziehungen zu Mitgliedern anderer Musikszenen bleiben demnach distanziert bzw. werden im Fall von intimen Liebesbeziehungen sogar abgelehnt. Auf diese Weise wird die Szene zur sozialen und kulturellen Heimat der Reggae-Gruppen: Sie verkörpert einen Ort zwischenmenschlicher Nähe, kultureller Geborgenheit und Sicherheit und in diesem Sinn einen Ort des Rückzugs angesichts einer tief empfundenen Einsamkeit in der Gesellschaft.

6.2.2. Hinweise auf eine mehrdimensionale Typenbildung

Die im Anschluss angeführten Hinweise auf einzelne Typiken im Sinne der Generierung einer mehrdimensionalen Typenbildung sind aufgrund des Samplings als empirisch nicht ausreichend fundiert anzusehen und dürfen daher lediglich als Ansatzpunkte bzw. Richtungsweiser für mögliche weiterführende Forschungsbemühungen aufgefasst werden.

6.2.2.1. Hinweise auf eine Geschlechtstypik

Aus dem vorliegenden Datenmaterial ergeben sich Hinweise auf eine mögliche geschlechtstypische Spezifizierung der Milieutypik ‚Modi jugendkultureller Vergemeinschaftung in Musikszenen‘. So ist bereits auf den ersten Blick ersichtlich, dass sich die zur Analyse herangezogenen Metal-Gruppen ausschließlich aus männlichen Mitgliedern zusammensetzen, während in den Reggae-Gruppen ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis zu verzeichnen ist.

In dem Zusammenhang ist auch die kurzfristige Absage der einzigen weiblichen metalaffinen Diskussionsteilnehmerin zu betrachten. Diese Beobachtung korrespondiert mit stereotypisierenden Aussagen hinsichtlich der Metal-Kultur als einer eindeutig männlich dominierten Jugendszene, wie sie sich nicht nur im Alltagsdiskurs, sondern auch in sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Jugendkultur‘ finden. Darüberhinaus spielen weibliche Szene-Mitglieder oder Bezugspersonen in den Gruppendiskussionen nur eine untergeordnete Rolle. Findet das weibliche Geschlecht doch einmal Eingang in den Diskurs, dann höchstens in der Rolle der Geliebten. Als „Freundin“ gefährdet sie entweder über die ‚Verführung‘ anderer Bandmitglieder den musikalischen Entwicklungsprozess der Band – so ist z.B. von einem Konflikt unter den Bandmitgliedern

um eine Frau die Rede – oder sie bleibt in ihrer nur sekundären Stellung im Leben des Musikers traurig und „leidend“ zurück. Auf jeden Fall aber fordern die Diskussionsteilnehmer von ihren Lebenspartnerinnen bedingungslose Unterstützung und Akzeptanz für ihr musikalisches Erfolgsstreben. Schließlich kann nicht nur die Orientierung an traditionellen Geschlechterrollen, sondern auch das in dieser Szene vorherrschende konkurrierende Verhältnis unter Szenemitgliedern im Rekurs auf die Männerdomäne ‚Metal‘ als milieuspezifischer, männlicher Habitus rekonstruiert werden.

Das sich in den Reggae-Gruppen abzeichnende ausgewogene Geschlechterverhältnis kann mit dem für diese Szene typischen Streben nach ‚Gleichberechtigung‘ in Zusammenhang gebracht werden. Vor einem ursprünglich homophoben und frauendiskriminierenden kulturellen Hintergrund der Reggae-Szene⁶¹ (vgl. Kap. 4.1.1.2.) fallen nun sowohl die beobachtete geschlechtliche Gleichverteilung in der besagten Szene als auch milieuspezifische Orientierungen wie ‚Gleichberechtigung‘ und ‚Gleichstellung‘ aller Menschen auf. Es ist daher davon auszugehen, dass kollektive Orientierungen wie diese als vornehmlich westliche, jugendkulturelle Rezeptionsweisen innerhalb der Roots-Reggae-Szene zu verstehen sind. Um eindeutige Aussagen zu treffen, bedarf es jedoch einer genaueren Betrachtung jener Prozesse, wie es zu dieser jugendkulturellen ‚Um-Orientierung‘ kam.

6.2.2.2. Hinweise auf eine Bildungstypik

Aus den vorliegenden Gruppendiskussionen gehen auch einige prägnante Hinweise für eine Bildungstypik hervor, die die Geschlechtstypik zum Teil überlagert. So sind es ausschließlich männliche Diskussionsteilnehmer, die sich vor dem Hintergrund eines niedrigen Bildungsniveaus ihrer Herkunftsfamilie⁶² der musikalisch-instrumentalen Handlungspraxis zuwenden und professionelle Ansprüche an die eigene Praxis herantragen: die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis ist zweckrational orientiert, sie soll das (Über-) Leben sichern und damit für finanzielle Unabhängigkeit sorgen. Mit der Fokussierung auf das eigene musikalische Können, d.h. die Technik, geht die Abwendung vom Aktionismus vergangener ‚Fan-Tage‘ einher. Als professioneller Musik „hört“ man nicht länger nur auf die Musik,

⁶¹ Wie bereits erwähnt, steht die Reggae-Kultur in enger Verbindung zur Kultur der Rastafaris. Prinzipiell sprechen sich die Rastafarians für die Gleichheit und Freiheit aller Menschen aus. Allerdings gibt es einige Gruppierungen der Rastafari-Bewegung, welche – mit Bezug auf das ‚Alte Testament‘ – patriarchalische und homophobe Ansätze vertreten.

⁶² Die Familienmitglieder jener Diskussionsteilnehmer, die mit ihrer Musik ihren Lebensunterhalt bestreiten wollen, verfügen über keinen Hochschulabschluss. In den meisten Fällen handelt es sich um einen Lehrberuf.

schon gar nicht gibt man sich der aktionistischen Steigerung im Rahmen der kollektiven Effervescenz der Masse hin, vielmehr richtet sich der „Blick“ des Musikers konzentriert und streng auf die gesamte musikalische Performanz.

Hierbei dokumentiert sich jedoch nun ein milieuspezifischer Unterschied zwischen den Reggae-Gruppen und den Metal-Gruppen. Während bei letzteren jegliche emotionale Zuwendung zur Musik bzw. der musikalischen Handlungspraxis selbst ausbleibt, kann bei den Musikern der Reggae-Gruppe sehr wohl eine affektive, emotionale Zuwendung und Begeisterung im Sinne einer Affizierung (vgl. Schäffer 1996) bemerkt werden. Der Unterschied zu den anderen am kollektiven Aktionismus des Tanzes beteiligten DiskussionsteilnehmerInnen liegt hier lediglich darin, dass sie ihrer Begeisterung keinen körperlichen Ausdruck verleihen: „dann hast du nur im Geist“ (o.T.).

Im Gegensatz dazu hegen jene DiskussionsteilnehmerInnen, die einem gehobeneren Bildungsmilieu entstammen, keine professionellen Ansprüche im Hinblick auf die eigene musikalisch-instrumentale Handlungspraxis. Das eigene Musizieren verbleibt bei dieser Gruppe von Personen im Medium des Aktionsmus: es soll „Spaß“ machen und Freude bereiten. Insgesamt scheint es, als würden professionelle und aktionistische Zuwendung zur Musik(szene) einander gegenseitig ausschließen. Während die einen also eine zweckrationale Orientierung an die eigene musikalisch-instrumentale Handlungspraxis herantragen und sich auf diese Weise vom kollektiven Aktionismus des Fan-Status distanzieren, lassen sich die anderen von der aktionistischen Welle des musikalischen Geschehens körperlich und geistig mitreißen und durchleben den Augenblick in seiner emotional-spirituellen Vollkommenheit.

6.2.2.3. Hinweise auf eine Entwicklungstypik

Überlagert werden die einzelnen Typiken letztlich noch von einer Entwicklungstypik. In diesem Sinn sind es v.a. die jüngeren DiskussionsteilnehmerInnen (zwischen 19 und 22 Jahren), welche sich erstens nicht als professionelle Musiker im Feld positionieren und – damit einhergehend – sich zweitens in die aktionistische Handlungspraxis des Kollektivs einbinden, während sich die älteren Diskussionsteilnehmer (es handelt sich hierbei tatsächlich nur um Männer zwischen 27 und 28 Jahren) als professionelle Musiker vom Aktionsismus abwenden. Vor diesem Hintergrund ist nun der Schluss naheliegend, dass eine zweckrationale Erfolgsorientierung im Hinblick auf die musikalisch-instrumentale Handlungspraxis nicht nur typisch männlich ist, sondern zudem mit einer langjährigen Szenepartizipation bis ins 4. Lebensjahrzeit in Verbindung steht. Möglicherweise – so könnte man ferner vermuten –

begünstigt der handlungspraktische Bezug zu einem Musikinstrument eine die Jugend und Postadoleszenz überdauernde Szenemitgliedschaft.

7. KRITIK UND AUSBLICK

Das letzte Kapitel dieser Arbeit ist der abschließenden Betrachtung des Forschungsprozesses gewidmet. Dabei sollen v.a. die im Rahmen dieser Arbeit gewählte Form der Ergebnisdarstellung sowie der Prozess der Theoriegenerierung zu ‚jugendkulturellen Vergemeinschaftungsformen in Musikszenen‘ kritisch reflektiert werden, um im Folgenden zentrale Anregungen und Ansatzpunkte für mögliche weitere Forschungsprojekte aufzuzeigen.

Vor dem Hintergrund, dass die im Zuge des Forschungsprozesses geleistete Methodenanwendung gleichzeitig eine erste Methodenaneignung darstellt⁶³, können rückblickend einige Mängel sowohl in der Aufbereitung der Ergebnisse wie in der Anwendung rekonstruktiver Methodologie allgemein vermerkt werden. Da jedoch insbesondere die rekonstruktive Forschungslogik eine Logik ist, die man vorrangig nicht aus Fachbüchern lernen kann, sondern die im Prozess des ‚Machens‘ im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Material selbst erworben und angeeignet wird, ist die vorliegende Arbeit – insofern als man aus Fehlern lernt – auch als ein Lernprozess hinsichtlich der Methodenaneignung zu verstehen. Fehler, nicht zuletzt diejenigen, die besonders früh im Forschungsprozess passieren, bleiben nicht ohne Konsequenzen. Sie können den gesamten Forschungsprozess ins Wanken bringen, was dem/der InterpretIn entsprechende Reflexionsarbeit abverlangt. Fehler werden am eigenen Leib erfahrbar, weshalb Forschungs-Erfahrung immer auch Selbst-Erfahrung ist.

Wie bereits in Kapitel 4.1.3. angeführt, eignet sich die in der vorliegenden Arbeit umgesetzte Sampling-Strategie, die des „Empirical Sampling“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 181), nur bedingt zur Generierung einer umfassenden, mehrdimensionalen Typenbildung auf der Grundlage der Rekonstruktion soziogenetischer Typiken. Indem die Vergleichsgruppenbildung auf der Ebene immanenter Vergleichshorizonte verblieb, wurden – entsprechend der Eigenrelationen der Gruppen – lediglich die milieuspezifischen Erfahrungsräume der Gruppen systematisch variiert und in die Analyse einbezogen. Zielführender und letztlich aussagekräftiger wäre jedoch eine systematische Variation sämtlicher zugrundeliegender Erfahrungsräume gewesen, um die milieuspezifische

⁶³ Die im Zuge des Forschungsprozesses geleistete Methodenanwendung stellt insofern eine erste Methodenaneignung dar, als der Lehrplan der psychologischen Fakultät Wien eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der qualitativen resp. rekonstruktiven Forschungslogik nicht vorsieht.

Überlagerung der einzelnen Erfahrungsräume präziser aufzeigen zu können. So hätte ich mich beispielsweise von Anfang an für die Untersuchung (genau) Gleichaltriger desselben Geschlechts und desselben Bildungsmilieus entscheiden können, um auf dem Weg des ‚theoretical samplings‘ entsprechende weitere Vergleichshorizonte im Sinne maximaler Kontrastierungen in die Analyse einzubeziehen. Dies hätte prägnantere Vergleichsmöglichkeiten zu Tage gefördert und in diesem Sinn auch die Abstraktion geleisteter Interpretationen um einiges erleichtert.

Nichtsdestotrotz konnten zentrale Orientierungsmuster jugendlicher bzw. postadoleszenter Szenemitglieder aufgezeigt und aufschlussreiche Ansätze und Anregungen für weiterführende Forschungsprojekte zu Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung entwickelt werden. Interessant – auch im Rekurs auf eine Absicherung der vorliegenden Ergebnisse – wäre diesbezüglich der Einbezug von Metal-*Fan*-Gruppen auf der einen Seite und aktiven Reggae-*Bands* auf der anderen Seite, um zu überprüfen, ob die rekonstruierten Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung tatsächlich auf das jeweilige Milieu, die jeweilige Musikszene rückgebunden werden können oder aber durch den Erfahrungsraum ‚Musiker-Sein‘ überlagert werden. Letzterem widerspricht allerdings die Beobachtung, dass sich sowohl eine der Metal- als auch eine der Reggae-Gruppen aus ehemaligen Bandmitgliedern zusammensetzt, das Scheitern der Band in den Gruppen jedoch auf ganz unterschiedliche Weise thematisiert wird und damit unterschiedliche Relevanz im jeweiligen Diskursverlauf beansprucht. Beachtet werden muss jedoch auch, dass sämtliche Bemühungen, Diskussionen mit Mitgliedern der Metal-Szene zu führen, die nicht in einen Bandkontext verwoben sind, scheiterten. Entsprechend wird Metal auch in den Diskussionsgruppen als „Musik für Musiker“ (o.T.) rezipiert. So heißt es weiter: „Jeder Metaler greift irgendwann zur Gitarre.“ (o.T.). Zudem wäre eine weitere Spezifizierung der Geschlechtstypik unter Einbezug weiblicher Metal-Gruppen und männlicher Reggae-Gruppen angezeigt. Auf diese Weise könnte zum einen die geschlechtsspezifische Überlagerung der Milieutypik abgesichert und zum anderen abgeklärt werden, ob sich der Vergemeinschaftungsmodus der ‚professionell-distanzierten Szeneanbindung‘ nicht doch noch als typisch männlich herausstellt und andersartige kollektive Orientierungen männlicher reggaeaffiner Diskussionsteilnehmer nur durch die gemischtgeschlechtliche Zusammensetzung der Gruppen bedingt sind (was jedoch nicht anzunehmen ist). Weiters wäre eine systematische Variation des Bildungsniveaus der Gruppen anzudenken, um etwaige professionelle, zweckorientierte Ansprüche an die eigene musikalisch-instrumentale Handlungspraxis, wie sie in dieser Untersuchung vor dem

Hintergrund eines niedrigeren Bildungsstatus spezifiziert werden konnten, eindeutig abzusichern.

Angeichts der breiten österreichischen Szenelandschaft bestehen Anregungen für weiterführende Forschungen zum Thema ‚Modi jugendkultureller Vergemeinschaftung‘, die über die Absicherung der eigenen Ergebnisse hinausweisen, selbstverständlich in der Aufnahme weiterer jugendkultureller Szenen in das Sampling. Auf diese Weise könnte man eine umfassende Theorie jugendkultureller Vergemeinschaftungsprozesse genieren. Im Bereich der Musikszenen fände ich es beispielsweise besonders spannend, den analytischen Blick auf die HipHop-, Techno- und Drum`n`Bass Szene zu richten. Dieses Interesse ist nicht nur dem Umstand geschuldet, dass sie zu den größten Jugendszenen Österreichs zählen, sondern v.a. auch der Beobachtung, dass sich die DiskussionsteilnehmerInnen z.T. vehement von ihnen abgrenzen. Aber auch eine Ausweitung des Samplings auf Fans der klassischen-, Blas- oder Volksmusik könnte sich für die Differenzierung der vorliegenden Theorie als ergiebig erweisen. Ferner würde natürlich auch ein Einbezug anderer Jugendszenen, die sich beispielsweise um die Themen Fun-Sport oder Neue-Medien – als zwei wesentlichen Organisationszentren jugendkultureller Praxis im 21. Jahrhundert – formieren, interessante Informationen liefern.

Ein anderer Weg, weitere Informationen über jugendkulturelle Vergemeinschaftungsprozesse und die ihnen zugrunde liegenden Erfahrungsräume zu gewinnen, besteht in der systematischen Berücksichtigung des ‚Stadt-Land-Unterschiedes‘. Vor dem Hintergrund, dass Jugendszenen gegenwärtig oftmals als großstädtisches Phänomen rezipiert werden, ginge es hier darum, die alltagspraktische Relevanz der Szenezugehörigkeit für Jugendliche des klein- und mittelstädtischen und natürlich auch des ländlichen Bereichs zu rekonstruieren.

Wissenschaftliche Argumentationen, nach denen jugendkulturelle Szenen ab dem 20. Lebensjahr sukzessive an Bedeutung verlieren (vgl. Großegger 2002), konnten mithilfe der vorliegenden Studie relativiert werden. Auch wenn die vorliegende Arbeit (selbstverständlich) keinen Anspruch auf Repräsentativität erhebt, kann gesagt werden, dass gängige Klassifikationen von Szenen als exklusiven Lebensraum der 14 bis 20 Jährigen nicht hinreichend empirisch fundiert sind.

Doch wieder zurück zur vorliegenden Arbeit und meiner Vorgangsweise: Bei den Falldarstellungen erwies es sich als besondere Herausforderung, eine angemessene Balance zwischen dem Abstraktions- und Detaillierungsgrad in den Darstellungen der kollektiven

handlungsleitenden Orientierungen zu finden. Auch ist es nicht durchgehend gelungen, den immanenten Sinngehalt der Äußerungen zu transzendieren und zu den dahinterliegenden atheoretischen, inkorporierten Wissensbeständen der jugendlichen Szenemitglieder durchzudringen. Zudem wäre ein konsequenteres Setzen vergleichender Aspekte in den Falldarstellungen wünschenswert gewesen, um die nachfolgende Typenbildung entsprechend vorzubereiten. Unabhängig davon konnten jedoch – über die Rekonstruktion kollektiver Orientierungsrahmen – die einzelnen Gruppen in ihrer je fallspezifischen Besonderheit vorgestellt werden. Ebenso konnte die Reproduktionsgesetzlichkeit der einzelnen Fallstrukturen – wenn auch auf Kosten der Prägnanz der Falldarstellungen – nachgewiesen werden.

Im Hinblick auf die metatheoretische Annäherung an das Untersuchungsfeld, muss eingeräumt werden, dass es in den Ausführungen wohl nicht immer gelungen ist, von der gegenstandstheoretischen Ebene abzuheben. In diesem Sinn wurde z.T. zu detailliert auf die einzelnen Gegenstandstheorien eingegangen. Jedoch habe ich die einzelnen Theorien im Bezug auf ihre Anwendbarkeit vor dem Hintergrund einer rekonstruktiven Methodologie kritisch reflektiert und einzelne ‚Unübersetzbarkeiten‘ aufgezeigt, um sie schließlich im Rahmen einer grundlagentheoretischen Fundierung der vorliegenden Arbeit als Werkzeuge für den Forschungsprozess produktiv zu machen. Zudem habe ich meine gegenstandstheoretischen Auseinandersetzungen mit dem Untersuchungsgegenstand unter der Maxime der ‚Zirkularität des Forschungsprozesses‘ vor dem Hintergrund der von mir erarbeiteten Theorie fortlaufend vertieft und sukzessive in die Metatheorie einbezogen.

Dem Prinzip der ‚Zirkularität‘ folge zu leisten, war für mich – vor dem Hintergrund meiner studienimmanenten ‚Erziehung‘ zur quantitativen Forschungslogik und ihrem Prinzip der ‚Linearität‘ – eine besondere Herausforderung. Denn es erwies sich für mich als schwierig, mich – einmal vertieft in die entsprechende sozial- und kulturwissenschaftliche Lektüre – von der theoretischen Auseinandersetzung wieder zu lösen und nicht im (grundlagen-) theoretischen Dschungel zu versinken. Probleme, sich für das ‚Wichtige‘ zu entscheiden und weniger ‚Relevantes‘ wieder aufzugeben und damit einhergehende Sorgen, womöglich doch nicht die ‚richtige‘ Entscheidung getroffen zu haben, begleiteten den gesamten Forschungsprozess und ließen ihn langatmig und träge werden.

Entscheidungssituationen wie diese erwiesen sich generell als mühsam für mich. So bereiteten mir auch die Auswahl zu interpretierender Passagen sowie die Verdichtung der Ergebnisse im Sinne der Generierung einer Gegenstandstheorie zahlreiche schlaflose Nächte. Eine zentrale

Erkenntnis, die ich rückblickend aus dem gesamten Forschungsprozess ziehen kann, ist daher, dass für qualitative Forschungsarbeiten ein gehöriges Maß an Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten notwendig ist. Insbesondere dann, wenn rekonstruktiv geforscht wird und man keinen Leitfaden, keine quantitativen Daten zum Festhalten zur Verfügung hat. Verstärkt wird dies zusätzlich durch einen ‚einsamen‘ Forschungsprozess, bei dem man auf ein entsprechendes Team zur begleitenden Rücksprache und Absicherung eigener theoretischer Überlegungen weitgehend verzichten muss. Etwaige Zweifel ob der Zuverlässigkeit eigener Interpretationen schwinden erst, wenn der Nachweis der Reproduktionsgesetzlichkeit der Fallstruktur gelingt.

8. LITERATURVERZEICHNIS

Baacke, D. (1999). Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Juventa Verlag: Weinheim.

Bohnsack, R. (1989). Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen. Leske und Budrich: Opladen.

Bohnsack, R. (1997). Adoleszenz, Aktionismus und die Emergenz von Milieus. Eine Ethnographie von Hooligan-Gruppen und Rockbands. In: Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie. Vol. 17. Heft 1. S.3-18.

Bohnsack, R. (2006). Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. Leske und Budrich: Opladen.

Bohnsack, R. (2007). Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Verlag Barbara Budrich: Opladen & Farmington Hills.

Bohnsack, R. (2007a). Typenbildung, Generalisierung und komparative Analyse: Grundprinzipien der dokumentarischen Methode. In: Bohnsack, R. Nentwig-Gesemann, I. Nohl, A.N. (Hrsg.). Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.225-253.

Bohnsack, R./Loos, P./Schäffer, B. (1995). Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe. Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen. Leske und Budrich: Opladen.

Bohnsack, R. Schäffer, B. (2001). Das Gruppendiskussionsverfahren. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendung. Leske und Budrich: Opladen.

Bourdieu, P. (1982). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Clarke, J. Hall, S. Jefferson, T. Roberts, B. (1981). Subkulturen, Kulturen und Klasse. In: Clarke, J. (Hrsg.). Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Syndikat: Frankfurt am Main. S.39-131.

Diederichsen, D. Hebdige, D. (1983). Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.

Erikson, E.H. (1995). Der vollständige Lebenszyklus. (übers. v. Klüwer, W.). Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Erikson, E.H. (1998). Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. Klett-Cotta: Stuttgart.

Ferchhoff, W. (2007). Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile. GWV Fachverlag: Wiesbaden.

Fiske, J. (1997). Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SPoKK. (Hrsg.). Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Bollmann Verlag: Mannheim. S.54-69.

Flick, U. (2002). Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.

Frith, S. (1999). Musik und Identität. In: Engelmann, J. (Hrsg.). Die kleinen Unterschiede. Der Cultural-Studies-Reader. Campus: Frankfurt am Main. S.149-169.

Gaffer, Y. Liell, C. (2007). Handlungstheoretische und methodologische Aspekte der dokumentarischen Interpretation jugendkultureller Praktiken. In: Bohnsack, R. Nentwig-Gesemann, I. Nohl, A.N. (Hrsg.). Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.183-208.

Großegger, B./Heinzlmaier, B. (2002). Jugendkultur Guide. öbv & htp Verlag: Wien.

Hall, S. (1994). Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. (hrsg. und übers. v. Mehlheim, U.). Argument-Verlag: Hamburg.

Hall, S. (1999). Die zwei Paradigmen der Cultural Studies. In: Hörning, K.H. Winter, R. (Hrsg.). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S.13-42.

Hall, S. (1999). Kulturelle Identität und Globalisierung. In: Hörning, K.H. Winter, R. (Hrsg.). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S.393-441.

Hametner, K. Jörchel, A. (2009). Reflexive and Non-reflexive Identity Perceptions. Finding a Balance. In: Psychology & Society. Vol.2. [1] S.22-28.

Hartwig, H. (1980). Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg.

Helsper, W. (1997). Das >Echte< , das >Extreme< und die Symbolik des Bösen. Zur Heavy Metal-Kultur. In: SPoKK (Hrsg.). Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Bollmann Verlag: Mannheim. S.116-128.

Hitzler, R. Bucher, T. Niederbacher A. (2005). Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.

Hitzler, R. (2008). Brutstätten posttraditionaler Vergemeinschaftung. Über Jugendszenen. In: Hitzler, R. Honer, A. Pfadenhauer, M. (Hrsg.). Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.55-72.

Hitzler, R., Honer, A. Pfadenhauer, M. (2008). Zur Einleitung: „Ärgerliche“ Gesellungsgebilde? In: Hitzler, R. Honer, A. Pfadenhauer, M. (Hrsg.). Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.9-31.

Hörning, K.H. Winter, R. (1999). Einleitung: Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. In: Hörning, K.H. Winter, R. (Hrsg.). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S.7-12.

Hradil, S. (1987). Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft. Von Klassen und Schichten zu Lagen und Milieus. Leske und Budrich: Opladen.

Hradil, S. (1992). Soziale Milieus und ihre empirische Untersuchung. In: Glatzer, W. (Hrsg.). Entwicklungstendenzen der Sozialstruktur. Campus Verlag: Frankfurt am Main. S.6-35.

Kalman, V. (2005). Musik als interkulturelles Kommunikationsmittel (?). Das jamaikanische „Widerstandsmedium“ Reggae und seine Rezeption in Österreich. Diplomarbeit: Wien.

Keupp, H. Ahbe, T. Gmür, W. Höfer, R. (2008). Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Postmoderne. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.

Klein, G. (2008). Kultur. In: Korte, H. Schäfers, B. (Hrsg.). Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.235-256.

Kleinen, G. (2008). Musikalische Sozialisation. In: Bruhn, H. Kopiez, R. Lehmann, A.C. (Hrsg.). Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg. S.37-66.

- Knoblauch, H. (2008). Kommunikationsgemeinschaften. Überlegungen zur kommunikativen Konstruktion einer Sozialform. In: Hitzler, R. Honer, A. Pfadenhauer, M. (Hrsg.). Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.73-88.
- Kordfelder, A. (2002). Jugendkultur im Vergleich. Wissenschaftliche, politische und berufspraktische Dimensionen. Klartext Verlag: Essen.
- Loos, P./Schäffer, B. (2001). Das Gruppendiskussionsverfahren. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendung. Leske und Budrich: Opladen.
- Lucke, D. (2006). Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten. Verlag Westfälisches Dampfboot: Münster.
- Lutter, C. Reisenleitner M. (2005). Cultural Studies. Eine Einführung. Löcker: Wien.
- Mair, B. C. (2005). Dancehallfieber. Zur Globalisierung von jamaikanischen Dancehall-Reggae im deutschsprachigen Raum. Diplomarbeit: Wien.
- Mannheim, K. (1970). Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. (hrsg. v. Wolff, H.). Hermann Luchterhand Verlag.
- Mead, G.H. (1995). Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Moebius, S. (2009). Kultur. Transcript Verlag: Bielefeld.
- Müller-Funk, W. (2006). Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaft. Narr Francke Attempto Verlag: Tübingen.
- Niethammer, L. (2000). Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg.
- Nohl, A.M. (2007). Komparative Analyse: Forschungspraxis und Methodologie dokumentarischer Interpretation. In: Bohnsack, R. Nentwig-Gesemann, I. Nohl, A.N. (Hrsg.). Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden. S.255-276.
- Przyborski, A. (2004). Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.

- Przyborski, A. Slunecko, T. (2009). Techno Parties, Soccer Riots, and Breakdance. Actionistic Orientations as a Principle of Adolescence. In: Valsiner, J. Molenaar, P.C.M. Lyra, M.C.D.P. Chaudhary, N. (Hrsg.). Dynamic Process Methodology in the social and developmental sciences. Springer Science and Business Media. S.527-540.
- Przyborski, A. Wohlrab-Sahr, M. (2009). Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. Oldenbourg Wissenschaftsverlag: München.
- Reckwitz, A. (2001). Der Identitätsdiskurs. Zum Bedeutungswandel einer sozialwissenschaftlichen Semantik. In: Rammert, W. (Hrsg.). Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen. Ethnologische, soziologische und historische Studien: Leipzig. S.21-38.
- Reiner, P. (2000). Jugend 2000. Jugend(sub)kulturen im Wandel. Diplomarbeit: Wien.
- Schäffer, B. (1996). Die Band: Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter. Leske und Budrich: Leverkusen.
- Schäffer, B. (1999). Stilistische Einfindungsprozesse. Zur Rekonstruktion jugendkultureller Stilaneignung im Medium populärer Musik. Style Finding Processes in Youthgroups Playing in a Band. In: Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie. Vol.19. Heft 3. S.293-310.
- Schulze, G. (2005). Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Campus: Frankfurt am Main.
- Schwingel, M. (2005). Pierre Bourdieu. Zur Einführung. Junfermann Verlag: Hamburg.
- Sieder, R. (2008). Vorlesungsunterlagen im Rahmen des Studiums ‚Philosophie‘. Vorlesungstitel: Einführung in Kulturwissenschaften/Cultural Studies. Konzepte von „Kultur“ und die rezenten Kulturwissenschaften. Gelesen am 11.3.2008.
- Treibel, A. (2006). Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.
- Wächter, N. (2006). Wunderbare Jahre? Jugendkultur in Wien. Geschichte und Gegenwart. Verlag Bibliothek der Provinz edition Seidengasse: Weitra.
- Weller, W. (2003). Hip Hop in Sao Paulo und Berlin. Ästhetische Praxis und Ausgrenzungserfahrungen junger Schwarzer und Migranten. Leske und Budrich: Opladen.

Winter, R. (1999). Die Zentralität von Kultur. Zum Verhältnis von Kulturosoziologie und Cultural Studies. In: Hörning, K.H. Winter, R. (Hrsg.). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S.146-195.

9. ANHANG

9.1. Anonymisierung

In der Untersuchung wurden sämtliche Personennamen und Ortsbezeichnungen – sämtliche Inhalte, die Aufschluss über die beteiligten DiskussionsteilnehmerInnen geben könnten – anonymisiert.

Zur Kennzeichnung der Redebeiträge wird allen, an der Erhebung beteiligten Personen ein Buchstabe zu gewiesen. Entsprechend des Geschlechts der betroffenen Person, wird diesem Buchstaben ein ‚m‘ (für männlich) oder ein ‚w‘ (für weiblich) beigefügt. Zur Erleichterung der Lesbarkeit der Ergebnisdarstellungen wird den UntersuchungsteilnehmerInnen ein erdachter Name zugeteilt, der mit dem zugeordneten Buchstaben beginnt. Redebeiträge der Interviewerin wurden mit ‚Iw‘ maskiert. Namen, die während der Diskussion genannt werden, werden ebenso durch erdachte Namen ersetzt, wobei der kulturelle Kontext beibehalten wird. Ortsangaben und Jahreszahlen werden sanft maskiert (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2009, 167).

9.2. Transkriptionsrichtlinien

	Beginn einer Überlappung bzw. direkter Anschluss bei dem Sprecherwechsel
(.)	Kurze Pause bis knapp unter einer Sekunde
(2)	Anzahl der Sekunden, die eine Pause dauert
<u>ja</u>	Betont
ja	Laut (in Relation zur üblichen Lautstärke)
°ja°	Lehr leise (in Relation zur üblichen Lautstärke)
.	Stark sinkende Intonation
;	Schwach sinkende Intonation
?	Stark steigende Intonation
,	Schwach steigende Intonation
viellei-	Abbruch eines Wortes
od=er	Wortverschleifung
ja::	Dehnung, die Häufigkeit von:: entspricht der Länge der Dehnung eines Wortes
(doch)	Unsicherheit bei der Transkription
()	Unverständliche Äußerung (die Länge der Klammer entspricht ihrer Dauer)
((hustet))	Anmerkungen zu nichtverbalen oder gesprächsexternen Ereignissen
@nein@	Lachend gesprochen
@(.)@	Kurzes Auflachen
@(2)@	2 Sekunde Lachen (die Zahl in der Klammer markiert die Sekundenanzahl)
o.T.	Ohne Transkript (Zitate im Text, zu denen kein Transkript mitgeliefert wird)

9.3 Transkripte

9.3.1. Gruppe *BAND*

9.3.1.1. Passage Eingefleischter Metaler

Min. 00.09.24 bis 00.11.13

- 166 Mm: Was gibts sonst noch zum Metal zu sagen?
167 Rm: Nja gar nix. (2) ich mein das is ja. was soll ma sogn? da Alltag is (.) bei uns; da wir a
168 Band ham is das ganz einfach (.) da Alltag.
169 Mm: L Ständig.
170 Rm: Ständig. und nu:ur.
171 Mm: (obwohl)
172 Rm: L Wir denken ur drüber nach; Textzeilen (.) zum Beispiel? Coverideen, ma hat
173 Mm: L Naja. ma macht dauern irgendwelche:e
174 Rm: irgendwelche Ideen was kann ma ein- was kann ma besser machen? das fliegt oft vorbei und
175 Mm: L Ja
176 genau.
177 Rm: (.) aber bestimmt dauernd ((Name der Band)) ganz einfach. (.) wir machen Metal.
178 ich mach Metal weil ma das auch am meisten taugt. aber es bestimmt ständig (.)
179 mein Leben.
179 Mm: L Ja.
180 Rm: Das is (.) völlig (2) m=mittlerweile sin ma auch nicht me:ehr (.) an an Punkt wo ma jez nur
181 noch (.) amater=mäßig das betreiben. Sag ich amal. Da machst da um soviele Sachen
182 Gedanken. kriegst jeden Tag Mails. (.) musst das beantworten.
183 Mm: L N- was an Metaler ausmocht; a Metaler hört (.)
184 es gibt ja so viele Leut; die sogn (.) ja? oida Musik hört eigentlich jeder gern. jeder hört
185 gern Musik.
186 Rm: L Jeder. sicha.
187 Mm: L Eh kloar. Aba (.) viele Leut; den Leutn is eigentlich wurscht was
188 das is. a Metaler hört nicht nur einfach Musik. (.) a Metaler lebt für die Musik. und das is
189 irgendwie a Unterschied zu:u:um manchen Anderen. die sogn ja; die hörn halt Radiomusik
190 oda das was grad in is oda ansgagt is oda ka Ahnung. das gibts bei an **Metaler net**. (.)
191 a **Metaler liebt sei Musik** und die bestimmt ihn eigentlich (.)die begleitet ihn eigentlich
192 Rm: L nja. (.) ok.
193 Mm: jeden Tag.
194 Rm: An richtigen Metaler schon. ja.
195 Mm: Ja. (1) ja na sicha.
196 Rm: Weil es gibt auch so Crossover Leute; aba die sin auch leiwond.
197 Bm: L @(.)@
198 Mm: Ja. na sicha.
199 Rm: L Wie sa sich dafür begeistern können; oida? (.) na sicha.
200 Mm: L Ja. ja. ja. aba i mein nur, a richtig
201 eingefleischta Metaler; der hört net nur anfoch Musik, der lebt des.

9.3.1.2. Passage *Musikersyndrom*

Min. 00.23.34 bis 00.25.02

- 53 Rm: Jo. (3) was gibts sunst zur Band? (.) Ja:a. zur Band hama vorhin eh scho alles gsagt. bestimmt
54 halt unser Leben. (.) wenn ma auf so einem Level is? (2) da wirts zum Beispiel auch
55 schwierig; wenn ma sagt; (.) ja du. Ich geh jetzt drei Wochen auf Urlaub. ich fahr da und dort
56 weg; weil das muss alles. zum Beispiel mit allen ändern (.) mit allen Bandmitgliedern; min

57 Management muss alles abgesprochen werdn. (.) das geht halt nicht ganz einfach. das is wie a
 58 Firma die am Laufen (.) sein muss. und da muss ,a a halbes Jahr vorher von jedem irgendwie
 59 ungefähr wissen; wann is der da? wann nicht. es gibt einen Jahreskalender; d=wo sich jeder
 60 einträgt. (.) wann is er da? wann er nicht da is. das is (.) ja es is nicht so einfach (.) wie sichs
 61 anhört.
 62 Mm: L Es is überhaupt so. auch im
 63 Privatleben nicht so einfach; weil jez die Band das Leben bestimmt. die Musik und die Band
 64 bestimmt das Leben. deswegn (.) muss wennsd a Freundin hast; die Freundin da mitspieln. (.)
 65 Rm: L
 66 Naja. das is ja normal (.)
 67 Mm: da muss einfach alles (.) zampassen. es is einfach die Band is Nummer Eins.
 68 Rm: Eh. mei letzte Beziehung zum Beispiel wegn da Ba:and; auch (.) unter anderm auch wegen
 69 der Band sicherlich zerbrochen.
 70 Mm: Is eh so a typisches Musikersyndrom (.) dass einfach; °Beziehungen meistens deswegn
 71 flöten gehn°; ne? (2) aba ja. das is halt. wenn ma a Band hat; dann muss das (.) Priorität
 72 Nummer eins sein. (.) sonst gehts eh net. (.) und deswegn (.) () begleitet einen die
 73 Musik jeden Tag (.) und jede Stunde.

9.3.1.3. Passage *Konzerte*

Min. 00.46.27 bis 00.49.11

11 Iw: Und bei Konzerten; wie schauts da aus?
 12 Rm: Wenn wir spielen?
 13 Iw: Auch und wenn ihr (.) wenn ihr selba auf Konzerte gehts?
 14 Rm: Na mittlerweile is so; dass ma (.) wenn man selber auf Konzerten sind.
 15 Informationsaustausch. wir beobachten eigentlich mehr und (.) sind genauso Kritiker.
 16 Mm: Wir machen natürlich auch gleich Werbung. für uns. auf an Konzert sin gleich alle Metaler.
 17 das (.) bietet sich halt grad an.
 18 Iw: (Tanzt ihr auch?)
 19 Mm: Ja. natürlich sicha. wennsd da zuhörst die Bands. früher (.) war ma das wurscht. da hab ich
 20 die Augen zugmacht. und (war alles weg); da war ma alles wurscht. das is jetzt. ja:a jez is ma
 21 kritischer; ja. (.) wie bewegen sich die auf der Bühne? wie spielen die? Wie setzen die das
 22 Rm: L Wir sin sehr kritisch. schau (.) auf da Bühne genau L Ja.
 23 Mm: um? () und hin und her
 24 Rm: L um (2) wir wollns imma besser machen.
 25 Mm: Na man kann sich erstens von die großen Bands was abschaun (2) u:und (.) man kommt dann
 26 halt auch drauf; dass manche Bands irgendwie nix drauf ham oda eigentlich @ur scheiße@
 27 sind. manche. die ma früher bewundert ham.
 28 Rm: Ja
 29 Mm: Naja. sicha.
 30 Rm: Mhm
 31 Mm: Es geht wieda um die eigene Band. (2) eh wie imma.
 32 Rm: Und selba auf da Bühne sowieso; na?
 33 Mm: Ja
 34 Rm: Eh kloar.
 35 Mm: Da analysier ma dann das Publikum; nen?
 36 Rm: Na sicha. poah. die warn leiwond @(.)@
 37 Mm: Hast gsehn die rechts? die hat ma ihren BH rauf gworfen.
 38 Rm: Hast gsehn die Oide? die hat ma zugschrien @(.)@
 39 Mm: Na selber au da Bühne is auf jeden Fall leiwonder als unter der Bühne
 40 Bm: Ja @(.)@ (2) vor allm; dann is auch alles gratis für uns; und (.) Eintritt; Trinken; Essen; alles
 41 inkludiert.
 42 Mm: Ja und (Schnorrer) sin ma auch nicht; aba
 43 Bm: @Ja (.)@

44 Mm: Angenehmer Nebeneffekt.
 45 Bm: Ja (3) na bisschen is auch diese ganze Begeisterung oda; wie soll ich sagen; Magie weg seit
 46 man selber Musiker ist. weil vor (.) beispielsweise vor drei vier Jahren (.) is man im Pluto und
 47 schaut so seinen Idolen zu wie sie da abrocken auf da Bühne und jez is es irgendwie so:o
 48 selbstverständlich. jez steht man selbst auf dieser Bühne und ja (.) das is halt
 49 Mm: L Selbstverständlich.
 50 Rm: L Nnn. stimmt schon.
 51 Bm: Ja.
 52 Mm: Wie unsre Arbeit.
 53 Bm: Ja.
 54 Mm: Alltag irgendwie und (.) zur Routine.
 55 Rm: Eh. das hab ich eh am Anfang auch gsagt. es is halt schon. vor vier Jahren war ich noch **poah**.
 56 und jez (1) ja jez schau ich zu und denk ma; oida ur geile Show ab- (.) so will ich das auch
 57 Mm: L Nja
 58 Rm: amal machen vielleicht. oda; na. das kann ich viel besser. man vergleichts halt da. (2) genau
 59 die Magie? aba.

9.3.2. Gruppe *FRUST*

9.3.2.1. Passage Unterschiedliche Herangehensweise

Min. 00.18.04 bis 00.19.06

1 Im: Da sieht ma eigentlich auch (.) wie unterschiedlich das für uns is beim Musikmachen, (2) das
 2 is auch; (.) die unterschiedliche Herangehensweise oda Einstellung. wie du gsagt hast. (.) du
 3 hast imma den Anspruch d-
 3 Rm: L I wor imma da Anzige ders wirklich ernst gnommen hat.
 4 Im: Ja genau. ich hab halt mitspielt; weils ma gfallen hat. (.) muss auch dazu sagn; ich hab halt
 5 das Instrument nicht spielen können. ich habs glernt; damit ich mitspielen kann. (.)
 7 dementsprechend wars halt auch (.) für mich beim Mitspielen. es war leiwand. hat ma extrem
 8 taugt. (.) aba ich hab halt nix einbringen können (.) und hab auch keine Ambitionen ghabt
 9 eigentlich; muss ich sagen. und bei dir is das eigentlich das Gegenteil du hast ja; eigentlich die
 10 ganze Musik (.) gmacht; obwohl du auch kein Instrument spielst und (da trotzdem Zeit
 11 gnommen hast.)
 12 Rm: L Zu dem Zeitpunkt net;
 13 na.
 14 Im: Und auch jetzt; wosd Gitarre spielst und Bass (2) is nicht da Anspruch das Spielen; sondern
 15 das Machen.
 16 Rm: Naja; das wars imma bei mir.
 17 Im: Ja.
 18 Rm: I war halt leida da anzige. (.) deswegn wors a imma so streßig.
 19 Im: L Ja eh L in der Band schon; @ja@ braucht man gar nicht
 20 dran zrückdenken.
 21 Rm: Is oba überoi so.
 22 Im: Jo
 23 Rm: A, zwa san dabei; die wirklich wos mochn wolln und da Rest wird so mitgschleppt.
 24 Im: Ja (13)

9.3.2.2. Passage *Frustgeschichte*

Min. 00.19.26 bis 00.23.45

- 25 Iw: Erzählts ma a bissl mehr über die Band; die ihr gemeinsam (ghabt habts).
26 Im: Das musst fast du erzählen; oder?
27 Rm: Pfff. ja. um Gottes Wülln.
28 Im: L @(.)@ ein- eine lange Gschichte. eig-
29 Rm: L A Frustgeschichte.
30 Im: Ja.
31 Rm: Na anfangen hama; wann hama anfangen, vor über zehn Jahren eigentlich
32 Im: Ja. nach der Schule eigentlich ziemlich gleich nach der Matura.
33 Rm: L Ja. er war grad auf der Uni;
34 Im: Ja. (3)
35 Rm: Ja wi- (.) wir warn eigentlich die meiste Zeit (.) Kern war imma zu dritt. sei Bruada;;
36 ebm da Sagi vo dem ma gredt ham und i. (2) und rausbracht. zwei Demos hama
37 rausbracht. (.) relativ oft live gspüt; im Endeffekt. und irgendwann is es hoit i:irgendwie::.
38 (.) also i wor imma derjenige; der das ganze quasi vorwärtsgedrückt hat. die
39 andern san hoit irgendwie mitg- mitge (.) schleift wordn.
40 Iw: Mhm.
41 Im: Ja entstanden is das Ganze. weiß nicht obsd is erzählen magst, keine Ahnung? das sie halt (1)
42 dir is auch nicht so gut gängen; sag ich amal. (.) dass (.) du was Kreatives machen wolltest
43 Rm: L Ja.
44 Im: und. (.) da hama halt (.) irgendwie gmeint (.) dass mitn Sagi und min Erwin das gut
45 funktionieren könnt. °da Erwin is mein Bruda°.
46 Rm: Ja; da Sagi is erst späta irgendwann kumma.
47 Im: Warts nur ihr zwa?
48 Rm: Am Anfang war ma zu zweit; aba da is ja nix außekumman (nur mit uns zwei) gö?
49 Im: L Das stimmt ja. L Ja.
50 Rm: Da hab i a no Bass gspüt aiso;
51 Im: Mhh. (.) dann warns eben zu dritt. (2) und ich war dann der Vierte eigentlich; oda? da (Name)
52 Rm: L Ja.
53 Im: is erst dazu kommen; (irgendw-)
54 Rm: L Da Philipp is a a halbs Jahr nach dir kumman; oda so.
55 Im: L Genau. ich bin halt dann
56 eingstieg. weis gmeint ham;(.) sie bräuchten wen der Bass spielt; und hama halt eh schon
57 gsucht eine Zeit lang und niemanden gfunden und ich hama dacht nja; dann probier ichs
58 halt amal so zu sagen. weil ich hab früher Gitarre glernt. also mein Bruder; ich hab
59 gleichzeitig mit meinem Bruder Gitarre zu lernen begonnen. da war ma sechs oda so. und ich
60 habs genau ein Jahr durch druckt; wei ma das echt zu zach war. mit da klassischen Gitarre
61 irgendwas zu spieln. und mein Bruder hats weiter gmacht; der spielt jetzt seit (.) weiß ich
62 nicht; keine Ahnung.
63 Rm: Nja. seit zwanzg Joahr.
64 Im: L Mhm. zwanzig Jahre spielt er Gitarre.
65 Rm: L Jaja.
66 Im: L @(.)@ Er spielt ziemlich
67 gut; aba er spielt lang nicht so gut wie er spielen könnte. weil er eben nicht konsequent is. (3)
68 Rm: L ()
69 Im: und eigentlich; also (.) vom musiktechnischen her; er wär da einiges drin gewesen. (.) mit euch
70 drein.
71 Rm: Nach wie vor einiges drin; meiner Meinung nach
72 Im: L Ja. (.) da Sagi is halt schon extrem eingerostet.
73 Rm: L Is nur die Frage; mit
74 wem i weita moch?
75 Im: L Ja.
76 Rm: Da Sagi is da erste Kandidat; der wieda fliegn wird wahrscheinlich; des waß i jetzt scho. (.)

77 Im: LMhh. des
78 Rm: und was i min Erwin anfangen soll @waß@ i a net; im Prinzip muass i eh olle Leit austauschen.
79 Im: Mhm. bei de- bei den Proben wars im Prinzip dann imma so. (.) dass da Clemens und du was
80 machen wollt. und ich war (.) im Hintergrund. und die zwei; da Sagi und da Erwin; ham
81 meistens irgendeinen Scheiß gecovert oda so; oda irgendwas Spaßmäßiges gspielt. was halt
82 überhau- weder zur Band passt hat eigentlich; noch überhaupt irgendwas weiter bracht hat.
83 und ich war dann meistens so der Vermittler irgendwie; bevor das dann ganz eskaliert is. (2)
84 Rm: Naja. (.) und irgendwann hats mi halt a nimma gfreit das irgendwie ständig vorwärts zu
85 drücken; und imma nur mit die Wahnsinnigen was zu machen und dann is auseinander
86 brochen eigentlich.
87 Im: Ja. ich find das klassische Symptom war das zweite Album; was ma aufnehmen wollten.
88 Rm: LJa.
89 Im: das hama gsagt; das erste Album hama in einem (.) Studio aufgenommen. das war eigentlich
90 halbwegs produktiv muss ma sagen. ich mein das Studio war nicht bsonders professionell;
91 dem entsprechend warn auch einige Sachen die nicht so leiwond warn dann auf der CD.
92 (2) aber es hat funktioniert. wir ham uns eine Woche eingesperrt dort im Prinzip. (.) und (.)
93 dann is das gängen.
94 Rm: Naja. damals warn no net so viel Sachen; die wichtiger warn für die andern.
95 Im: Richtig ja. (2) und beim zweiten Mal hama gsagt; wir nehmens bei uns im Keller auf. wir ham
96 uns is ganze Equipment kauft. also ein- Audiocutter; ein Mischpult; Mikros. (.) und da hama
97 halt die Sachen extra spielen müssen. beim ersten hamas gleichzeitig aufgenommen alles. und
98 beim zweiten Mal hama halt extra. mit Schlagzeug zerst auf die acht Spuren. und dann drüber
99 halt die E-Gitarre und den Gesang. (2) und (.) da Schlagzeuger wollt (.) das Schlagzeug nicht
100 mit (Klick) einspieln; dass ers gleich schnell spielt. (.) und das geht so. (.) und im Endeffekt
101 warn dann schon zwei Gitarren drüber und teilweise Gesang. und dann is er draufkommen;
102 ahh das is eigentlich nicht so leiwond. das hätt er gern anders gmacht. weil das passt
103 nicht so; na?
104 Rm: L Ja. ich man; das Spielchen hama dann drei vier Mal wiederholt.
105 Im: Ja:a und dann kannst alles neu aufnehmen. und
106 Rm: L dann hamas eben bleibn lassen.
107 Im: Ja. und irgendwann wars halt vorbei. und es hätt ja sogar ein Studio ()
108 Rm: L Ja. dann war ma no im Studio.
109 hams zur Hälfte aufgenommen (.) dann hat der zweite Gitarrist; der eigentlich nimma dabei
110 war; gmant er nimmt den Rest no auf. das hat sie dann zwa drei Monat hinzogen und im
111 Endeffekt is des liegn bliebn.des Ganze. und seither nie fertig gmacht wordn. (2)
112 Im: Ja.
113 Rm: L Nachdems des Studio inzwischen nimma gibt. kann ma höchstens nur mehr die
114 Aufnahmen holn und fertig machen irgendwann. aber wo=is, keine Ahnung. @(.).@
115 intressiert mi a gar nimma eigentlich.
116 Im: Ja. wobei es warn gute Sachen; find ich.
117 Rm: Ja. teilweise.
118 Im: Ja. m:mir hams gfalln. (7)

9.3.2.3. Passage *Metal-Szene*

00.42.00 bis 00.48.05

1 Iw: Und wie is des jez bei Konzerten? also ich (.) war selber noch nie:e, (.) auf an Metal-Konzert.
2 aber wie spielt sich das dann so ab, dass ma sichs vorstelln kann. oda was machts ihr dann?
3 () wie gestaltets ihr dann euren Abend; oda so,
4 Rm: Aiso i bin eigentlich imma ruhiga wordn; muss i sagn. (.) mittlerweile steh i meistns nur da
5 und schau mas an; des is (.) so das übliche; so (.) mir taugn a die Leit meistns net die dort san.
6 (2) es is anaseits. (.) anaseits san Metaler de- konventionellste und spießigste Volk wos ma si
7 vorstelln konn; (.) und des harmloseste (.) also s- gibt niergends weniger Schlägerein und
8 so was; glaub i. (2) ja und irgendwie (.) ja. die meistn san verdammt (.) konventionelle Leut

9 eigentlich. (.) die si glaub i die Musik hearn damits irgendwos unkonventionelles in ihrn Lebn
 10 hom; hob i so zeitweise is Gfüh. (2) des is eben absolut net de:es (.) mit dem i mi irgendwie (.)
 11 aiso iden- identifizieren is wieda so a gschissns Wort oba, (.) damit wü i nix zum tuan hom
 12 eigentlich. (3) aiso i versuch die Leute zu ignoriern eigentlich.
 13 Im: Ja bei mir gehts auch nicht wenn Leute dort sind; (.) da sin dann halt ein Haufen Typen in
 14 schwarz meistens. (.) von denen die meisten nur herumstehn eigentlich. (.)zumindest in Wien
 15 und Umgebung; deshalb (.) in Tschechien is anders. dort gehn die Leut mehr mit.
 16 Rm: Jo; oba da san a mehr Skins durt.
 17 Im: @Ja (2)@
 18 Rm: Derf ma net in da Mittn stehn; sunst hat ma glei a Beule, (3) is ma imma no liaba ois des bei
 19 uns ehrlich gsgt.
 20 Im: Ja. (.) und so wenns aiso wenn ma die Musik wirklich gfallt; dann geh ich schon auch vor und
 21 (.) tu ein bissl (.) nja so; headbängen unta Anführungszeichn; mit kurz'n Haarn is das nur halb
 22 so lustig. (.) aba is Knack tut trotzdem weh am nächsten Tag. (.) vor allem wenn @mas nicht
 23 gewöhnt is@. (4) das is schon (.) weil da is dann irgendwie auch was; wo ma sich; (.) da kann
 24 ich mich reinsteigern ein bissl. (2)
 25 Rm: Ja. des is bei mir a nur mehr selten; aiso nur bei Sachen die ma wirklich gfoin.
 26 Im: Ja. das stimmt halt ()
 27 Rm: L So:o aus Prinzip mitgehn; geht bei mir nimma.
 28 Im: Nein.
 29 Rm: Des (.) wie gesagt; dafür bin i scho zlang dabei; glaub i. dafür bin i scho z=oid. (2)
 30 Im: Ja. des letzte Konzert war is ((Bandname)) Konzert. wos extrem leiwond war das letzte Mal
 31 Rm: L Mhm (.) ja des is (.) ja das war sehr leiwond; is richtig.
 32 Im: D=is eine lätische Band; die so (3) die halt Einflüsse aus da Folklore habn; von den
 33 Instrumenten her so mit (.) Flöten und ein Dudlsack zum Teil
 34 Rm: Ja; was mir sonst überhaupt net gfoit; oba bei denen taugt's ma.
 35 Im: Ja (.) d=sind einfoch leiwond und (.) die Musik is (.) sehr gut find ich (.) und die Typen
 36 schau'n auch leiwond aus. aiso sin auch zum Teil halt steinalt eigentlich schon. oda schau'n
 37 zumindest so aus; keine Ahnung wie alts wirklich sin,
 38 Rm: L bin ma net sicha
 39 Im: Ja (.) und das war extrem leiwand; das Konzert. war in einem (.) im ((Metallokal)) eben; des
 40 is ein winziger Keller wo; sinds fünf oda sechs Leute? (.)
 41 Rm: L Sechse glaub i
 42 Im: L Aiso auf da Bühne ham; weiß ich nicht
 43 (.) vier gmiadlich Platz; drei eigentlich nur. (.) wenn da Schlagzeuger hinten sitzt. (.) und die
 44 warn halt auf da Bühne und ham voll Gas gem. und das war echt supa. (.) da kann ma sich
 45 irgendwie voll vergessen; das=is angenehm. (18)
 46 Rm: Nja:a (.) wie gsagt; Metaler san a spießiges Volk. des (.) da gibts nichts dran zu rüttln. es gibt
 47 glaub i niernegs mehr Leit des so irgendwie (.) ihre Lebensplanung auf Haisl baun; Kinder
 48 kriegn; heiraten und so habn. (.) des is (.) extrem verbreitet eigentlich (3) damit kann i nix
 49 anfangen. (2)
 50 Im: Ich weiß nicht; obs so viel anders is. ich kenn nicht so viele andere Leute. (2) oda die-i die die
 51 zuordnen kann zu einer Richtung. wei wir ham eh scho mal diskutiert üba
 52 Rm: L Na i hab jez a net
 53 in Vergleich; i siags isoliert oba (.) allan von dem her.
 54 Im: Ja wir ham eh mal gredet über die (.) den Prozentsatz der Vollidioten. (.) °und die älteren
 55 Leute°
 56 Rm: L Nja; i man i man jez
 57 gor net Vollidioten; is wieda wos anders; oba,
 58 Im: Nein aba es is fast das gleiche (.) es is das gleiche Prinzip dahinta; find ich. (.) im Prinzip
 59 Rm: L San
 60 anfoch alle so entsätzlich brav; das is es.
 61 Im: Das was ich mein is halt das; (.) am Anfang wenn ma irgendwo reinkommt; glaubt (.) das
 62 da alles besser ist. (.) in Wirklichkeit (.) is genau die gleiche Verteilung von Leuten.
 63 Rm: LNja
 64 sobald ma gnua Leit kennt; dann merkt mas. (.) drum sollt ma gar net so vü Leit kennen.

65 Im: L Is genau; wie überall anders.
 66 Im: Mhh?
 67 Rm: Deswegen sollt ma gar net so viel Leut kennan lernan in der Hinsicht. das wär gscheida.
 68 oba d=losst si auf Dauer net vermeidn. (5)
 69 Im: Vor allem bei dir nicht weil du halt viel machst in die Richtung.
 70 Rm: Mhm
 71 Im: Auch konzerttechnisch; organisiern und so.
 72 Rm: Nja; des loss i jez eh wieda bleim; oba,
 73 Im: Nja. (.) ich kenn fast niemanden wenn ich auf a Konzert geh. in Wien. das is angenehm.
 74 Rm: Nja oba wie gsogt; die beste Zeit wor für mi wie i (.) ganz allein auf die Konzerte gfahrn bin;
 75 wieda heim gfahrn bin; mit niemanden gredt hab und anfoch nur die Musik angeschaut hab.
 76 das war so (.) am angenehmsten.
 77 Im: Das wirkt am stärksten; ja wenn ma niemanden kennt.
 78 Rm: L Ja (.) aba wie gsagt; des is jez nimma möglich. (.) das war am Anfang.
 79 Im: Na was auch leiwond is; wenn ma zum Beispiel in einer Gruppe von drei vier Leuten auf
 80 ein Konzert fährt und (.) wegn dem Konzert hinfahrt. weil man schon weiß; dass gut is.
 81 das is auch super find ich.
 82 Rm: Ja das geht a. wobei wie gsagt; mir is- ei- eigentlich wärs ma am liebsten; wenn ma mit
 83 niemanden redn würd; bei an Konzert. (.) weil das geht eigentlich nu- nur mehr bei
 84 metallfremden Veranstaltungen; wo i donn niemanden trifft.
 85 Im: Nja; was ich mich erinner (.) a leiwonds Konzert war in der (.) was mia gsagt mit (.)
 86 ein paar Leuten hingefahrn; war das () Konzert (.) in da Kurhalle
 87 Rm: L Mhm (.) ja ok. is a
 88 scho long her.
 89 Im: Ja eine Ewigkeit (.) und is auch nicht Metal; is halt (.) keine Ahnung. (4) was das is, (4) da
 90 sima halt hingefahrn, ham uns dort fast nicht gsehn; nur so zum (.) ein Bier holn und anstoßen
 91 und dann (.) nacher beim Heimfahn; beim Hi- beim Hinfahrn schon ghört die Musik (.) und
 92 beim Zurückfahn halt noch bissl (.) das ausklingen lassen irgendwie. das war sehr (.)
 93 angenehm. (7)
 94 Rm: Es is a irgendwie so; es gibt. (.) i war seit Ewigkeiten auf kan Konzert mehr; wo net
 95 irgendwie in zwa drei Meter Entfernung irgendna Idiot gstanden wär; der die ganze Zeit redet.
 96 (.) in voller Lautstärke. du bist immer wieder von Leuten umgeben; die gar net wissen
 97 warums eigentlich durt san. (2) des is a furchtbar lästig. und i verstehs anfoch net. (2) wann i
 98 Im: L Mhm.
 99 Rm: scho unbedingt redn muass, dann geh i do raus. brauch i net so schrein und geh net den
 100 andern auf die Nerven. (.) des is a sowos wos ma in Spaß verdirbt auf Dauer. (4) des haut
 101 Im: L Mhm.
 102 Rm: anfoch vui die Stimmung zam.
 103 Im: L Ja na weils nicht dazu passt. (2) es stört einf-
 104 Rm: L Es is a irgendwie
 105 respektlos find i.
 106 Im: L Genau. (6)
 107 Rm: I man i hab generell a Problem mit Leuten die nie die Klappe halten können; aba (.) in
 108 so an Fall störtl mi ganz besonders. (23)

9.3.2.4. Passage *Katharsis*

Min. 00.10.20 bis 00.15.00

39 Im: Stimmungsmäßig, (2) ich weiß nicht; ob man das in Worte fassen kann. ich hab keine Ahnung.
 40 (2) gibts verschiedene Sachen; also manchmal brauch ich mehr das Aggressive. das sin mehr
 41 die neueren Sachen. (2) ähm (.) das is meistens; wenn ich besser drauf bin. (.) weil das gibt
 42 irgendwie ein gutes Gefühl. und dann so langsamere Sachen wie ((Bandname)) die leicht ins
 43 Depressive gehn; meiner Meinung nach. die hör ich wenn ich schlecht drauf bin. so weil das
 44 passt dann auch zur Stimmung dann. das gibt ma; weiß ich nicht; obs ma dann besser geht oda

45 nicht aber es passt einfach. (.) ich fühl mich dann danach. (4)

46 Rm: Ähh; Karthasis, (2) das ganze a bissl; also wenn ma wirklich scheiße drauf is und (.)was

47 extrem Depressives hört; dann reinigt des irgendwie. find i.

48 Im: Ja stimmt. hast Recht. dann kann man sich einfach in der Stimmung (.) gehen lassen; und dann

49 wirds eh besser. (4) stimmt das is sicha auch

50 Rm: L Also umgekehrt funktioniert bei mir zum

51 Beispiel gor net. (.) also wos Aufmunterndes hearn is für mi äh was i net; a schlechter Scherz.

52 (.) nein danke.

53 Im: L Jo (.) des geht bei mir auch nicht. deswegn gfallt ma vielleicht auch Paradise Lost so gut;

54 weil das hab ich viel ghört; wies mit da Eva dann aus war. (2) das hat auch gut zur Stimmung

55 passt @(.)@

56 Rm: L Jo das:s (.) gibts oba a no vü herberes in der Hinsicht.

57 Im: Ja; nein. ich hab das (.) war halt damals grad auch aktuell. weil ichs (.) durch sie kennen

58 gelernt hab; na. (.) sicha gibts viel ärgeres. das war ja

59 Rm: L Mhm. na alles klar.

60 Rm: L Des is donn a Verbindung mit gewissen

61 Situationen die ma anfoch hot.

62 Im: L Genau richtig; ja.

63 Rm: So Sochen hob i a natürlich. (3)

64 Im: Und was ich auch gern hör; sind zum Beispiel (2) Sachen; die eigentlich gar nicht Metal sin;

65 aber (.) teilweise von Metalbands gibts Balladen mit halt extrem (2) p:pessimistischen Texten.

66 oda die halt Themen ansprechen (.) die sonst nicht so sind. also zum Beispiel; weiß ich nicht.

67 (.) "Don't let Daddy kiss me" von Motorhead; wos halt um um (.) Missbrauch geht. (.) das is

68 ganz langsam; eigentlich fast nur (.) akustisch gspielt. und da Text is halt extrem eingängig

69 und (.) macht so richtig Gänsehaut. (.) das könnt ma auch nicht imma hörn; aba das:s; wenn

70 die Stimmung passt; hör ich das wirklich gern.

71 Rm: Mhm. sowos hear i wieda gar net. Also wann i=i (.) sachen ham will; die a andre Stimmung

72 () hör i kan Metal. Dann hör i ma; keine Ahnung (2) na wos eigentlich; Neofolk

73 industrial Sachen. (.) (Mayerlinger) Partyscheiß oda so wos. (2) im Prinzip. (.) i man i hab

74 2000 CDs daham; aus wirklich alle Richtungen eigentlich. Das is i hab jahrelang mei Geld

75 nur für des Zeig ausgebn und i hab echt a Sammlung wo- wos in alle musikalischen

76 Richtungen geht. I hab a ziemlich vü Popsachen daham; und waß i. Siebzga Jahr Hard Rock

77 Zeig und so (.) also (.) grad Metalballaden mag i überhauüt net. Des is irgendwie: e mei-

78 meistens a ziemlich platte Angelegenheit; find i.

79 Im: L Ich weiß eh; da stellts da die Haare auf. @(.)@

80 Rm: Ja. (2)

81 Im: Ja. Na mir taugts schon; manchesmal. (3) () ich find (.) da wird (.) die Kraft

82 oder so; nur durch den Text transportiert.

83 Rm: N- es gibt a paar ganz wenige Sachen; die gut funktionieren. (Metaltouch) (.) dings

84 Halbballaden zum Beispiel.

85 Im: Ja stimmt.

86 Rm: Das is aba echt die Ausnahme.

87 Im: Wobei grad bei ((Bandname)) die Balladen (.) sehr; sehr wenig an und für sich

88 Rm: Balladen? das san eigentlich Halbballaden. wei (.) das is net durchgehend.

88 Im: L Ja.

89 Rm: L Is meistens a

90 langsama Einstieg und dann baut sa si auf.

91 Im: Ja. (12) Wie sima auf das kommen jetzt; eigentlich?

92 Rm: Waß i nimma. Kurzzeitgedächtnis. (10)

93 Im: Na über die andere Musik eigentlich; die ma auch so hörn. Glaub ich; sima drauf kommen. (3)

94 Rm: L Jo.

95 Im: Das is eben auch wenn ich nicht so gut drauf bin; dann hör ich halt eben auch (.)°langsame°

96 Sachen und (.) ein paar irische Sachen; die ma ganz gut gfalln. die auch so langsam und

97 leicht depressiv sind. (2) und das kommt stimmungsmäßig ziemlich nahe an diese

98 Metalballaden. (2) die mir gfalln. (11)

99 Rm: Na i waß net. des is ma zvü Pathos alles. kann i net wirklich so ernst nehmen. (.) wenn i wos

100 ruhiges anhör; dann muss das extrem zurückgesetzt und (.) dezent sein irgendwie.
 101 Im: Aba das is fast auch der Grund warum ichs hör; wegen dem Pathos.
 102 Rm: Mhm; ja des (.) (Men Aworlds) und (Struck) hat überhaupt nix in der Hinsicht. (.) oda fast
 103 Im: L Weil ich
 104 Rm: nix.
 105 Iw: L Wegn was?
 106 Rm: Hmm?
 108 Iw: Wegn was? (.) habts ihr gsagt,
 109 Im: Wegen dem Pathos; wegen dem extremen Gefühlsausdruck. dem überzeichneten an und
 110 für sich. (.) aba genau das is das; was für mich bringt wenn ich schlecht drauf bin, dann
 111 hör ich ma so was an und dann (.) wirkt das noch viel mehr. ich find da sieht man die
 112 Welt gleich ganz anders. weil ich hör viel Musik ähm (.) beim auf die Uni fahrn; halt
 113 MP3 (.) Player. (2) und das is; für mich is arg wie a- wie anders alles wirkt; wenn
 114 ich (.) eine bestimmte Art von Musik hör. (2) wei wenn ich. wenn ich gut drauf bin
 115 und aggressive Sachen hör; ich mein das hängt natürlich zam; es is nicht nur die Musik;
 116 aber es (.) passt halt dazu, und verstärkts noch glaub ich. (.) dann is ma das alles
 117 wurscht im Prinzip. (2) dann berührt mich das andere nicht so. (.) dann bin ich fast
 118 nur für mich eigentlich. (.) und wenn ich so depressivere Sachen hör; (.) dann wirkt
 119 die Außenwelt viel stärker irgendwie. (2) und verstärkt das dann halt auch noch. und
 120 das is voll angenehm find ich; (2)
 121 Rm: Aha. Kann i nimma einschätzen. i bin scho lang nimma unterwegs öffentlich. i sitz
 122 meistens daham. (2) Aba früher hot des ganz guat funktioniert; stimmt.
 123 Im: L Ja
 124 Rm: L In da U-Bahn
 125 und so.
 126 Im: Jo

9.3.3. Gruppe *KLISCHEE*

9.3.3.1. Passage *Klischeedenken*

Min. 00.21.04 bis 00.24.17

1 Iw: Wie begleitet euch Reggae im Alltag? Wie
 2 Nw: L Straßenbahn; in der U-Bahn; @beim
 3 Laufengehn@; beim Weggehn; in der Früh beim Aufstehn. (.) oder was meinst du?
 4 meinst du das?
 5 Uw: Na ich find es is schon zum Beispiel es ist ein ein ein ein ur guter Draht zu
 6 anderen Leuten. also ich hab schon echt viele Leut- also viele is übertrieben; aber
 7 schon ein paar kennengelernt einfach nur weil wir vom Reggae gredet habn oder halt
 8 von der Musikrichtung oder so und eben wie ich jetzt weg war und noch wenig Leute
 9 kannt hab dann war das voll auf Parties oder so; wo ich einfach dagstanden bin und
 10 dacht hab Gott ich kenn niemanden und dann redet man mit irgendjemandn über Musik.
 11 dann is man irgendwie man hat schon automatisch wenn ich jetzt sagen würde ich ich ja
 12 ich mein die Musik is Techno oder so dann würd ich sicher mal in ganz eine andere
 13 Schublade rutschen als wenn ich sag ich hör Reggae.
 14 Hm: L und andere Leute kennen lernen
 15 Uw: Und andre Leute kennen lernen und wenn ich irgendwie also in meiner Welt. in meiner
 16 Welt bin ich halt dann cooler wenn ich sag ich hör Reggae. Natürlich wenn ich jetzt
 17 Housefan war wärs andersrum aber ich kann mich schon a bissl dam- äh damit sagen;
 18 was ich für eine Persönlichkeit hab. wenn ich sag ich hör Reggae; find ich.
 19 Nw: Mhh
 20 Mm: Für di- für dich stimmts sicher aber ich könnts halt nicht so sagen
 21 Hm: Lalso auf die

22 Persönlichkeit?
 23 Uw: Na ich find schon. weil weil also wenn du niemanden kennst?
 24 Nw: L na ich glaub schon dass du drauf zurückschließen kannst weil
 25 ich mein das is auch ein bissl ein Klischeedenken ja;(.) aber wenn du so generell siehst
 26 was für Leute keine Ahnung auf irgendwelche Technofestln gehn oder was für Leute
 27 was für Leute gehn auf Reggaefestln;
 28 Uw: Ja eben oder dass eben auf die Festivals sind wie Heavy Metall oder Punkfestivals;
 29 da gehts einfach viel ärger zu als bei Reggaefestivals. Obwohl kann man auch nicht
 30 sagen; (.) weil das Nuke war auch Kacke. (2) also ich find schon weil wenn wenn du
 31 wenn du jemanden gar nicht kennst und auch nicht einschätzen kannst dann von
 32 Äußerlichkeiten. dann gibst du damit deinen Charakterzug preis wenn du sagst du hörst
 33 Reggae;
 34 Mm: Ja das kann schon sein; stimmt schon;
 35 Hm: @(.)@ Naja:a
 36 Nw: L Doch es stimmt schon find ich; ich finde
 37 Hm: L Ja aber das is ja generell so.
 38 Nw: L Es kann ja sagt Musik
 39 einfach was über deine- dein- dein- deinen Lebensstil halt auch ein bisschen aus.
 40 Uw: Ja und ich denk ma halt zum Beispiel wenn wenn wenn du jetzt wo hin kommst; dann
 41 kann man das schon mal sagen wenn du jetzt Rastas hast ja, auf Klischee; weißt du, von
 42 Außen her; ja? aber wenn du das nicht hast (.) dann kann man dich jetzt nicht gleich
 43 irgendwo einteilen oder so; find ich.
 44 Nw: Ja es stimmt eh (.) außer ich geh auf Klischee mit rot gelb grünen Leiberl und-?
 45Hm: L So wie du
 46 heute
 47Nw: Hab ich ja überhaupt nicht
 48Hm: Nein. das war ein Schmäh
 49Uw: Ja.
 50Uw: @(.)@
 51Nw: Hab ich geschenkt bekommen; aber es is trotzdem cool oder, Joyborrie;
 52 Uw: Ja das find ich halt übertrieben wenn man jetzt so irgendwie ein rotes Leiberl anha:at
 53 und ein Bob Marley drauf is. ich würd mir zum Beispiel nie eine Tasche kaufen wo ein
 54 Bob Marley drauf oder Billy Tosh oder so ()
 55 Nw: LMhm
 56 Hm: L Aber ich-
 57 Nw: L Oder (Weedj) aslo ein ein Hanfblatt macht mich
 58 auch aggressiv
 59 Uw: L Ja (.) peinlich
 60 Nw: Ja.
 61 Hm: Ja außer du stehst einfach dazu und du magst das haben; es gibt genug Leute die das
 62 machen
 63 Nw: LWas will () für die Leut L aber das sind in
 64 Wirklichkeit so zwölf dreizehn Jährige
 65 Hm: L Ja ja nicht nur,
 66 Mm: Santana, wie heißt des (.) der der Typ?
 67 Hm: Carlos Santana
 68 Mm: Carlos Santana,
 69 Nw: @(.)@
 70 Uw: Wie heißt da Marley? Bob.
 71 Mm: L ja der () auf einem Konzert mit Bob Marley auf seinem T-Shirt
 72 das is ur peinlich aiso
 73 Uw: L ja entschuldige aber das kannst nicht vergleichen; an Santana mit dir;
 74 Mm: Ja is auch nur ein Mensch
 75 Nw: @(.)@
 76 Hm: L @(.)@
 77 Mm: Der steht dazu. also dem is das voll wurscht.

78 Uw: Ja super. gut aber die Madonna hat auch a Britney Spears Leiberl anghabt irgendwann
 79 Nw: L Was?
 80 Hm: L Ja aber die küssen
 81 sich ja auch oder?
 82 Uw: Ja
 83 4x: @(3)@
 84 Uw: L Britney Spears Leiberl (.) peinlich
 85 4x: @(.)@
 86 Hm: Nein.
 87 Nw: Wer hat a Britney Spears Poster?
 88 Hm: Also ich versteh was du sagst. meins is es auch nicht;
 89 Nw: L @()@
 90 Hm: L Ich muss mich auch unbedingt nicht
 91 verkleiden und mir taugt auch nicht irgendwie also als Reggae sich so verkleiden und so
 92 aber wenn einer dazu steht und wenn ihm das taugt dann soll ers machen.
 93 Nw: L Aber das is ja schon der Punkt Hansi.
 94 Uw: Ja
 95 Nw: Du bezeichnest es ja schon als verkleiden.
 96 Hm: Ja das is es ja auch oder?
 97 Nw: Eben; aber wie kannst du gleichzeitig sagen, wenn einer dazu steht und er sich verkleidet; ich
 98 mein das is ja kontrovers
 99 Hm: Mhh ja wenn ihm das taugt das verkleiden; dann soll ers machen
 100 Uw: Und warum we-
 101 Mm: L Ja eh; aber verkleiden is komisch weil ()
 102 Hm: L Na. Na vielleicht für den;
 103 für mich is es ein verkleiden. für den selber ders anzieht is es wahrscheinlich kein verkleiden
 104 sonst würd ers ja nicht machen; sondern für den is das so; der mag das der steht drauf;
 105 deswegen zieht ers auch an
 106 Nw: L Ja aber
 107 er dürft schon das Bedürfnis haben; nochmal sich mehr darüber zu identifizieren
 108 Hm: L Anscheinend
 109 ja
 110 Nw: L und mehr mehr sich selbst nämlich in die Schublade zu stecken und sagen so so leb ma
 111 so bin ich ja,
 112 Hm: L Ja ja; oder ja; oder er möchte dabei sein oder was weiß ich;
 113 Uw: L Obwohl es kommt schon aufs Leiberl an.
 114 ein wirklich ein SCHÖNES Leiberl is mit so an dezenten Bob Marley oder so; dann is ja ok.
 115 würd ich auch anzieh'n.
 116 Nw: L Stimmt(.) so ein bisschen Pop Art @(.)@
 117 Uw: Aber wenn das diese gemalten Bob Marley sind; die da ins Gesicht springen und die
 118 Hm: Das sind ja meistens auch sehr schirche
 119 Uw: L Ja ja
 120 Mm: Aber es is auch schön. auch wenns jetzt nicht Reggae wär; die Fa- drei Farben an sich
 121 sind ja schön; irgendwie so (.) in da- in der Kombination
 122 Uw: L Naja ja schön
 123 Hm: L Ja das- stimmt.
 124 Mm: Also es is
 125 Nw: Es is halt viel zu sehr Klischee find ich (.) also Ich würd mir blöd vorkommen; ganz ehrlich.
 126 Uw: L Ja (.)
 127 ja außer es is dezent halt; ne,
 128 Hm: Ja: a und dann kommts halt noch dazu, also für mich halt irgendwie das diese drei Farben
 129 zum Beispiel auch das bezieht sich ja auch schon auch auf den Rastafarismus; nen. Mit dem
 130 ich ja mhm nix am Hut hab.
 131 Nw: Das is von der äthiopischen Flagge oder nicht?
 132 Hm: Mm:::m. n:::n. njein. äh::h äh:hh. achtzig Prozent der Flaggen aus Afrika ham rot gelb grün
 133 drinnen.

134 Nw: L Ja aber; (weil=das es halt da Ursprung is).
 135 Hm: L Und. ja aber die. (.) ja das stimmt schon. ja. weils
 136 alle zrück nach Afrika wolln. so is das entstanden. (.) nur es is ja auch
 137 Nw: L Ja aber das is ja grad. das is auch (widersprüchlich) ja. wenn
 138 ich das. wenn ich das (.) benutz; praktisch ja. und nicht mal. die meisten wissen ja nicht
 139 amal wo das he:erkommt.
 140 Hm: L Richtig. ja. die meisten wissen auch nicht; dass es nicht gelb is;
 141 sondern gold is.
 142 Nw: L Ja stimmt.
 150 Hm: ()
 151 Nw: Ja stimmt auch. aber es is schon im () so. wer=sich rot gelb (hmpf) rot @gold grün@
 152 @2@
 153 Uw: L@.@
 154 Hm: Na in Englisch klingts besser?
 155 Mm: (traditionell auch)
 156 Nw: L Da is aber auch eine andere (.) Reihenfolge im Englischen; oder?
 157 Uw: L@.@
 158 Hm: L (Wir sind in Österreich da; oder?) L Ich weiß es nicht.
 159 Nw: Sagst auch (grün rot gold)
 160 Uw: Ja aber; ich weiß es nicht; muss ma wirklich über alles Bescheid wissen? nur um eine
 161 blöde Musik zu hörn?
 162 Hm: L Nein
 163 Hm: LNein muss ma eh nicht.
 164 Nw: L(ich=weiß es nicht)
 165 Mm: Na ich glaub wir reden halt drüber; weil ma halt drüber reden müssen aber normal uns
 166 eigentlich auch egal ist.
 167 Hm: L Aber L Ja aber; du kriegst is halt auch mit irgendwann oder? n:n; du kriegst
 168 is ja die ganze Zeit mit; wennst (.) jetzt in dem Fall wenn wir Reggae hörn.
 169 du kriegst halt einfach diese Message mit (.) Rastafari kriegst halt einfach mit? Weil das
 170 immer dabei is oder?
 171 Uw: LAlso für mich es ja find ich auch ur intress- find ich auch extrem
 172 intressant; also ich möchts ja auch wissen und ich wollt auch übern Bob Marley
 173 Bescheid wissen. wie hat der gelebt und warum hat der das gemacht? (.) und was hat
 174 Hm: L Ja eh. Ja
 175 Uw: das für eine Bedeutung. und d:der war ja politisch da aktiv. und das fand ich auch
 176 cool und das macht ihn ja noch
 177 Hm: L viel interessanter
 178 Uw: L besser ei- (.) ja. 2) aber eigentlich glaub ich war
 179 er ein komischer Mensch.
 180 Nw: Das glaub ich auch ja.
 181 Hm: L Ja ein Eigenbrötler. wahrschei- (.) aso. ziemlich sicha.
 182 Nw: L Ja.

9.3.3.2. Passage *Wellenlinie*

Min. 00.42.10 bis 00.45.46

1 Iw: Und am Wochenende? mich interessiert was ihr da so machts; wenn ihr weggehts?
 2 Hm: °Naja. man kann tanzen. man trifft nette Leute.° (5)
 3 Nw: Und ich find halt auch @.@ das betrifft mich halt @grad@ und es is schon ein Unterschied
 4 ob du als Single zu Reggae gehst oder (.) mit wem anderen weilich find du kannst aso ich
 5 mein es hängt natürlich auch
 6 Hm: L Nein @.@
 7 Nw: L @.@ Warum nicht?
 8 Hm: Warum nicht; weils wurscht is.

9 Nw: L Ja es is eigentlich generell wurscht wo du hingehst; es is immer anders. o.k. hat nix
10 mit @Reggae zu tun@ (2) aber ich glaub es hängt einfach davon ab wenns deine Musik is;
11 dann spürst du; dann kannst du gut dazu tanzen und dann machts Spaß.
12 Uw: Ja es wird niemand zu einem Reggaekonzert gehn; der nichts drauf auf der nicht ein bisschen
13 auf deiner Wellenlinie is; wenn du jetzt aufs Singlesein ansprichst zum Beispiel. wenn du jetzt
14 irgendwohin weggehst dann kannst du auch den ur Freak treffen ja und der is halt
15 irgendwie ur strange und das checkst du halt am ersten Abend nicht (.) so auf die Art halt
16 Hm: °Äh du hörst Rock äh°
17 Uw: Nein aber; du kannst das in gewisser Weise eingrenzen.
18 Nw: L Ja aber das is das is schon (.) also jetzt rein (.) menschliche
19 beziehungsstechnisch blablabla. das is schon so dass ähm; wenn ich jetzt wen kennen lern
20 irgendwo halt durch andere Freunde oder so und ich find den intressant blablabla und dann
21 erfahr ich der hört Metal (.) dann is das für mich gleich so; **hee** mit dem könnt ich einfach
22 nicht leben; weil wenn ich im Auto sitz und Metal hören muss; dann is das für mich einfach
23 nicht cool. und wenn der dann immer in meinem Auto sitzt und motzt ähh Reggae schon
24 wieder blablabla Schnulzenscheiß und ich weiß nicht was. naja (.) also ich find schon dass das
25 dass das einfach einfach
26 Hm: L Wichtig is
27 Uw: L Ja
28 Nw: L Ja. sehr wichtig is also (.) ob die Musik einfach
29 zampasst. ich mein wenn das jetzt jemand is der ein bisschen mehr in Richtung Skar und Punk
30 is; is das was anderes weils einfach ich weiß jetzt was ich hab
31 Uw: L mir is auch gleich jem- sympathischer der auch (.)
32 Reggae hört.
33 NW: L Was? (2) bitte?
34 Uw: Mir is gleich jemand viel sympathischer wenn der Reggae hört
35 Nm: Eh wenn er auf Technopartys geht dann kann ich nich viel mit- obwohl das stimmt auch nicht.
36 ich kann mit einem Menschen selbst trotzdem was anfangen aber ich könnt halt mit dem nicht
37 weg gehn.
38 Uw: Ja aber. ja aber ich mein jetzt da da (.) das der Kennenlernprozess; muss jetzt nicht irgendein
39 Typ sein aber jetzt generell oder wenn wenn ich habs schon mal ghabt dass ich auf der Uni
40 () zum Beispiel Leute gsehn hab und plötzlich hab ich die beim Reggaekonzert gsehn
41 und ich hab ma dacht poah ur sympathisch muss ich kennen lernen. irgendwie so auf die Art
42 aber jetzt jetzt einfach weil weil da weil du
43 Hm: L weil du sofort a Basis hast wosd drüber reden kannst, oda?
44 Nw: L Ja
45 Uw: L Ja
46 und möchtest aber irgendjemanden kennen lernen weil du halt allein irgendwo hinfahrst
47 oder so. in einem fremden Land. und dann gehst du halt auf eine Reggaeparty weil du denkst
48 da hast du irgendwie Leute die a bissi so sind wie du. wenn ich jetzt auf eine Technoparty
49 geh; dann dann kann ich erwarten dass da Leute sind; wo ich vielleicht nicht so viel mit denen
50 ztun haben kann. eher noch.
51 Nw: Is halt auch für mich mit der Lebenseinstellung. irgendwie irgendwie ich mein is auch
52 klischehaft aber (.) Techno is für mich einfach (.) viel aggressiver auf die Menschen generell
53 und so. ich mein bei Ragga Dancehall kanns auch aggressiv abgehn aber
54 Uw: Naja aber (.) auch so wenn zum Beispiel die Goaparties (.) war ich ja einmal und das war
55 schon nett. is schon lustig.
56 Hm: L Das is auch die Sunframe Version.
57 Nw: L Ja das is aber voll launenhaft weil zum Beispiel
58 Drum`n`Bass oder so is auch nicht so meins und wenn ich wirklich in Weggehlauene bin und
59 wirklich grad Bock hab; dann kann ich zu Drum`n`Bass auch abshaken aber. wenn ich dann
60 da manchmal hin komm und da steh dann is einfach so- ich komm da einfach nicht rein (.)
61 einfach
62 Uw: LJ es is sicha schwerer (.) ja aber das kann da ja beim Reggae auch passiern. das is
63 wenn wenn du nicht in Weggehlauene bist dann (.) ja
64 Hm: L Aso ja. Kommt aufs Gleiche.

65 Nw: Ja aber bei Reggae muss ich nicht so so gepusht sein. so ur gut drauf und ()
 66 Hm: Ah du meinst jetzt wennst Techno hörst is so ein garso (.) naja aber wenn wenn so ein Druck
 67 Nw: L Na Techno geht gar nicht.
 68 Hm: da is von oben; so eine gschwinde Musik dann musst auch demnach drauf sein um irgendwie
 69 mitmachen zu können.
 70 Nw: L Ich glaub es geht nicht um das schnelle. es geht einfach darum dass ichs nicht so richtig
 71 gspür.
 72 Hm: L oder keine
 73 Energie nicht
 74 Mm: Ja gfallt da halt nicht so gut.
 75 Nw: Genau
 76 Hm: Ja
 78 Uw: Das is wieder ganz nüchtern @auf den Punkt gebracht@

9.3.3.3. Passage Aggressionspotential

Min. 01.48.00 - 01.59.33

101 Iw: Und beim Weggehn in anderen Szenen, welche Erfahrungen habts ihr da so gemacht?
 102 Nw: L Ja; ich mein @(.)@ ich
 103 weiß zwar nicht mehr was für Musik da gspielt hat; aber (.) is halt auch voll Klischeedenken.
 104 aber ich war damals im Flex und war scho ur fertig. und meine Mädels warn halt vorne
 105 tanzen; (.) dann sin zwei Burschen gekommen (.) und wei- weißt eh; die warn halt Ausländ-
 106 die ham halt überhaupt nix (.) voll; ur rausgstochen und nicht dazu gepasst und echt u:ur
 107 gemein zu mir; wirklich. hardcore einfach (die Taschn) und nicht in Ruh glassen und i-hab
 108 nicht gwusst. ich **konnt nix machen**. und die ham mich einfach nicht in Ruh glassen;
 109 und he ich will nix mit euch reden. lassts mich in Ruh. und die halt echt voll so auf mich
 110 gleich vazahn unterwegs warn. (2) und (.) irgendwie letztendlich is dann irgendein
 111 anderer Typ gekommen u:und hat gmeint; he lassts das Mäd!; die will einfach nicht mit euch
 112 shaken oder will nicht mit euch was tun. und lassts is halt in Ruh. (.) und dann hat er halt eins
 113 auf die Nase bekommen von denen.
 114 Hm: L @(.)@
 115 Uw: L @(.)@
 116 Nw: L @ja und ich weißt eh; bin da gstandn und so;
 117 **eh scheiße**; @was soll ich machen. der war grad uar liab @ (.) u-und hilft mir und ich
 118 ich als Kleine; weißt eh ich war sechzehn siebzehn oder so. und hab mir selba nicht helfen
 119 können; und dann sin halt eh meine Mädels irgendwann kommen und he passts auf; der
 120 kriegt grad voll eine @reinghaut@ und ich hab auch nicht gwusst; was ich machen soll.
 121 und ich bin halt dann hinterher und (.) dann warn eh schon die Securityleute dort und ham
 122 halt gmeint ja blabla. und die zwei Typen ham halt gmeint; ja:a er hat voll ohne Grund auf
 123 sie; begonnen einzuschlagen. und ich hab halt gsagt; das stimmt nicht. und letztendlich
 124 wurden eh die zwei rausghaut. aber es war halt einfach ein **scheiß** Gefühl; weil (.) ich
 125 mein. nicht dass ichs ausgelöst hab ja, aber ich war im Endeffekt Schuld; dass er sich für
 126 mich einsetzt; und Zivilcourage zeigt und (.) dann eine (.) °in die Nase kriegt°. der hat
 127 schon ordentlich eingesteckt. (2) und es war halt schon so; da muss ich schon dazu sagen;
 128 mhm (.)ja keine Ahnung; einfach Leute die halt zu der Musik gar nicht passt ham. also die
 129 würdest gar nicht dort erwarten. und auch oft; weißt eh wenn meine Mama sagt zu mir; ja.
 130 passt schon auf dass dir niemand was tut und blablabla und auch (.) früher. also j:jetzt auch
 131 weniger aber auch so wenn ich wenn ich gmeint hab von Udine oder so; ja da fladert
 132 niemand und da sind alle cool drauf und keiner würd dem andern je was tun. und ich mein
 133 es is schon so; bei Reggaefesten eigen- also wirklich **Reggae** (.) **wirkli:ich** dass sich
 134 Leute prügeln. Und jez zum Beispiel in Udine; zum ersten Mal hab ich das gsehn dass
 135 Hm: L °Ja ja°
 136 () Freunde von mir warn auch dort und ham halt; weißt eh wo anders zeltet und so.
 137 und da Ludwig hat mir eben erzählt. er hats **gar nicht packt**. wei da war ein Schwarzer

138 und die Security hat voll auf ihn eingedrückt und er is halt hingangen und hat gsagt; was
 139 is los? was geht ab? warum tuts ihr das? und es warn halt ur viele auf ihm drauf und ham ihn
 140 voll runter drückt und so weiter; und das in Udine, ur flashig halt. und und dann hat er halt
 141 gmei- irgendeine Frau; (.) die auch zu den Securityleuten gehört hat; hat halt gmeint ja er hätt
 142 irgendwas gfladert. ich weiß nicht was. und dann hams ihn halt auch irgendwie in ein Auto
 143 za:ht und un=äh d:da Ludwig hat halt gmeint ja die wolltn halt irgendwen anrufen und
 144 irgendwas dagegen tun halt. und und dann ham sie gleich so; geh gib die Hände weg und ich
 145 weiß nicht was. und sie konnten halt nix machen; d=sin einfach mit ihm weggfahrn. (.) und
 146 die ham auch gmeint; kein Plan ob der überhaupt das überlebt hat; weil die echt oarg drauf
 147 warn und das das; hat mich schon extrem überrascht. auch dass wie sich halt rumsprochen
 148 hat; weiß nicht. ja den andern Leuten wurde auch was gfladert und so weiter (.) und das hätt
 149 ich nie erwartet. (.) weils eigentlich überhaupt nicht dazu passt find ich. und
 150 Hm: L Na vor allem ()
 151 Nw: meiner Mutter zum Beispiel hab ich auch immer gsagt; geh Mama. ich geh auf ein
 152 Reggaeifest; da wird mir nie irgendwer irgendwas tun. und da is alles gehtillt.
 153 Hm: L Aber. (.) das sin nicht die Reggaeleut die fladern; sondern das sind (.)
 154 organisierte; glaub ich.
 155 Mm: L Die wissen; bei ReggaeKonzerten da
 156 Hm: L Nein. die wissen; dass wir alle (.)
 157 lasch sin dort und rennen einfach durch. in Tobias hams ja letztes Jahr auch was gestohlen.
 158 Uw: L Ja
 159 mir ja auch; die Kamara.
 160 Hm: L Dir auch (.) und das is organisiert. das is keine Frage.
 161 Uw: L Ja aber das kann ma ja auch
 162 nicht (.) kann ma ja nicht unterscheiden. die können ja trotzdem Reggae hörn also.
 163 Mm: L Na ich
 164 glaub die. nein; die fahrn direkt dorthin.
 165 Hm: L **Nein.nein**. Das is **organisiert** die wissen; dort
 166 is eine Woche lang Party. und keinen kümmerts was dort wirklich passiert. und wir haun uns
 167 dort rein und und nützen das aus. so glaub ich; rennt das. die Leut die dort sind; glaub ich
 168 interessiert das nicht. also; die Leut die das Festival besuchen. die das (.) halt ich für ei-
 169 Uw: L Mhm
 170 Hm: außer;der kann nicht mehr anders aus irgendeinen=aber nicht amal dann glaub ichs. (.)
 171 nein=nein.bei so was is das organisiert; das sag ich immer. also °glaub ich°(2) da kann auch
 172 ()
 173 Nw: L ja und auf der anderen Seite; dass Securities auf einen Schwarzen einprügeln. ich mein
 174 das is auch schrä:äg. (.) was hat der gmacht? ich mein-
 175 Hm: L Natürlich.
 176 Hm: So schlimm kanns nicht sein; meinst du. dass sie auf ihn einprügeln. das is wohl richtig.
 177 Nw: L Ja (.) Ja vor allem nicht auf die Art. ich mein ich
 178 war nicht dabei. aber so wie-wies geschildert wurde; wars halt sehr extrem.(.) ich mein das
 179 Hm: L Mhm
 180 Nw: sin auch sehr loyale Menschen dies mir erzählt ham und die hats natürlich wahrscheinlich
 181 noch viel mehr geflasht als andere. aber es dürft wirklich oarg gwesen sein.
 182 Hm: L Mhm. (.) naja dazu wei-
 183 weiß ma halt wenig aba
 184 Nw: L Und ich mein. (2) keine Ahnung i-ich (2) °ich weiß nich=also°; in
 185 anderen Szenen glaub ich sin die Leute einfach viel mehr (.) ähm das Aggressionspotential.
 186 wenn du einfach überlegst. keine Ahnung Nachtschicht oder so. da prügeln sich die
 187 Mädels.
 188 Hm: L Mhm. (.) aber was du jez gsagt hast; weil die Security; die Security is auch
 189 eingekauft; die sin auch nicht dort wegen der Musik oder wegen dem °Feeling° zum Beispiel.
 190 Nw: Keine Ahnung. glaub nich-
 191 Hm: L Ja und bei den Securities da warn zum Beispiel sicha auch Leut
 192 dabei die Metal hörn; oda? ich mein so wie die ausguckt ham teilweise.
 193 Nw: L Ja

194 Nw: Ja. es warn schon teilweise (.) Securities da wo ich ma dacht hab; **scheiße** vor dem hab
195 Hm: L Also
196 Nw: ich jez aba **schon @Angst** irgendwie@
197 Hm: L Ja ja. da hast eher Angst vorm Security als vor den andern
198 Uw: L Ja
199 Hm: Leutn die dort sin; na (.) also
200 Nw: Na dort hab ich überhaupt vor niemanden Angst ghabt. (3) aber zum Beispiel ein gutes
201 Beispiel is find ich das Donauinselfest; weil da kommen ur viele Leute. und ich mei=ich;
202 auch oarg aber ich weiß nich=war das erste Jahr dort und ich möchte auch nicht mehr hin.
203 aber (.) im Vorhinein hab ich mir schon imma dacht; und ich bin einfach ein Hosenscheißer
204 auch wegen meinen Haarn und blablabla; aba (.) dass da einfach ärger zu geht und komischer
205 Weise wars die ganze Zeit ur gechillt und hab überhaupt nicht so:o Angst ghabt und so. (2)
206 aber eigentlich wenn ich auf der Straße irgendwelche Leute treff. mittlerweile auch nicht
207 mehr; jez bin ich auch schon sehr gechillt aber (.) wenns mehrere sin; is es schon einfach
208 gefährlich für mich. (2) auch. vor allem wenn Mädels dabei sin; weil (.) wenn wenn das
209 irgendwie (.) rechts angehauchte Gruppen sin; dann is das einfach; He? schau eine mit
210 Dreads. (.) da hast deine deine Bewährungsprobe; mach? los geht's; ja, (.) u=im Endeffekt
211 bin ich da als Mädl ganz genauso dran wie ein Bursch. und umgekehrt is es auch wieda oarg
212 halt; (.) find ich. dass zum Beispiel allein durch meine Anwesenheit oder durch meine Haare;
213 Burschen geschlagen werden; die überhaupt nicht danach ausschaun; oder
114 Uw: L Das hat doch nix mit deinen Haaren zu tun.
115 Nw: Na sicha
116 Uw: Dass die Burschen dich schlagen?
117 Nw: Ja. (.) also wir warn zum Beispiel einmal in da Nacht klettern auf der (Zilangerwand) und;
118 also wir warn da oft in da Nacht klettern eigentlich. und da warn wir; ich mein zu dem
119 Zeitpunkt warn ebn nich so viel- nur da Marco und da Werner und der is halt so ein
120 hundertdreißig Kilo Typ und auch recht groß und so weiter (.) das war irgendwie eh unser
121 Glück. wir sin halt rauf und es war halt ganz normal irgendw- so richtig halt; keine
122 Ahnung; eh gechillte (.) irgendei- Radiomusik und so und. und wir ham halt so gedacht;
123 scheiße Leute. und ich so; he is ja wurscht. klingt eh nicht so oarg; weißt eh; wenn da jetzt
124 irgendwie (.) oarge Musik gwesen war; wärn ma wahrscheinlich eh nicht rauf gangen. (.) und
125 wie wir halt rauf kommen; kommt halt schon so ein fetter Glatzerte zu mir und fragt halt was
126 wir machen? und ich red halt mit ihm. und dann ob ich ne Tschik hab und dann hab ich ihm
127 halt eine gebn. logischerweise; weil ich bin immer- ich mein ich sag nicht; geh, geh scheißen.
128 (.) weil das warn auch eigentlich mehr und so weiter. und was wir halt da machen, und von
129 wo wir kommen, und dass dass meine Stimme ihm so bekannt vor kommt und dass wir uns
130 von irgendwoher kennen. und klar kennen wir uns nicht. (.) und (.) keine Ahnung dann dann
131 sin halt auch so Mädels kommen und ham gemeint ja? was machtsn da? und ich so ja klettern.
132 und; ja aba wenns dich runter prack; wir holn sicha keinen Krankenwagen und blabla. und
133 ich war halt dann sofort. ich bin dann einfach (.) sofort in **Panik**. weil das warn einfach **viel**
134 mehr. und wir wollten dann halt auf der einen Seit- kenn=kenntst ihr die Zilangerwand? (.) wir
135 wollten auf der anderen Seite halt irgendwie rauf und wieder runter kommen und das ging
136 dort einfach nicht. weil das wirklich total verwildert war und wir sin dann ein Stück weg und
137 sin dann halt wieda; wir mussten wieder zrück; um um weg zu kommen dort. und dann warn
138 die eh schon so so; Ja oida ihr scheiß **linken Zecken** und blabla: a u: und (.) ähm ham halt voll.
139 eigentlich ein ur kleiner Typ den Marcel und so:o auffordert; ja komm, hau ma uns und nur
140 wir zwei und keiner mischt sich ein und **ja klar**? ich mein da sin lauter; weiß nicht; fünf
141 fette Glatzerte da gessen und und sagn; ja wir mischen uns nicht ein? (.) und **das ist**
142 **natürlich nicht der Fall**. und dann sin da auch noch Mädels; **Mehrere**. die dann halt auch
143 Bock haben mich zu schlagen. ich mein- die Burschen ham Gott sei Dank überhaupt nicht
144 drauf reagiert oder wenig. und ich bin halt einfach schnell weg und wir sin gegangen. (2) und
145 wir sin halt gut davon gekommen. (2) aber es is mir auch schon passiert; dass ich (.) mit einer
146 Freundin von mir gegangen bin; die (.) eigentlich komplett österreichisch is; nur halt ein
147 bissl dünkler. halt dunkle Augen dunkle Haare; und und ich hab damals Dreads gehabt und
148 ein paar lilane Strähnen drinnen und wollten sie uns auch schon ur angegangen. so (ja so

149 bunt) und blablabla; Verorsche halt und uns deppat angangen. und wir sin halt einfach schnell
150 weg; aba. wenn wir irgendwas zurück gsagt hätten; wärs uns einfach nicht gut gängen. (.) und
151 das is scho:on aufgrund der Haare und das glaubt einfach nie wer. aber es is einfach (.) zu oft
152 der Fall. (3) einfach; weil ich halt **links bin**. (4) oder da=das halt so angenommen wird; auf
153 jeden Fall. (4)
154 Uw: Das is eh das was ich mein (wegn) Klischee.
155 Hm: LNa aba das hast aba (.) aber was anders hast von der anderen Seite auch. von der Exe-
156 von der Exekutive genauso. hast Dreads hast lange Haare; bist sofort auf da; muss ma sofort
157 Nw: L **Na sicha?** Lna **sicha**
158 Hm: mehr schaun als bei an andern der nur ein Kappl auf hat.
159 Nw: L Mein Bruder hat keine Ahnung; vor fünf Jahren;
160 keine Ahnung. siebzehn oder achtzehn oder so. (.) hat er fette lange dreads ghabt und hat
161 damals nie getrunken. Nicht gekifft. gar nix. und is mal in da Nacht nach Hause gefahrn. und
162 und die Kibarei hat ihn aufhalten; die hams nicht daza:ah dass a nüchtern war. die ham ihm
163 das einfach nicht **abgenommen**. **Und nur aufgrund seiner Haare?** hätt er seine **Haare** schön
164 geschniegelt ghabt, wär er ihnen vollkommen wurscht gewesen; das ging um die Haare. (3)
165 Hm: Das kann nicht normal sein.
166 Nw: Ja es is ja auch nicht normal; dass is einfach da **Fall**. und es glaum auch ur viele Leute nicht;
167 und die=grad dies nicht erlebt ham; wies is einfach mit da Kibarei. du wirst einfach gsackelt
168 (.) aufs ärgste.
169 Hm: L Ja. das weiß ich.
170 Nw: So dann; dann sagn halt die ja dann sag halt die ham gar nicht das Recht dazu und blablabla.
171 **ja genau?** (.) so rennts halt einfach nicht. (3)
172 Uw: Wobeis ja zum Beispiel Punks sicha auch nicht besser geht.
173 Nw: Aba dann (.) dann wiederum. keine Ahnung; die typischen Technoleute die sich weiß nicht
174 was rein haun; di sin ihnen wida wurscht. die mit den harten Drogen im Endeffekt. ja?
175 (.) weils eh leichter is die kleinen Fische raus zu fangen.
176 Hm: Ja aba da erkennt mans auch vom Aussehn nicht so.
177 Nw: Ja aba erkennst? dus nicht bei einem der jez grad auf irgendein scheiß Technofestl fährt? ich
178 mein da sin ja neunzig Prozent mit irgendwas zgedröhnt.
179 Mm: Nein aba es kommt es kommt; das Klischee kommt ja auch wahrscheinlich auch damals wos
180 noch nicht so viele die Dreads hatten; warn das dann wahrscheinlich zu achtzig Prozent
181 doch halt Leute die (.) gekifft haben.
182 UW: Na so is es entstanden halt. weil Dreads is einfach ein Rastafari Merkmal
183 Mm: L Und so bildet sich im
184 Endeffekt dann das Klischee und dann der (.) ()
185 Nw: Ja aber es is trotzdem nicht fair solche Leute Leute anreden wir hörn Re- also
186 Hm: L Ja fair eh nicht
187 Uw: L Es is nie vom
188 Aussehen also nie also nie fair wenn man wen anders behandelt. aber das das halt lange
189 Haare das is halt keine Ahnung von der Hippie Zeit und dann die Dreads hast du vom vom
190 Rastafarismus und die Tätowierungen und die Piercings vom Punk. es is immer so. ich glaub
191 wenn ein voll tätowierter Typ wo geht; wird der auch eher von der Polizei aufgeschnappt als
192 wenn wenn er nicht tätowiert ist.
193 Hm: Mhm.
194 Nw: Ja und die gschniegelten weiß nicht was können sich die teuren Drogen wirklich
195 (nicht) leisten.
196 Uw: L Ja eh (.) Es sin ja auch meistens die
197 die im Sako rumrennen die ärgsten Kokser oder @so@ ja,

9.3.4. Gruppe *SMILE*

9.3.4.1. Passage *Verstehen*

Min. 00.28.00 bis 00.31.50

- 1 Sw: Dub und Reggae. die Musik alleine spricht einfach ohne den Text find ich. also die Musik
2 spricht auch ohne den Text.
3 Mm: Ja (.) ja; ja. (2) aber ich mein teilweise ist eine Musik so schön; dass man wirklich
4 teilweise fast anfangen kann zu weinen einfach. wie die daherkommt einfach so poa:::ah
5 Sw: L **Ja**. Ja wirklich. ich hab so was wirklich
6 schon ghabt. wenn man einfach nicht mehr weiß; wie soll man sich noch drüber freuen.
7 Mm: L Groundation zum Beispiel
8 einfach. das is einfach (.) wie wie die () oder schrein einfach. es is einfach die (.)sprechen
9 Sw: L Groundation is=so genau.
10 Mm: einfach mit dem Herzen und fühl'n das einfach wie der Vibe einfach kommt und die Leute
11 Sw: L Deswegen; (.) bei Reggae
12 Konzerten?
13 Mm: stehn da und denken sich Ja, (.) genau das einfach; ja. (.) so als ob als ob ers gecheckt hat
14 Sw: L Und es wird nur noch (.) ja
15 Mm: und alle anderen hams grade verstanden und hams auch gecheckt und (.) es is einfach immer
16 Sw: L Ja L Ja
17 Mm: immer eine Message dabei und jeder hat sie verstanden. das is one love einfach, beleave in
18 Sw: L Ja
19 Mm: Jah. (.) und (.) ja
20 Sw: Ich find in d- bei der Musikszene jetzt auch; würd ich mal sagen kommen einfach auch
21 Leute zam; die sich verstehn (.) ohne dass sies wirklich in Worte fassen. weil (.) ich bin
22 zum Beispiel also ich tu mir ur schwer (.) bestimmte Sachen in Worte zu fassen weiß nicht
23 irgendwelche (.) wenn man halt (.) Gefühl hat und das das (.) geht einfach dazu ur gut und
24 Mm: L Ja. Musik ist immer die Sprache. ja.
25 Sw: dann sind so viele Leute auf einem Platz die grad alle genau dasselbe; sie verstehn sich
26 aba sie können gar nicht miteinander reden weil sies auch gar nicht dazahn; wie **gu:uts** is
27 Mm: L Ja
28 (.) allein wie viel ein Lächeln einfach sagen kann einfach. wenn sich die Leute anschau
29 und beide lachen.
30 Sw: L Ja (.) und dann steht man einfach da und (.) so viele
31 Leute stehn nur noch auf den Händen; atmen in die Luft und (.) es schaut einfach auch so
32 dan- man is einf- auch so dankbar irgendwie
33 Mm: L Ja (.) ja:a
34 Mm: L Ja und so. es is so eine dankbare Musik ()
35 Sw: L Es is einfach
36 ein Blessing @(.)@
37 Mm: °ein Blessing° (3)
38 Sw: Man fühlt sich einfach so leicht an; wenn man die Musik hört.
39 Mm: L Es hat es hat so viel. es is es is eine eine so eine langsame
40 Musik einfach die so wenig hat und so viel hat; einfach. (.) und so viel aussagt.
41 Sw: L Ja L Ja
42 Mm: Das ich mein ich mein das is eig- es gibt nicht viele Musikrichtungen eigentlich (.) fast gar
43 keine; die wirklich einmal eine Aussage haben einfach. die einen einen Sinn macht einfach.
44 Sw: L Ja
45 Mm: Einfach
46 Sw: Das is einfach nur. es (.) soll halt gut klingen oda so
47 Mm: Nja; es is. aiso nininicht so; ich erzähl jez eine Geschichte oda so oda oda ich sag jez meine
48 Meinung oda so. sondern es is einfach eine Message einfach die (1) ja. sprechen halt für ein
49 Sw: L Ja (.) mhm; also ich denk ma jez halt

50 Mm: Volk einfach. Es is einfach die Musik von einem Volk einer Religion.
 51 Sw: L Mhm (.) ja. Geschichte
 52 Mm: L
 53 Ja Geschichte
 54 SW: ein bisschen; oda Kultur oda beides irgendwie. (.) und Lebens- (1) Erlebnisse halt oda
 55 weiß nicht; einfach (2) die Musik reflektiert einfach. alleine (.) was halt passiert is und
 56 was sie meinen. deswegen (.) ich find man man versteht; ich tu mir schon auch schwer
 57 teilweise den Text zu verstehen bei verschiedenen (.) Künstlern oda so, oda weiß nicht; ab
 58 und zu versteh ich schon auch wirklich gar nix. aba trotzdem hab ich einfach das Gefühl; dass
 59 ich (.) aiso
 60 Mm: L Na den Refrain verstehst du dann zumindest oda (.) ein Wort ab und zu aufschnappen (.)
 61 Sw: L Aiso wenn ich einen Teil (.) Ja man versteht immer ein bisschen was und
 62 das reicht einfach; man muss nicht alles verstehn.
 63 Mm: und sich den Rest zusammen reimen oda so ja, (.) das is einfach möglich beim Reggae. das
 64 man bisschen was versteht und man hats verstanden und (2) Reggae:e
 65 Sw: L Ja L Ja

9.3.4.2. Passage *Blessing*

Min. 01.04.04 bis 01.07.39

1 Mm: Wenn man unterwegs is; is es einfach das was einen (.) glücklich macht; wenns einem
 2 schlecht geht und so. wenn man in der U-Bahn sitzt und es pisst einen grad alles an und das
 3 Wetter is schlecht und man nimmt sich den MP3-Player (.) Reggae-Track rein.
 4 Sw: L Oda man kann den Schritt den
 5 Schritt der Musik anpassen oda so,
 6 Mm: Ja voll. und die Leute gehn einfach ganz anders wenn sie Reggae hörn einfach.
 7 Sw: L Ja (.) @ja@ @(.)@
 8 Mm: Trotten halt irgendwie daher, und kommen irgendwie daher; weißt was ich mein. so
 9 Sw: L @ja@ @ (2) @
 10 Mm: irgendwie und so
 11 Sw: Es is schon gleich viel aiso ()
 12 Mm: L Voll einfach so. man weiß einfach manchmal sogar was sie
 13 grad für eine Musik hörn und ham so an Smile drauf und (.) und nicken ein bisschen so
 14 Sw: L Voll @ (3) @
 15 Mm: und gehn halt irgendwie und man weiß genau der hört grad Reggae oda so. manchmal kann
 16 man sich sogar vorstellen; was er grad für an Track hört, oda so. weiß ganz genau.
 17 Sw: L @(.)@ L @man stellt
 18 sichs zumindest vor ja@ @(.)@
 19 Mm: Aba es is einfach oft auch so (.) ich weiß nicht. das hat jez nix damit zu tun; aba so ein
 20 Klischee da. so man denkt sich; ah. (.) da ein (.) ein Dreadlock oda so und (.) der muss jez
 21 Reggae hörn und der is jez so eingestellt. sicha ein ein (.) Junkie oda was auch imma. was so
 22 dabei hat, der sich einfach Dreadlocks gemacht hat; weils ihm gefallen oda so. weils jez
 23 Kommerz is oda weils (.) keine Ahnung; irgendwas weils gut ausschaut oda irgendwas.
 24 Sw: Hmm. aba findest du;u findest du das irgendwie schlecht; wenn Leute Dreads haben; nur
 25 weils ihnen gfallen?
 26 Mm: Nein. ich find ich find. das was das einzige was ich schlecht find; sind sind sind sind äh sind
 27 zum Beispiel Schwarze; die Dreadlocks haben und (.) so daherkommen ja keine Ahnung
 28 Rasta und blablabla. und dann trinken sie Alkohol und äh (.) und äh rauchen Zigaretten und
 29 und äh berufen sich auf irgendwas was sie nicht verstanden haben und (.) so was.
 30 Sw: L Ja gut. wenn die daher
 31 kommen; denk ich dass das auch vor allem deswegn is weil sie ja eben da bleim wolln; weil
 32 sie Leute brauchen; (.) die ihnen helfen da zu bleiben. Sie wissen glaub ich schon dass die (2)
 33 Mm: L Ja

34 Sw: dass auch viele Leute da einfach interessiert daran sin. weil so viele gibts ja eigentlich in Wien
 35 auch gar nicht oda, sind ja eh eigentlich (.) weiß ich nicht (2) aba das is halt auch glaub ich
 36 Mm: L Na
 37 Sw: einfach
 38 Mm: Ja (.) mhm ja (.) Alltag. (2) °begleitet uns im Alltag?° (.) zum Beispie:el; weiß nicht
 39 ich hab schon viele Erlebnisse ghabt. einfach so (.) zum Beispiel amal. sag ich amal; so.
 40 ich geh spazieren einfach und chill mich halt so und (.) auf einmal is die Batterie von
 41 meinem MP3-Player leer. und ich denk mir so Nein. jez war grad der leiwonde Beat und
 42 Sw: L Ja (.) Oh Gott. L Ja. L Ja:a
 43 Mm: die Batterie is weg und ich geh zwei Schritte nach vor und es liegt eine Batterie am Boden
 44 und ich denk mir so he (.) vielleicht is ja Saft drinnen und heb sie auf und sie is voll.
 45 Sw: Wirklich?
 46 Mm: Steck sie wieder rein (.) und hab wieder den Reggaebeat. sofort; nicht eine Minute später
 47 Sw: L Oh Gott. ur schön
 48 Mm: hab ich die Musik wieder da und geh weiter und denk mir; **thanks** einfach so. (.) what a
 49 Sw: L @(.)@
 50 Mm: Blessing. und geh weiter und denk mir so. das is mir schon zwei Mal passiert so; Musik
 51 Sw: L @Wirklich (.) @ L Wirklich?
 52 Mm: leer; (.) ich schau am Boden (.) eine Batterie liegt da; und ohne nachzudenken ich heb sie auf;
 53 steck sie rein und sie is voll. und ich geh weiter und denk mir; was war das jez? nicht drüber
 54 nachdenken; einfach freun und poah
 55 Sw: L Mhm. oh Gott; wie schön
 56 Mm: L Und wie oft ich; weiß nicht; Weed finde
 57 oda so. ich hab schon so oft Weed gefunden; einfach weil ich nix ghabt hab. ich geh in Park
 58 Sw: L @(.)@
 59 Mm: und denk mir so; na (.) war schon leiwond jez ein (.) kleiner Joint oda so, wart amal; am
 60 Boden seh ich ein kleines Baggy. ich hebs auf; dreh mir an Joint und denk mir so; **thanks**
 61 einfach. thanks. (2) irgend so was (3) das is einfach (.) auch wenn man nich- nicht nicht so
 62 Sw: L Nja.
 63 Mm: gläubig is; weils einfach nicht möglich is einfach in dieser Gesellschaft einfach. irgendwie (.)
 64 Sw: L mhm
 65 Mm: man is man is alleine; wenn man wenn man wenn man danach lebt. man is wirklich sehr sehr
 66 Sw: L Richtig.
 67 Mm: alleine. im Bezug
 68 Sw: L Ja. (2) da, (.) in diesen (.) Breitengraden. in @dieser Gesellschaft@
 69 Mm: Ja (9)

9.3.4.3. Passage *Böse*

Min. 01.27.05 bis 01.32.25

1 Mm: Also keine Ahnung; zum Beispiel Drum`n`Bass oda so, (.) wenn ich im Flex bin oda so
 2 und ich schau mich um weils die Musik spielt und (.) teilweise stehn Leute da und
 3 bewegen sich nicht. die stehn einfach nur da, (.) und schaun einfach nur bö:ös drein.
 4 und ich dreh mich um und alle Leute schaun bös drein und ich denk mir was geht? es is
 5 so ein leiwonder Track und (.) warum schaun die Leute bös drein und (.) teilweise frag ich
 6 mich was die da machen und warum die da sind und warum die sich nicht freun können
 7 oda so, (.) die meisten Leute verstehn nicht. die können sich nicht gehn lassen oda so oda
 8 kurzfristig flashen oda so. (.) ich weiß nicht. keine Ahnung. grad bei Reggae is einfach
 9 genau das Gegenteil; ich schau mich um und alle Leute ham einen Smile drauf und heben
 10 die Hand oda irgendso **yeah?** (.) und kein einziger steht nur da und schaut bös drein. das
 11 Sw: L Mhm
 12 Mm: kommt einfach nicht vor; einfach weil (.) die Leute müssen einfach sich bewegen und
 13 dahin trotten und sich dazu wippen und sich °Yeah einfach°. es is einfach ein Vibe der wie

14 Sw: L Mm

15 Mm: eine Welle durchgeht; einfach so **zack** und ich glaub die Crowd zuckt aus und yeah und

16 Sw: L Mhm (.) ich glaub es packt einfach alle. ja. @wirklich@ ja @(.)@

17 Mm: irgendwas einfach so. (.) Drum`n`bass; ich mein. (2) mag Drum`n`bass teilweise aber; ich

18 mein ich Hors mir lieber zuhause an weil ich wenn ich die Tracks hörn kann; die ich

19 gern mag. weil live is dann einfach böse und (.) die guten Sachen wern abgeschnitten.

20 genauso wie beim Ragga einfach wies jez imma läuft; imma dieses Rerimes Selector und so

21 Pull Up und irgendwas und nicht mehr durchspielen lassen. genau. und die guten Sachen

22 Sw: L Ja voll(.) nix mehr durchspielen lassen.

23 die spielen zwei Sekunden und gleich wieder

24 Mm: sofort ab. ich denk ma lass doch den Track

25 Sw: L Ja. na imma kurz bevors ur ab geht. imma wenn man sich denkt ja ja ja ja jez

26 und dann **pu:ull up** @(.)@

27 Mm: L Kommt dann irgendwas anderes und dann. fuck einfach; dass. sie versuchen halt

28 so viel wie möglich reinzubringen in kürzester Zeit; wenn sie auflegen. ich hab auch die

29 Sw: L Ja

30 Mm: Platte. Hörts mal. ich hab auch die Platte und so.

31 Sw: L Aba das solln sie sich aufheben für so Battlekontests oda so was; keine

32 Ahnung.

33 Mm: L Genau einfach. wo sie dann ihre Dubplates daher zahn und

34 Sw: L Aba so wolln sie einfach die Leute flashen. sie solln

35 Mm: L Ja; ja.

36 Sw: gute Musik bietn. (.) aba was man auch zum Beispiel jez; weil ich mein; (.) ich bin ja vor

37 Jahren natürlich auch schon mal in die Nachtschicht gangen. und da @(.)@

38 Mm: L Ich war noch nie in da Nachtschicht

39 Sw: Wie ich klein war halt. kleine Mädchen gehn in die Nachtschicht @(.)@ (.) kleine

40 wienerische Mädchen zumindest na,

41 Mm: Vor allem die die in Kagra n wohnen @(.)@

42 Sw: JA. naja und auf jeden Fall; das is zum Beispiel eine Szene da schaut man sich gegenseitig

43 auf die Füße, wie tanzt wer? o.k. nein. und dann imma lästern und imma (.) das mach

44 ich besser und schauts alle her und das is was ganz anderes und so was Unangenehmes

45 einfach. die ham nicht einfach. die genießen nicht dass sie einen freien Abend haben und

46 dass viele Leute zam sin und Spaß haben und dass gute Musik spielt und (.) einfach halt sich

47 locker gehn lassen und so. das gibts einfach nicht. es geht imma darum irgendwie; weiß ich

48 nicht (.)das Klischee zu erfüllen oda irgendwelche halt (.) Ja. (.)also gar keine Klischees aba

49 Mm: L Ja.

50 Sw: die baun sich einfach irgendwelche (.) Dinger auf. irgendwelche Levels die man erreichen

51 kann und so ja? du bist jez der Härtere (.) im Nachtschichtkontest. da hats mal in da

52 Nachtschicht ein Battle gebn. Nachtschichtkrocher dance battle. unter dem unter dem Motto

53 (.) warte (.) Vokuhilla is da Killa. (.) und so und (.) dann sins alle da; zwanzig m- was weiß

54 ich wie viele Leute in die Nachtschicht reinpassn, aba halt hundert Leute sag ich jez mal. (.)

55 mit glitzernden Ed Hardy Kapperln und **alle** schau gleich aus (.) und alle **tanzen** gleich und

56 Mm: L Ja

57 Sw: wenn einer mal einen falschen Schritt macht; **haha**. zeign gleich alle min Finger drauf und so.

58 das (.) das gibts nicht und das versteh ich auch nicht, weil

59 Mm: L Ja das is auch zum Beispiel etwas was ich nicht versteh. Bekleidungsvorschriften oda

60 so dies gibt. wenn du wo hinkommst und sagt mit den Schuhen kommst nicht rein. (.)

61 Sw: L Ja

62 Mm: ((würg)) **was?** (.) ich mein; irgendwas? (.) oda nimm die Mütze ab oda ich mein wähhh

63 Sw: L ((würg)) **wirklich!** @(.)@ was heißt das?

64 Sw: L Schneid

65 da die Haare und komm dann wieder?

66 Mm: L Ja so Irgendwas oda so oda; weiß nicht wo so wirklich so nur

67 Normen rein kommen so. das Klischee; damit alles zusammen passt und so. dann wieder wie

68 Sw: L Ja.

69 Mm: beim Militär. damit alle Leute ausschaun als wär- (.) was soll das? ich mein pff. irgendwas

70 Sw: L Ja.

71 Mm: einfach. zum Beispiel es gibt. das würds **nie** im Flex geben; dass einer sagt; he mit den

72 Schuhen kommst nicht rein (.) irgendwas

73 Sw: L @Ja (.)@ da lach ich ihn a:aus, ((hustet mehrmals)) wenigstens

74 das is wert. @(.)@

75 Mm: L So auch imma so dieses () zum Beispiel; so Aktionen (.) Flex oda so (.) im Somma

76 sitz ma alle draußen auf den Bänken und irgendwo steht eine Bong auf dem Tisch. ein

77 Polizist taucht auf. fangt an so ja. wollt drei Leute rauswinken wegen der Pfeife und so. (.)

78 auf einmal stehn zehn Tische auf einfach so von Leuten und schau ihn amal so an einfach

79 Sw: L @(.)@

80 Mm: weißt eh, und er **sofort** schleicht sich sofort; weißt eh, das war anders; war wirklich ur

81 Sw: L @ (3) @

82 Mm: leiwand an dem Tag. irgendwas. bitte? versucht @Leute raus zu holen@ (.) das war

83 irgendwas. ich schau ihn nur so an; so, (.) fuck you.

84 Sw: L @ (4) @ L bu @ (3) @ (2)

85 Mm: Ja. Hip Hop is auch leiwond, (weißt was ich mein). is:s auch ein Klischee. die Leute schau

86 halt auch alle gleich aus; versuchen halt auf Pseudogangster daher zu kommen. mit den

87 Sw: L Ja.

88 Mm: Kappen; mit den Baggyhosen; den fetten und so (.) die Marken und alles und so.

89 Sw: L Aber da is noch imma

90 mehr. d=da is noch mehr Unterschied drin zwischen den Personen als bei den ganzen

91 Nachtschicht (.) Vögeln

92 Mm: L Jaja. schon.

93 Sw: Also wirklich.

94 Mm: Eh.

9.4. Abstract

Jugendszenen sind soziale Welten, die im Alltag vieler Jugendlicher eine große Bedeutung haben. Unter dem Begriff ‚Szene‘ versteht man aus soziologischer Perspektive soziale Netzwerke, in denen Menschen mit ähnlichen kulturellen Interessen, Werthaltungen und Weltanschauungen einen gemeinsamen Bezugspunkt finden, wodurch sie zu einem gemeinsamen Erfahrungshintergrund werden. Dabei formieren sich Jugendszenen um drei zentrale Themen: Neben den ‚Neuen Medien‘ und ‚Fun-Sport‘ ist (populäre) ‚Musik‘ eine der wesentlichen Organisationszentren jugendkultureller Praxis. Indem die Musikszene den Jugendlichen Identifikations- und Distinktionsressourcen bereitstellt, treibt sie über das Erleben von Ähnlichkeit und Verschiedenheit nicht nur die Identitätsentwicklung des Einzelnen voran, sondern verhilft ihm darüber hinaus zu einer gesellschaftlichen Positionierung als zugehörig zu einer bestimmten Gemeinschaft.

In dem Maß, in dem nun traditionale Bindungen an Bedeutung verlieren, gewinnen Jugendszenen resp. Musikszene zunehmende identitätsstiftende und -stabilisierende Relevanz. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zu zeigen, dass die Institutionalisierung des Lebenslaufs (Kohli 1986) nicht notwendigerweise zu einer Individualisierung der AkteurInnen führen muss, sondern dass mit veränderten Lebensbedingungen durchaus auch neue, andere Formen jugendkultureller Vergemeinschaftung einhergehen können. So resultieren biografische Gemeinsamkeiten und kollektive Lebensformen bzw. -stile nicht nur aus dem gemeinsamen Erleben sozialisationsgeschichtlicher Kontinuität. Im Gegenteil, auch bzw. gerade das strukturidentische Erleben habitueller Verunsicherung und biografischer Diskontinuität vermag seinerseits neue konjunktive Erfahrungsräume und Milieus zu konstituieren, was wiederum habituelle Sicherheiten schafft, die weit in den Alltag der Szenemitglieder hineinreichen (vgl. Bohnsack 1997).

Im Fokus der Analyse steht die alltagspraktische Relevanz der Szenezugehörigkeit von Mitgliedern der Metal- und Reggae-Szene. Es wurden jeweils zwei Gruppendiskussionen aus beiden Milieus einer systematischen Interpretation entsprechend der dokumentarischen Methode der Textinterpretation, wie sie von Ralf Bohnsack der Anwendung zugänglich gemacht wurde, unterzogen. Die so rekonstruierten kollektiven Orientierungen und Erfahrungsräume veranschaulichen nicht nur wie in den einzelnen Gruppen kulturelle Zugehörigkeit bzw. Identität über den Weg der Integration und Distinktion hergestellt wird, sondern erlauben außerdem Rückschlüsse auf milieuspezifische Modi jugendkultureller Vergemeinschaftung.

Entsprechend konnten zwei zentrale Orientierungsfiguren bzw. Problemstellungen im Hinblick auf die Konstitution kultureller Identität in den Diskussionsgruppen rekonstruiert werden:

Ein zentrales Thema, welches in allen vier Gruppendiskussionen viel Raum im Diskursverlauf beansprucht, von den einzelnen Gruppen jedoch unterschiedlich behandelt wird, ist das der ‚Integration in die Szene(gemeinschaft)‘. Hierbei konnten insgesamt vier Typen abstrahiert werden: (1) Die Musikszene als beruflicher Bezugsrahmen, (2) Die Musik(szene) als emotionaler Bezugsrahmen, (3) Die Musikszene als kultureller Bezugsrahmen und (4) Die Musikszene als sozialer Bezugsrahmen.

Darüberhinaus spielen diverse Abgrenzungsbewegungen sowohl von Mitgliedern der eigenen Szene oder als auch von Mitgliedern anderer Musikszenen bzw. anderer Musik schlechthin eine zentrale Rolle im Diskursverlauf der vier Gruppendiskussionen. Es konnten sechs Typen spezifiziert werden, welche in der Orientierungsfigur der ‚Distinktion von Anderen – intern und extern‘ zusammengefasst werden: (1) Distanzierung vom Aktionismus des Fanstatus, (2) Distanzierung von temporärer Szenepartizipation, (3) Distanzierung von inszenierter Szenepartizipation, (4) Distanzierung von sozialer Konformität, (5) Distanzierung von Diskriminierung und (6) Distanzierung von negativer Emotionalität.

Vor diesem Hintergrund gelang schließlich die milieuspezifische Spezifizierung der Generationstypik. So konnten unterschiedliche Modi der Sozialität in den jeweiligen Musikszenen rekonstruiert und im Rahmen einer Milieutypik veranschaulicht werden: Während sich die Metal-Szene durch eine ‚professionell-distanzierte Szeneanbindung‘ im Sinne einer Zugehörigkeit von Andersgesinnten auszeichnet, erwies sich der Modus der ‚soziokulturellen Szeneinbindung‘ im Sinne einer Zusammengehörigkeit von Gleichgesinnten als charakteristisch für die Reggae-Szene.

Insofern aus dem vorliegenden Material Hinweise für eine Bildungs-, Geschlechts- und Entwicklungstypik hervorgehen, wurde ansatzweise eine weitere Spezifizierung der Generationstypik unternommen.

9.5. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Isabel Bernhardt
Geburtsdatum und -ort: 08.03.1984 in Eisenstadt
Wohnort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich
E-mail: Isabel.Bernhardt@gmx.at

Ausbildung

21.2.2010 Ausbildungs-Diplom zur Mediatorin,
mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
2008-2010 Diplomlehrgang für Mediation
im Bereich Wirtschaft, Familie, Bauwesen und Planung
2007-2009 Mitbeleger an der Medizinischen Universität Wien im Fach
Psychiatrie im Kindes- und Jugendalter und
Kognitive Verhaltenstherapie
11.08.2004 1. Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden
WS 2002 Beginn des Studiums der Psychologie an der Universität Wien
mit besonderer Schwerpunktsetzung
in der Klischen- und Entwicklungspsychologie sowie
in qualitativen Forschungsmethoden
10.06.2002 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
1994-2002 Gymnasium der Diözese Eisenstadt – Wolfgangarten
1990-1994 Volksschule Wulkaprodersdorf

Berufserfahrung

seit 2010 Mitarbeit an dem von der Stadt Wien in Auftrag gegebenen
rekonstruktiven Forschungsprojekt
,Urbane kollektive Strukturen' unter der Leitung von
Dr. Aglaja Przyborski und Dr. Ingrid Luttenberger
11.5.2007 Fortbildung Psychologische Diagnostik und Behandlung
von Sprachentwicklungsstörungen,
Berufsverband österreichischer PsychologInnen

2006-2010	Testkonstruktion bei Hogrefe Austria
2006-2009	Selektionsdiagnostik im Rahmen des Aufnahmeverfahrens an der Fachhochschule für Sozialarbeit (1100 Wien)
seit 2005	Berufswahldiagnostik und –beratung sowie Selektionsdiagnostik im Auftrag des Investigation, Research & Consulting Center, Dr. Jörg Prieler
2005	Sechswöchiges Pflichtpraktikum beim psychologischen Dienst des AMS Burgenland (LGS)