

Musiksoziologie - Jugendsoziologie.
Fragen und Zweifel, Theorien und Methoden

I. Satz: Adagio molto (Einführung in das Thema)

Die Geschichte eines Ingenieurs, der sich deswegen scheiden ließ, weil seine Frau, offensichtlich ein Klavier-maniac, keine Zeit mehr für soziale und erotische Kommunikation hatte, ist nicht nur komisch. Als kleine Zeitungsmeldung und Anekdote abgedruckt, steht hinter dieser Geschichte doch auch ein Moment von sozialer Realität: In ihrer Abstrusität, Neurotik und Exzentrizität verrät diese Meldung auch, wie intensiv Musik - oder besser: der Schein von Musik - ihren Einzug in das Alltagsleben der Menschen in den kapitalistischen Industrieländern gehalten hat. Erst durch die vielfältigen Reproduktionsmöglichkeiten der Massenmedien konnte die Musik diesen Stellenwert einnehmen und genau darum ihn wiederum auch verlieren.

Musikgeschichtlich ist der Konflikt zwischen Ästhetik und Sozialität - hier in seiner neurotischen Variante -, zwischen Ästhetik und Politik oder zwischen Spiel und Arbeit alt. Allerdings dürfte dieser Konflikt erst das Ergebnis komplizierter gesellschaftlicher Arbeitsteilungsprozesse gewesen sein, die sich historisch erst dann festmachen lassen, als ganzheitliche Gesellschaftsformationen aufbrechen, als sich Religion und Politik trennen, als schließlich Musik professionalisiert wird. Aus diesem Grund auch muß eine Diskussion über Musik in solchen Gesellschaften, in denen die Musik noch nicht professionalisiert ist, völlig anders ausfallen als in den Industrieländern.

Einige kulturgeschichtliche und tagespolitische Reminiszenzen mögen zugleich an Dauer und Aktualität des Spannungsverhältnisses zwischen musikalischer Ästhetik und Politik erinnern:

- Der im 18. Jahrhundert entstandene Walzer ist zivilisatorischer Ausdruck des bäuerlichen Ländlers. War der Ländler der wildere und sinnensnähere Ausdruck der Bauern, so ebnete der Walzer diese Sinnlichkeit einerseits ein, andererseits war er musikalisch-tänzerisches Symbol des gegen Adel und Kirche aufbegehrenden Bürgertums. Gilt der Walzer der gegenwärtigen Jugend als Symbol des Spießbürgertums, so ist es vielleicht nicht zufällig, daß die Sannyasin-Bewegung des sogenannten Bhagvan - in ihrem Arbeitsethos ausgesprochen bürgerlich-kapitalistisch - in ihrer Disco „Far Out“ im West-Berlin der frühen achtziger Jahre des 20. Jhs. gerade den Walzer „neu entdeckt“ hatten.
- War die Einführung des verminderten Septakkords, der neapolitanischen Sexte, bei Ludwig van Beethoven noch neuartig-revolutionärer Ausdruck von individuell empfundenem Schmerz des Ich, so ist sein massenhafter Gebrauch in der Operette eines Franz Lehár nur noch abgestandenes, kitschiges Klischee kleinbürgerlicher Träume.
- Einige Lieder der SA im Faschismus waren lediglich neuartige Textvarianten auf alte Melodien aus der sozialistischen Arbeiterbewegung; viele Lieder der Arbeiterbewegung waren lediglich Textvarianten auf Soldatenlieder aus dem Ersten Weltkrieg. Bevor das Horst-Wessel-Lied „Die Fahne hoch“ zur Hymne der Nazis wurde, existierten durchaus bereits sozialistische Textvarianten. Und auch einem originellen und kritischen Kopf wie Hanns Eisler, sozialistischer Komponist und Musiktheoretiker, war es passiert, dass er ungeprüft ein Kampflied der Nazis sozialistisch umgedichtet hatte.
- Die Nazis verehrten die Musik des großen Komponisten (und Antisemiten) Richard Wagner - im heutigen Israel ist seine Musik ein nach wie vor politisches (wenn auch umstrittenes) Tabu.

- In den fünfziger Jahren waren in der DDR Blue Jeans und Rock'n'Roll als Ausdruck kapitalistischer Dekadenz verpönt¹, und dies, obwohl der Rock'n'Roll ganz sicherlich nur in Zusammenhang mit den musikalischen Ausdrucksformen des Proletariats in den westlich kapitalistischen Ländern verstanden werden kann.
- Nach der iranischen Revolution von 1979 und im Afghanistan der Taliban war die Aussendung von Musik, besonders westlicher Musik, über Radios völlig verboten. Musik galt als un-islamisch, als dekadent, sexuell aufreizend und verdummend.

Der Zusammenprall von Politik und musikalischer Ästhetik soll in diesen Beispielen nur illustriert, nicht im Einzelnen analysiert werden. Allerdings werfen bereits diese wenigen Beispiele fundamentale theoretische Probleme auf.

1. Gibt es genuin musikalische Ausdrucksformen des Faschismus, des Sozialismus oder des Islam? Gibt es einen demokratischen Septakkord? Sind musikalische Ausdrucksformen politisch neutral? (In bezug auf Sprache hatte Josef Stalin 1950 in seinen berühmt-berüchtigten Linguistik-Briefen genau in dieser Richtung argumentiert.) Bestimmt sich der politische Stellenwert musikalischer Ästhetik wirklich nur durch ihre gesellschaftlichen Produktionsbedingungen und durch ihren Rezeptionskontext?
2. Was ist Fortschritt in der Musik? Was heißt im ästhetischen Sinn Befreiung? Muß musikalischer Fortschritt an ästhetische Originalität, Neuartigkeit, Innovationsfreude gekoppelt sein? Ist die Repetition musikalischer Ausdrucksformen konservativ zu nennen?

Wollte man bestimmte musikalische Ausdrucksformen lediglich im politisch fortschrittlichen Sinne instrumentalisieren (zum Beispiel Gewerkschaftsarbeit von Musikern, Entmachtung multinationaler Musikkonzerne, Aktivierung von Zuhörern in Musikproduzierende), dann wäre zwar dem politischen Fortschritt genüge getan, doch hätte sich über die Instrumentalisierung von musikalischer Ästhetik zugleich auch ein Moment von Repression durchgesetzt. Denn: Wer meint, man könne Ästhetik beliebig instrumentalisieren - mal politisch nach rechts, mal politisch nach links -, der hat ein skapelloses und machiavellistisches, das heißt unmenschliches Verhältnis zur Wahl seiner Mittel auf dem Wege zum Fortschritt.

Hanns Eisler hat das Problem des musik-ästhetischen Fortschritts einmal folgendermaßen formuliert: „Wir können rascher ein Atomkraftwerk bauen und eher auf dem Mond gelangen, als es uns gelungen sein wird, das große Erbe der klassischen und der modernen Musik so anzutreten, daß es Besitz des werktätigen Volkes ist. Denn leider muß das Hören von Musik geübt werden. Geschieht das nicht, so bleibt das Hören auch hinter dem fortschrittlichsten gesellschaftlichen Bewußtsein zurück.“²

In der Tat, so scheint mir, ist das Hören hinter dem fortschrittlichen politischen Bewußtsein zurückgeblieben. Der größte Teil der in den westlichen Industrieländern produzierten Popmusik hat sich in Tonalität und Melodik von der Musik des 19. Jahrhunderts kaum einen Millimeter weiter bewegt. (Dies gilt nicht für die Rhythmik und die Instrumentierung.) Es dürften gerade die vielfältigen Reproduktionsmöglichkeiten der Massenmedien gewesen sein, die hier ein Einfrieren auf der musikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts bewirkt haben. Die Fortschritte in der Musikästhetik seit dem 19. Jahrhundert (zum Beispiel Arnold Schönberg, Bela Bartók, Anton von Webern, Alban Berg, Paul Hindemith, Werner Egk, John Cage, Gottfried von Einem, Luigi Nono, Hans Werner Henze) haben im öffentlichen Bewußtsein kaum statt gefunden. Es sollte nachdenklich stimmen, daß die militant-schroffe Ablehnung avangardistischer Musik mit komplexem autoritätsgebundenen Charakterstrukturen zu korrelieren scheint, mit rigidem Dogmatismus und Intoleranz für Mehrdeutigkeiten.³

II. Satz: Allegro molto e vivace (Fragen an die Musiksoziologie)

Eine kritische, in sich konsistente Musiksoziologie existiert in der internationalen Fachliteratur nicht; sie ist nur in Ansätzen hier und dort vorhanden. Das mag zum einen darauf zurück zu führen sein, daß Soziologen dazu tendieren, die gesellschaftlichen Phänomene zu übersehen, die - wie die Populärmusik - allgegenwärtig sind, zum anderen daran, daß Soziologen oft nur an Devianzen interessiert sind. Ferner mag sich der Mangel an musiksoziologischer Reflexion aus ausgesprochen musik-immanenten Gründen erklären, wie an dem (inzwischen sehr alten) Methodenstreit zwischen Paul Lazarsfeld und Theodor W. Adorno exemplifiziert werden kann. Als diese beiden Sozialwissenschaftler anfangs der vierziger Jahre des letzten Jhs. gemeinsam im „Princeton Office of Radio Research“ arbeiteten, weigerte sich Adorno, empirisch zu arbeiten. Er tat dies nicht, wie die beiden englischen Kommunikationswissenschaftler Graham Murdoch and Peter Golding bemängelten⁴, weil er kein Interesse daran hatte, im Detail zu zeigen, welche konkreten Ausformungen bei der individuellen Musikrezeption als Ausdruck von vorgeformten kulturindustriellen Großstrukturen vorliegen und er tat dies in diesem Falle auch weniger wegen seiner grundsätzlichen Bedenken gegen die Validität neo-positivistischer Empirie in den USA. Adorno weigerte sich vielmehr deswegen, weil er davon ausging, daß die Fähigkeit der Hörer, Musik zu hören, so verkümmert sei, daß keine Empirie diese Verkümmernung adäquat erfassen könne. Die Fähigkeit, Musik zu hören, sei auf einen infantilen Zustand der Regression zurückgefallen.

Bereits aus diesen Andeutungen wird deutlich, wie ungeheuerlich schwierig das Messen von Musikrezeption sein dürfte. Das hängt vor allem damit zusammen, daß die Sinneswahrnehmung „Hören“ komplexeren Wahrnehmungsbedingungen unterliegt als beispielsweise die des „Sehens“, aber auch damit, daß die Schriftkulturen der Industrieländer zu Augen- und Bildkulturen wurden, während zum Beispiel die Oralkulturen Schwarzafrikas Hörkulturen sind. Andeutungsweise dürfte bereits deutlich geworden sein, daß mit Adornos Überlegungen grundsätzliche Aspekte der Musiksoziologie berührt werden. Sie sollen im folgenden genauso dargestellt werden wie in einem zweiten Schritt einige Arbeiten aus dem Umkreis des „Centre for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS) aus Birmingham. Mit diesen zwei Ansätzen dürften die beiden wichtigsten Paradigmen der kritischen Sozialwissenschaft erfaßt sein, nämlich Kritische Theorie und Cultural Studies.

1. Zur Musiksoziologie Theodor W. Adornos

Adornos Beschäftigung mit Musik ist nicht ein Nebenprodukt seiner philosophischen und sozialwissenschaftlichen Arbeiten, sondern steht vielmehr im Zentrum seines gesamten Schaffens. Als Musikwissenschaftler, Komponist und Pianist war er zunächst Schüler des Komponisten Alban Berg; zwischen 1928 und 1932 leitete Adorno die Wiener Musikzeitschrift „Anbruch“, war mit den Komponisten Arnold Schönberg und Hanns Eisler befreundet und hat gemeinsam mit ihnen an einer Reihe von Projekten gearbeitet. Schließlich stand er Thomas Mann im gemeinsamen Exil in Kalifornien als Freund und Berater für die musiktheoretischen Reflexionen in Manns Roman „Doctor Faustus“ zur Seite. Adorno hat sich besonders intensiv mit Jazz und avantgardistischer Musik auseinandergesetzt. Seine Aufmerksamkeit galt aber darüber hinaus auch der populärer, also Popmusik. In diesen Arbeiten hat Adorno folgende theoretische Überlegungen angestellt.⁵

Der weit verbreiteten Meinung, Adorno habe einem elitären Musikverständnis gehuldigt⁶, das lediglich die sogenannte gehobene Musik akzeptiere, muß gleich zu Anfang begegnet werden: Adornos kritisch-vergleichende Auseinandersetzung mit den Musiken von Schönberg und Igor Strawinsky zeigt, daß sein Hauptinteresse dem Phänomen der musikalischen Standardisierung und Stereotypisierung galt, sowohl im Bereich der „gehobenen“ als auch der „leichten“ Musik. In Anlehnung an die Marxsche Kategorie vom Fetischcharakter der Waren im Kapitalismus geht Adorno davon aus, daß in der Popmusik der Tauschwert dem des Gebrauchswertes Platz gemacht hat, die Musik dadurch ihres eigentlich Ästhetischen beraubt sei.

Mit Nachdruck hebt er hervor, daß es bei diesem Phänomen nicht nur um ein psychologisches und kulturelles Moment geht, bei dem der Musikhörende das musikalische Produkt blind anbetet, ohne die dahinter stehende Arbeit noch zu sehen. Vielmehr geht es um ökonomische Produktionsverhältnisse, die sich im Fetischcharakter der populären Musik exemplarisch spiegeln.

In Bezug an die Produktionsverhältnisse kritisiert Adorno in diesem Zusammenhang den Trend zur Monopolbildung in der Musikindustrie. Im musikalischen Produkt selbst macht er den Tauschwertcharakter der Popmusik an folgenden Merkmalen fest:

- Priorität des Arrangements vor der Komposition,
- Verwendung von lediglich koloristischen Klangeffekten,
- nostalgische Verwendung aus der Mode gekommener Musikstile lediglich des Erinnerungswertes wegen,
- Standardisierung des musikalischen Stils,
- Instrumentenkult.

In der Rezeption sieht Adorno den Tauschwertcharakter der Popmusik aufgrund folgender Merkmale gegeben:

- Gewicht, das dem Starkult zugemessen wird,
- Priorität in der musikalischen Vorliebe für Äußerlichkeiten (Stars, „richtiges“ Konzert, Rückversicherung des musikalischen Geschmacks durch Autoritätspersonen) vor der Musik selbst,
- Teilhabe an musikalischem Konformismus aus Angst vor abweichendem Verhalten, das sozial stigmatisiert werden könnte,
- Pseudo-Individualität,
- Wiedererkennen des Vertrauten als Massenhören.

In der Radio-Übertragung von Musik geht nach Adorno ein großer Teil von sozialer Musikerfahrung verloren: Die zeitlich-örtliche Einheit eines lebendigen Konzertes werde durch die Übertragung ihrer örtlichen Komponente beraubt, und die lebendige Einheit zwischen Orchester und Auditorium entfalle völlig.

In seiner gesamten Arbeit hat Adorno das autonome Ich des Individuums gesucht und verteidigt, gleichzeitig und dennoch wohlwissend, daß dieses autonome Ich den gegen Autonomie arbeitenden Kräften der Gesellschaft zum Opfer fällt. Den standardisierten, regressiven Musikhörer sieht er als Resultat von allgegenwärtiger Popmusik: „Die Liquidierung des Individuums ist die eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands.“⁷

2. Zu den Arbeiten des „Centre for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS)

Das CCCS wurde 1964 auf Initiative von Richard Hoggart gegründet (und im Herbst 2002 nach einer vernichtenden Evaluation durch das Research Assessment Exercise – RAE – wieder geschlossen). Die Arbeiten dieses Forschungsinstituts an der Universität Birmingham konzentrieren sich nicht auf Musik, allerdings ist die Musikerfahrung ein ganz wesentlicher Bestandteil in den Arbeiten dieses Instituts, da die Analyse der Subkultur der englischen Arbeiterjugend im Zentrum vieler Studien steht.⁸

Das CCCS geht von der theoretischen Überlegungen aus, dass Kultur als die gesamte Lebensweise einer Gruppe zu verstehen sei, ein ästhetisch-reduktionistischer Kulturbegriff weicht also einem umfassenderen sozial-anthropologischen Verständnis. Kulturforschung (cultural studies) in diesem Sinne wird politisch in dem historischen Augenblick notwendig, wo die Pazifizierungsstrategie des Kapitalismus die materiellen Nöte der Arbeiterklasse momentan befriedigt hat und sich das Hegemoniestreben des Kapitalismus jetzt zusätzlich auch auf den kulturellen Sektor ausdehnt: Massenmedien, Lebensstil, Konsumwelt und Freizeit. Gerade den Massenmedien kommt in der Vereinhaltungsstrategie des Kapitalismus qua Wohlstands-Verbürgerlichung eine entscheidende Funktion zu. Die quantitativ und qualitativ zunehmende Macht der

Massenmedien muß daher im Zentrum der analytischen Aufmerksamkeit stehen. In diesem Kontext muß Jugend doppelt definiert werden: Jugendliche Subkulturen sind sowohl der generationsspezifische Ausdruck klassenspezifischer Elternkulturen als auch Erfahrungsbereiche zur Abgrenzung gegen die dominante bürgerliche Kultur.

Stuart Hall hat die Forschungsperspektive des CCCS so beschrieben, „daß die Kultur eher im Hinblick auf ihre Beziehung zwischen einer sozialen Gruppe und den Dingen, die deren Lebensweise ausdrücken, betrachtet werden muß, als im Hinblick auf die Dinge selbst - also nicht das Bild, der Roman, das Gedicht die Oper, sondern die Beziehung zu der sozialen Gruppe, deren Leben sich in diesen Objekten widerspiegelt“.⁹ Die Arbeiten des CCCS unterscheiden sich von anderen Forschungsansätzen über jugendliche Subkulturen vor allem auch in der methodischen Vorgehensweise: Qualitative Sozialforschung, Gruppeninterviews, teilnehmende Beobachtung und die bewußte Einbeziehung des intellektuellen Forschers in das Objekt seiner Forschung müssen hier als Stichworte genannt werden. Aus der Sicht des CCCS liegt die Funktion der jugendlichen Subkulturen darin, den Doppelkonflikt auf symbolisch-expressive Art und Weise zu lösen. Dies geschieht über Stilbildungen in Kleidung, Haarschnitt, Mimik, Gestik und Musik, über Drogenkonsum und Kommuneleben. Diese Stile sind chiffrierte Ausdrucksformen von Klassenbewußtsein, sie sind eine symbolische Kritik an der herrschenden Ordnung. Die Aufgabe des Forschers bestehe nun darin, diese Stilrichtungen (in Anlehnung an Konzepte der Semiotik) zu de-codieren.

Aus den musikspezifischen Untersuchungen seien hier exemplarisch einige Befunde referiert. Bei der Untersuchung der musikalischen Vorlieben einer Motorradgruppe aus der Arbeiterklasse kam Paul Willis zu folgendem Ergebnis: Diese Gruppe fühlte sich von den Beatles so lange positiv angesprochen, wie deren Musik einen auffälligen, starken, konkreten und direkten Beat aufwies. Als sich die Rhythmik der Beatles verkomplizierte und asymmetrische Melodieführungen Eingang in ihre Formensprache fanden, wandte sich die Motorradgruppe enttäuscht von den Beatles ab; der Big Beat entsprach nicht mehr ihrer eigenen brutal-männlichen, direkten Welt. In einer anderen Untersuchung über die musikalischen Vorlieben mittelständischer Jugendlicher kam Graham Murdock zu dem Ergebnis, dass nur die Pop-Musik mit ihren Underground-Elementen dazu geeignet sei, der von den Jugendlichen als Einengung ihrer Kreativität verstandenen Situation Artikulationsraum zu geben.

3. Fragen an Adorno und an das CCCS

Sowohl Adornos Arbeiten als auch die des SSSC - beide hier nur verkürzt wiedergegeben - können von ihrem theoretischen Ausgangspunkt her als neo-marxistisch bezeichnet werden. Dennoch unterscheiden sich die konkreten Theorien und das jeweilige methodische Vorgehen recht stark.

Adornos Arbeiten können mit folgenden Kategorien charakterisiert werden: Analytisches Vorgehen, normativ, Makrosoziologie, Produktanalyse, sozialpsychologisches Interesse, Hören als zentraler Begriff, Kulturpessimismus. Folgende kritische Fragen müssen in diesem Zusammenhang gestellt werden.

- Wenn Adorno den Begriff des musikalischen Hörens für derart zentral hält, ist er dann nicht selbst Opfer der technokratischen Rationalität des Kapitalismus insofern geworden, als dieser die Musik ihrer anderen sinnlichen Komponenten (Mimik, Gestik, Bewegung, Tanz, Körper) beraubt hat?
- Ist die regressive Infantilität des Musikhörers alters- und klassen-unspezifisch?
- Lassen sich Adornos abstrakt-analytische Theorien in konkreten Mikrostudien, in Fallstudien aufzeigen?
- Gelingt es Adorno, seine vorwiegend sozialpsychologisch orientierte Kritik genügend an den ökonomischen Bedingungen kapitalistischer Musikproduktion festzumachen?
- Wenn Ästhetik, ganz allgemein, immer auch einen Anteil von Nicht-Verwertbarkeit, von Nicht-Unterordnung unter das Prinzip des Tauscherts aufweist (dieses ist ein prinzipielles Theorem von Adorno), argumentiert Adorno nicht dann in Bezug auf die Popmusik zu mechanistisch? Kennt

seine Ideologiekritik, seine gesellschaftsanalytisch begründete Manipulationstheorie noch Lücken für Lösungen, Auswege, Widerstände?

- Hinkt Adornos Kulturpessimismus nicht permanent den realen Gesellschaftsveränderungen trauernd und ein wenig hilflos hinterher?
- Ist Adornos Normativität, die sich letztlich an der Autonomie des Ich orientiert, manchmal eher moralinsauer als humanistisch?

Die Arbeiten des CCCS können mit folgenden Kategorien charakterisiert werden: Deskriptives und verstehendes Vorgehen, Mikrosoziologie, Funktionsanalyse, soziales und politisches Interesse, symbolischer Widerstand als zentraler Begriff, Hoffnung auf Subkulturen als revolutionäres Subjekt (zumindest latent). Folgende Fragen müssen in diesem Zusammenhang gestellt werden:

- Wie sieht ein Übergang von symbolischem zu real-politischem Widerstand aus? Ist nicht längst der Stil des symbolischen Widerstands selbst zum Opfer des Tauschwertprinzips geworden?
- Ist es nicht eine (ungeheuerliche) Verkümmern kritischer Gesellschaftsanalyse und einer daraus abzuleitenden politischen Strategie, einer Einzeldisziplin wie der der Semiotik (Codierung, Chiffrierung, De-codierung) einen derart hohen politischen und Erkenntnis leitenden Stellenwert einzuräumen?
- Warum weisen diese Arbeiten, über die wirklich guten Detailbeobachtungen hinausgehend, kaum noch analytische Zusammenhänge auf? Schleicht sich hier nicht über „verstehen und einfühlen“ ein Wissenschaftsbegriff ein, der nur noch positivistisch wahrnimmt, aber analytisch nichts mehr erklärt?
- Übersieht nicht die sozialfunktionalistische Perspektive des CCCS die doch auch notwendige Analyse des Gegenstandes an sich?
- Warum klammern die Arbeiten des CCCS zumeist die Makrostrukturen von Musikproduktion und ihre Vermittlungsfiler für soziale Musikerfahrung aus?
- Ist die Hoffnung auf Subkulturen als revolutionäres Subjekt mehr als der enttäuschte Ausdruck darüber, daß die Arbeiterklasse diese Aufgabe und Funktion weitgehend verloren hat?
- Läuft nicht der Verzicht auf Normativität (und die heimliche Allianz zwischen Forscher und dem Angehörigen einer jugendlichen Subkultur) auf die moralische Billigung von ausgesprochen inhumanen Werten in einigen Subkulturen (Sexismus, Brutalität, Hierarchie) hinaus?
- Führt das pointierte Interesse an den Stilen der jugendlichen Subkulturen vis à vis denen der mainstream-Jugendlichen nicht zu einer grotesken Realitätsverzerrung?
- Lassen sich aus der Analyse des reproduktiven Sektors (Freizeit, Konsum, Stile) politisch derart weitreichende Schlußfolgerungen ziehen, wenn der produktive Sektor (Arbeit), eine Grundlage marxistischer Analyse, ausgeblendet wird?
- Wird der Kulturbegriff nicht überstrapaziert? Was ist der Unterschied zum Begriff von sozialen Beziehungen?

Frage an Adorno und an das CCCS: Wie können beide Ansätze fruchtbar miteinander kombiniert werden?

III. Satz: Andante con moto (Fragen an die empirische Jugendsoziologie)

Die Flut der soziologischen Literatur darüber, wie Jugend zu definieren sei, soll hier nicht vermehrt werden. Klarheit sollte jedoch darüber bestehen, daß Jugend stets doppelt definiert werden muß. Unter generationsspezifischem Aspekt meint Jugend das transitorische Stadium zwischen Kindheit und erwachsener Reife, und unter der Perspektive der gesamtgesellschaftlichen Produktionsbedingungen steht der erwachsene Lohnabhängige zwischen dem Jugendlichen, der noch nicht, und dem alten Menschen, der nicht mehr lohnabhängig ist. Doppelt muß eine Jugenddefinition ferner auch deswegen ausfallen, weil sich in der Reifephase qua Sozialisation Klassenbewußtsein entwickelt. Wenn marxistische Theoretiker der bürgerlichen Jugendsoziologie vorwerfen, daß ein Terminus wie „Jugendrevolte“ den Klassencharakter

bestimmter Herrschaftskonflikte verschleierte, wenn andererseits die bürgerlichen Theoretiker einer marxistischen Jugendsoziologie vorwerfen, sie vernachlässige die psychologische Ebene, dann findet hier nicht viel mehr als ein Austausch von Mythen statt. Eine adäquate Jugendsoziologie hätte nämlich die generations- und die klassenspezifische Ebene miteinander in Verbindung zu setzen.¹⁰

Zusätzlich zu diesen beiden Ebenen muß Jugend auch noch historisch und kulturell definiert werden. Aus der bislang recht jungen Disziplin der historischen Kinder- und Jugendforschung¹¹ wissen wir inzwischen, daß Kindheit und Jugend im Europa der vergangenen Jahrhunderte völlig anders ausgesehen haben muß als heute. Wir wissen auch, daß die Musik in der Jugenderziehung früher eine viel größere Rolle einnahm als gegenwärtig. So beschreibt beispielsweise Philippe Ariès, daß in den französischen „petites écoles“ des 16. Jahrhunderts Singen, als Vorbereitung zur Teilnahme an der Kirchenliturgie, genauso wichtig war wie das Schulfach Latein, und daß diese „petites écoles“ in England nicht zufällig „song schools“ hießen.¹² Über das 16. Jahrhundert schreibt Ariès:

„Wir haben heute keine Vorstellung mehr davon, welche Rolle die Musik, Musik und Tanz, im Alltagsleben spielte. Der Verfasser einer ‚Introduction to Practical Music‘, die 1597 erschienen ist, berichtet, welchen Umständen er es zu verdanken hat, dass aus ihm ein Musiker geworden ist. Er aß in Gesellschaft: ‚Als das Abendessen beendet war, und, wie üblich, die Partituren auf den Tisch gelegt wurden, bestimmte die Hausherrin einen Part für mich und bat mich ganz ernsthaft, ihn zu singen. Ich mußte mich vielmals entschuldigen und gestehen, daß ich mich darauf nicht verstand; das schien alle zu verwundern, und einige begannen miteinander zu tuscheln und sich zu fragen, wo ich wohl erzogen worden sei.‘ [...]

[Die Fähigkeit zu singen oder ein Instrument zu spielen, läßt sich] auch für volkstümlichere, bäuerliche Kreise oder selbst für das Bettelvolk feststellen; in diesen Schichten spielte man den Dudelsack oder die Leier, die Fiedel zum Tanz, die damals noch nicht die ehrwürdige Position der heutigen Violine erreicht hatte. Die Kinder hatten sehr früh Umgang mit der Musik. Ludwig XIII. sang seit frühesten Kindheit volkstümliche oder satirische Lieder, die mit den Kinderliedchen der beiden letzten Jahrhunderte in keiner Hinsicht zu vergleichen sind. Auch wußte er, wie die Saiten der Laute, eines edlen Instruments, hießen. In all diesen Kammerkonzerten, wie sie die alte Ikonographie vielfach reproduziert hat, übernahmen die Kinder ihren Part. Sie musizierten auch miteinander, und es war üblich, sie mit einem Instrument in der Hand zu malen.“¹³

Auf einem Bild des niederländischen Malers Franz Hals sehen wir zwei Jungen: der eine singt, der andere spielt die Laute. Solche Bilder illustrieren eine zentrale These von Ariès: Im Europäischen Mittelalter gab es keine soziale Unterscheidung zwischen Kindheit und erwachsener Reife. Noch die Ölgemälde mit den Porträts kindlicher Adelliger in der Neuzeit künden von einer Epoche, in der Kinder und Erwachsene gleiche soziale Funktionen einnahmen: Ihre Kleidung, ihre Freizeitinteressen, ihre Eßgewohnheiten, ihr Sexualverhalten, ihre Zugangsmöglichkeiten zu Wissen unterschieden sich wenig voneinander. Erst im 19. Jahrhundert bildeten sich Kindheit und Jugend als distinkte soziale Realität voll heraus. Die Schule wurde jetzt zur zentralen Sozialisationsagentur, die Dinge mühsam zu erlernen, die Kinder und Erwachsene früher gleichermaßen in der Alltagsrealität erlernt hatten.

In Anlehnung an solche Überlegungen stellte dann der US-amerikanische Kommunikationswissenschaftler Neil Postman die Hypothese auf, daß Kindheit und Jugend in der gegenwärtigen kapitalistischen Informationsgesellschaft wieder im Schwenden sei.¹⁴ Als Folge der elektronischen und visuellen Massenmedien, besonders des Fernsehens, hätten Kinder jetzt den gleichen Zugang zu Wissen wie Erwachsene. Während sich Kinder in ihrem Verhalten den Erwachsenen angleichen (Kinder als Olympioniken und als Werbemodelle, Kleidung, Sexualität), regredieren Erwachsene in Richtung Kindheit (Kleidung, sekundärer Analphabetismus, psychische Regression, politische Infantilität). Es könne sich, so Neil Postman, ein breiter Typus Kind-Erwachsener herausbilden, der zu Anfang von Leben nur noch das Babystadium, zu Ende das der Senilität kennt. Ein „Verschwinden von Kindheit“ und Jugend hätte natürlich auch Konsequenzen für die Musikkultur: Und in der Tat verzeichnet die Musikindustrie seit

Jahren enorme Rückgänge in der „klassischen“ und in der populären „Erwachsenenmusik“, und der Anstieg in Rock, Country und Jazz ist immer weniger nur altersspezifisch zu erklären.

Schließlich gilt es auch noch das Konzept von Jugend kulturspezifisch zu fassen. Hier sei nur exemplarisch und nur kurz auf die völlig andersartige Konzeption von Jugend in traditionellen schwarz-afrikanischen Gesellschaften verwiesen. Zusammenfassend dazu schreibt der senegalesische Soziologe Boubakar Ly:

„Unsere Gesellschaft wurde von niemand in Frage gestellt. Niemand versuchte zwischen sich und seinen Eltern eine Trennung herzustellen und ein Leben irgendwo anders zu beginnen. Genau das Gegenteil traf zu: Die Jungen setzten alles daran, sich in die Gesellschaft zu integrieren, indem sie mehr und mehr Verantwortung übernahmen und so dazu beitrugen, die Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Die individuelle Freiheit bestand genau darin, seine eigene Rolle bei der Stabilisierung von Gesellschaft zu finden. Sobald die Jungen zu verantwortungsvollen Mitgliedern der Gesellschaft geworden waren, taten sie alles, diese zu stabilisieren. Eine Stabilisierung von Gesellschaft sahen sie darin, alt hergebrachte Modellangebote und Autoritäten jeweils für sich zu modernisieren. Genau darin bestand das typisch afrikanische Kulturmodell¹⁵

Es ist unmittelbar einleuchtend, dass unsere Konzepte von Jugend, Wandel, Fortschritt, Freiheit und Freizeit zur Analyse solcher Kulturen (nahezu) wertlos sind, und dass unter diesen Bedingungen Musik für Jugendliche eine andere soziale und psychische Funktion einnehmen muß wie bei uns. Ein weiterer für die Gesellschaften Asiens, Afrikas und Lateinamerikas zentraler Punkt soll und muß hier auch benannt werden: Das Durchschnittsalter der jeweiligen Gesamtbevölkerung im Jemen beträgt 15 Jahre, in Somalia 16 und in Benin 17 Jahre. Welche Relevanz hat die Tatsache, daß rd. 35% der Gesamtbevölkerung der drei südlichen Kontinente unter 14 Jahre alt ist, für das in solchen Ländern gültige Konzept von dem was Jugend ist?

Zusammenfassend müßten also Jugend und ihre Musik eigentlich vierfach definiert werden, nämlich entlang der Dimensionen Geschichte, Kultur, Klasse/soziale Schicht und Generation.

Die Umsetzung dieser Dimensionen in valide empirische Jugendforschung ist dann freilich noch ein weiteres, durchaus schwieriges Kapitel.¹⁶

IV. Satz: Marcia funebre - Adagio assai (Globalisierung, Jugend und Musik)

Zwei weltweit eminent wichtige Philosophen, der eine 500 v. Chr. in China, der andere einhundert Jahre später in Griechenland, haben sich sehr ähnlich und sehr radikal über das Verhältnis von Musik zu Gesellschaft geäußert. So schreibt Konfuzius (551 - 479 v. Chr.):

„Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet sei, so hört seine Musik. [...] Wenn die Welt chaotisch wird, werden das Zeremoniell und die Musik zügellos.“¹⁷

Wesensverwandt äußert sich danach Plato (427 - 347 v. Chr.) in seiner Schrift „Der Staat“:

„Vor Neuerungen der Musik muß man sich in Acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr [...]. Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne dass auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten. [...] Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne dass man es gewahr wird. Freilich, sie scheint doch bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben.“¹⁸

Beide Philosophen gehen davon aus, dass der Musik eine entscheidende Rolle bei der Veränderung von Staat und Gesellschaft zu kommt. Einig sind sich die beiden Denker auch in ihrer konservativen Wertung solcher Veränderungen. Sie empfinden musikalische Neuerungen als Bedrohung; der eine spricht von „Chaos“, der andere sieht gleich den ganzen Staat „ins Wanken“ raten. Ohne der konservativen Bewertung von Konfuzius und Plato folgen zu wollen, haben sie beide dennoch ein ganz wesentliches Moment von Wandel beschrieben. Sowohl phylogenetisch als auch ontogenetisch ändern sich musikalische Vorlieben offensichtlich gerade dann, wenn Wandel und Veränderung angesagt sind. Trotz aller ideologischen Gefährlichkeit, eine Parallele zwischen der „Wachstums- und Reifungsphase“ von

Nationen/Ländern/Gesellschaften und Individuen herzustellen, scheint die kollektive Phase des Nationalismus der individuellen Pubertät zu entsprechen. Genau so wie die Entwicklung eines deutschen Nationalbewußtseins ihren Ausdruck in einer neuen musikalischen Formensprache fand¹⁹, genau so garantiert jugendliche Pubertät die Stetigkeit von musikalischem Wandel. Identitätwechsel und Identitätsfindung heißen die beiden Begrifflichkeiten hinter der phylo- und ontogenetischen Parallele.

Geht man im gegenwärtigen Globalisierungsprozess nur von den beiden folgenden zwei statistischen Zahlen aus, dann wird - vor dem skizzierten Hintergrund der philosophischen Beobachtungen von Konfuzius und Plato – der gewaltige Veränderungspreß deutlich, in dem wir uns gegenwärtig befinden. 1. Das Radio ist das einzige moderne Massenmedium, zu dem alle Menschen der Welt Zugang haben, und in diesem Medium bestehen mehr als 60% des Programms aus Musik. 2. Knapp 40% der Weltbevölkerung ist zwischen 0 und 14 Jahre alt.

Das weltweite Verhältnis von Jugend zu (massenmedial vermittelter) Musik wird ganz wesentlich durch die beiden folgenden Triebkräfte beeinflusst: Informationstechnologien und Internationalisierung des Kapitals. In diesem Zusammenhang ist von folgenden Tendenzen auszugehen:

1. Die Entwicklung von Computersynthesizern und elektronischen Musikinstrumenten (z.B. Computer-Violine aus dem Computer Audio Research Laboratory des Telekommunikationsgiganten AT&T) wird eine Unterscheidung zwischen künstlich und natürlich produzierter Musik tendenziell in Richtung auf Null herbei führen. Diese technologische Entwicklung wird die Kluft zwischen Musikproduktion und -erfahrung vergrößern, die von Adorno so benannte Regression des Hörens wird zunehmen.
2. Fernsehformate wie Music Television (MTV) werden zunehmen. Sie leisten einerseits den Kommerzialisierungstendenzen von musikalischer Vermarktung weiteren Vorschub, geben andererseits der Musik die ihr eigenen sinnlichen Elemente von Mimik, Gestik, Tanz und Bild zurück, die ihr Radio, Schallplatte und Audio-Kassetten abgenommen hatten. Freilich wird unter den Bedingungen einer zunehmend aggressiven Kommerzialisierung diese Renaissance des Sinnlichen entwürdigende Züge tragen, nämlich die einer obsessiven Sexualisierung.
3. Die weltweit Markt beherrschende Dominanz weniger Oligopole der Musik produzierenden Industrie (RCA, CBS, EMI, ABC, Bertelsmann, Warner Communications) und ihr Einfluß auf globalisierte Absatzstrategien wird als System notwendige Folge von großen economies of scale zu einer weltweiten Homogenisierung unterschiedlicher Musikkulturen führen. Wie in der Film- und Kinoindustrie greifen solche Dominanzstrukturen immer mehr von der Produktionsseite über in die der Distribution.
4. Der vermutlich ansteigende Fluß außereuropäischer Musiken (besonders aus Lateinamerika und der Karibik, in den neunziger Jahren des letzten Jhs. aber auch eine „Girls Group“ wie „Speed“ aus Japan oder jüngst auch Filmmusik aus Indien) nach Nordamerika und Westeuropa muß ambivalent beurteilt werden. Einerseits durchbricht diese Flußrichtung die weltweit dominierenden Flußmuster der Massenmedien. Andererseits wurden z.B. Reggae aus Jamaika und Pop aus Puerto Rico so intensiv dem Geschmacksmuster der westlichen Zuhörer angepaßt, daß von der Authentizität dieser Musik viel verloren geht.²⁰ Wahrscheinlich hat das Interesse an Reggae eher etwas mit den Identitätskrise westeuropäischer Jugendlicher zu tun als mit der musikalischen Realität in Jamaika.²¹
5. Ein großer Teil der authentischen Musiken aus Afrika, Lateinamerika und Asien wird aufgrund westlicher Kulturpenetration verschwinden und aussterben. Das gilt z.B. für basale musikalische Formelemente wie die Pentatonik (C, D, E, G, A) im traditionellen Schwarzafrika.²² Die Schwierigkeit, nationale Musiken vor westlichem Einfluß zu schützen, zeigte eine Quotierungsverfügung in Kenia Anfang der achtziger Jahre. Als die Regierung für den Rundfunk eine Quotierung von ausländischen Musikanteilen auf 25% verfügte, schwoll der politische und ökonomische Druck der internationalen Schallplattenindustrie gegen diese Maßnahme so stark an,

dass die kenianische Regierung diese Verfügung schon nach nur 14 Tagen zurück nehmen mußte. (Unter der Devise einer „exception culturelle“ vis à vis einer ansonsten befürworteten Liberalisierung der globalen Ökonomie und als Konstante frz. Sprach- und Medienpolitik gibt es in Frankreich seit langem eine gut funktionierende Musikquotierung im frz. Rundfunk.)

6. Als Gegenteil zu den weltweit zunehmenden Dominanz- und Hegemonietendenzen wird die Bedeutung subkultureller Musikwelten für Jugendliche der Industrieländer ebenfalls zunehmen, auch und gerade die in ihr wohnenden Elemente eines symbolischen Widerstandes. Das gilt, wie das Beispiel der Gruppe „Fella’s Choice“ in Nigeria in den achtziger Jahren des letzten Jhs. zeigt, möglicherweise auch für die städtische Jugend in den Entwicklungsländern. Inwieweit der musikalische Protest in eine realpolitisch organisierte Widerstandsbewegung umschlägt, ist nicht von jugend- und musiksoziologischen Kriterien ableitbar.
7. Musik ist nicht nur Hören, sie ist auch Tanz, Körper, Mimik und Gestik. Deswegen muß Michel Serres zugestimmt werden, wenn er sagt:

„Musik: Das ist zunächst und vor allem das Ensemble der Botschaften, die in allen Kulturen am wenigsten verschlüsselt und festgelegt sind. Sie ist die Summe der einfachsten und zugleich meisterhaftesten Zeichen. Von daher rührt ihr universaler, ihr grenzüberschreitender Charakter.“²³

Aus diesem Grund wird es lange dauern, bis es weltweit nur noch einzige standardisierte Popmusik geben wird. Das wäre auch erst in dem Augenblick möglich, in dem der Kapitalismus - wortwörtlich - Fleisch geworden wäre.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu Wicke, Peter: Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Leipzig: Reclam 1987, S. 236ff.
- ² Zit. nach Mossmann, Walter und Schleuning, Peter: Alte und neue politische Lieder, Reinbek: Rowohlt 1976, S. 8.
- ³ Hinweise auf entsprechende empirische Studien finden sich bei Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. 4. Aufl., Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. 267.
- ⁴ Murdock, Graham und Golding, Peter: Capitalism, Communication and Class Relations, in: Curran, James; Gurevitch, Michael und Woolcott, Janet (Hrsg.): Mass Communication and Society, London: The Open University Press 1979, S. 14.
- ⁵ In den folgenden Aufsätzen hat Adorno seine wichtigsten Überlegungen zur Popmusik formuliert:
Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung, Nr. 1-2/1932 und Nr. 3/1932; Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Zeitschrift für Sozialforschung, Nr. 3/1938; On Popular Music, in: Studies in Philosophy and Social Sciences, Nr. 1/1941, S. 17-48; A Social Critique on Radio Music, in: Kenyon Review, Nr. 2/1945, S. 200-217.
In der Darstellung von Adornos Überlegungen folge ich hier u.a. auch Jay, Martin: The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950, Boston und Toronto: Little Brown and Co. 1973.
- ⁶ Ein knapper, aber sehr präziser Überblick über Adornos Musiktheorie findet sich bei Diederichsen, Diederich: Pop ist ein Absturz. Teddy, der Inkommensurable: Theodor W. Adorno verachtete Jazz und Popular Music, in: Die Tageszeitung, 11. März 2003, S. 15-16.
- ⁷ So 1938 in seinem Aufsatz über den Fetischcharakter in der Musik.
- ⁸ Für das Selbstverständnis des CCCS und sein Umfeld sind folgende Arbeiten grundlegend:
Murdock, Graham: Struktur, Kultur und Protestpotential. Eine Analyse des jugendlichen Publikums der Popmusik, in: Prokop, Dieter (Hrsg.): Massenkommunikationsforschung. Band 2: Konsumtion, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1973, S. 275-294; Hall, Stuart und Jefferson, Tony (Hrsg.): Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain, London: Hutchinson 1976; Clarke, John u.a.: Jugendkultur als Widerstand, Frankfurt: Syndikat 1979; Willis, Paul: „Profane Culture“. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt: Syndikat 1981; Hall, Stuart: Die zwei Paradigmen der Cultural Studies, in: Hörning, Karl H. und Winter Rainer (Hrsg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 13-42. Kritisch gegen eine inzwischen entpolitisierte Konzeption von „cultural studies“ vgl. Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies, Wien: Wiener Universitätsverlag 2000.

-
- ⁹ Hall, Stuart: Über die Arbeit des Centre for Contemporary Cultural Studies, in: Gulliver. Deutsch-englische Jahrbücher, Nr. 2/1977, S. 55.
- ¹⁰ Vgl. ausführlich dazu Murdock, Graham u.a.: Consciousness of Class and Consciousness of Generation, in: Hall, Stuart und Jefferson, Tony (Hrsg.): Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain, London: Hutchinson 1976, S. 192-207.
- ¹¹ Vgl. vor allem die folgenden Standardwerke:
- Boesch, Hans: Kinderleben in der deutschen Vergangenheit, Leipzig: Diederichs 1900.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, München: Hanser 1975.
- Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters, Frankfurt: S. Fischer Verlag 1987.
- Lloyd de Mause (Hrsg.): Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt: Suhrkamp 2000.
- ¹² Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, a.a.O., S. 408.
- ¹³ Op. cit., S. 147f.
- ¹⁴ Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt: S. Fischer Verlag 1983.
- ¹⁵ Boubakar Ly: African youth between tradition and modernity, in: Youth in the 1980s, Paris: Unesco 1981, S. 156.
- ¹⁶ Vgl. dazu Becker, Jörg: Ansätze zu einer alternativen Jugendforschung, in: Janus Bifrons. Revue universitaire de l'adolescence (Strasbourg), Nr. 2/1980, S. 33-48.
- ¹⁷ Zit. nach Eisel, Stephan: Politik und Musik: Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München: Moderne Verlagsgesellschaft 1990, S. 16.
- ¹⁸ Zit. nach Platon: Der Staat, Stuttgart: Kröner 1949, S. 119.
- ¹⁹ Vgl. Applegate, Celia und Potter, Pamela (Hrsg.): Music and German National Identity, Chicago und London: Chicago University Press 2002.
- ²⁰ Vgl. dazu die folgenden Artikel von George, Nelson und Fergusson, Isaac: Jamming in Jamaica, in: Black Enterprise, May 1983, S. 59-62; Andersen, Kurt: A Puerto Rican Pop Music Machine, in: Time, 27. Juni 1983, S. 54.
- ²¹ Vgl. hierzu Frederking, Klaus: „Die leben wenigstens noch richtig!“ - Was macht die Rastas so attraktiv?, in: Epp, Rainer und Frederking, Klaus (Hrsg.): Dub Version. Über Jamaikas Wirklichkeit, Berlin: Rotbuch 1982, S. 142-151.
- ²² Vgl. hierzu Bebey, Francis: African Musical Tradition in the Face of Foreign Influence, in: Cultures (Unesco), Nr. 2/1979, S. 134-140.
- Allerdings zeigt sich der brillante kamerunesische Musiker und Dichter Bebey in diesem Aufsatz als langweiliger und (nahezu) neo-kolonialer Modernisierungstheoretiker. Er nennt die schwarzafrikanische Pentatonik „unimaginativ“, „veraltet“ und „monoton“ und fordert für Schwarz-Afrika die Übernahme der nicht-afrikanischen Oktave, „da sie mehr Raum für eine komplexere Ideenwelt gebe und diese sei nötig für das Wachstum menschlicher Sinne in einer Gesellschaft, die sich noch entwickle“ (S. 135).
- ²³ Serres, Michel: Esthétiques sur Carpaccio, Paris: Hermann 1975, S. 136.

Quelle: Das Plateau. Die Zeitschrift im Radius-Verlag, Nr. 82 vom 1. April 2004, S. 4-17.