

# **Musikalische Handlung und deren biographische Funktionen**

**Eine qualitative Fallstudie zu  
sozialpädagogischer Gruppenarbeit  
im Setting „Rockmobil“**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

am Fachbereich zwei  
(Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sportwissenschaft)  
der Universität – Gesamthochschule Siegen

Karl-Heinz Dentler

Siegen, im Oktober 2000

# **Musikalische Handlung und deren biographische Funktionen**

**Eine qualitative Fallstudie zu  
sozialpädagogischer Gruppenarbeit  
im Setting „Rockmobil“**

## **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

am Fachbereich zwei  
(Erziehungswissenschaft, Psychologie, Sportwissenschaft)  
der Universität – Gesamthochschule Siegen

Karl-Heinz Dentler

Siegen, im Oktober 2000

## **Danksagung**

Das Machen von Rockmusik mit sogenannten auffälligen Jugendlichen konnte ich zu einem mich faszinierenden Schwerpunkt sozialpädagogischer Praxis ausbauen. Dies vollzog sich vor dem Hintergrund meines Studiums der Sozialarbeit und der Pädagogik im Rahmen meiner musikalisch-therapeutischen Zusatzausbildung bei Prof. Hartmut Kapteina an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Mit seiner von Beginn an nachdrücklichen Unterstützung meiner Praxis entwickelte sich mein wissenschaftliches Interesse am Thema.

Für die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit möchte ich Prof. Jürgen Zinnecker und Prof. Werner Klüppelholz danken, die mich bei meiner Untersuchung in freundschaftlicher Weise mit vielen wertvollen Hinweisen und kritischen Anmerkungen unterstützt haben.

Als außergewöhnlich wertvoll habe ich ebenfalls das Forschungskolloquium an der Universität-Gesamthochschule Siegen unter Leitung von Prof. Jürgen Zinnecker und Dr. Imbke Behnken schätzen gelernt. Im Laufe vieler anregender Diskussionen mit den KollegInnen konnte ich dort das Konzept und die Methodik für diese Arbeit entwickeln.

Die intensiven Auseinandersetzungen und Hilfen der KollegInnen und Freunde meiner Arbeitsgruppen: Stephan Barth, Rose van Leusen, Alfred Marmann und Dr. Werner Vogd waren mir von großem Nutzen.

Die empirischen Erhebungen für diese Studie wären ohne die Bereitstellung des Siegener Rockmobils und ohne die engagierte Kooperation meines Projektkollegen und Freundes Hans-Dieter Klug, Begründer des Siegener Rockmobils und Geschäftsführer dessen Trägervereins, dem Mobilien Musiktreff e.V., nicht realisierbar gewesen.

Das Einlassen der vier im Mittelpunkt stehenden Protagonisten auf diese Untersuchung bildet die Grundlage tiefer Einblicke in deren Lebensgeschichte und Persönlichkeit. Mit dem öffentlich werden einer Analyse der erhobenen Daten ist die persönliche Enttäuschung deren Selbstbildes durch die nüchterne und sezierende wissenschaftliche Perspektive strukturell angelegt (vgl. FRIEBERTSHÄUSER 1992). Ich hoffe ihnen mit dem Versuch einer realistischen und adäquaten Darstellung dennoch so weit wie möglich gerecht zu werden. Ihnen wünsche ich alles Gute.

Für die zuverlässige orthographische Überarbeitung des Manuskripts möchte ich mich ganz herzlich bei Gisela Nielinger bedanken.

Ein großer Dank gilt meiner Frau Gerlinde und meinen Kindern Koray und Nina, die mich als häufig gestreßten, meist mit dem Computer abwesenden Mann und Vater kennengelernt und ertragen haben. Dazu folgende Episode: ein Nachbarjunge setzte sich zu unserem vierjährigen Sohn in den Sandkasten und sagte nach einiger Zeit: „Mein Papa verkauft Bagger“. Nach einer kurzen Pause erwiderte Koray: „Mein Heinz schreibt“.

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Grundlagen</b> .....	<b>10</b>
2.1	Vorerfahrungen.....	10
2.1.1	Vorprojekt.....	10
2.1.2	Experteninterviews.....	12
2.2	Arbeitshaltung und theoretische Grundlagen.....	14
2.3	Erkenntnisinteresse.....	17
2.3.1	Fragestellung aus den Vorerfahrungen.....	17
2.3.2	Thematisierung in der Literatur.....	19
2.3.3	Erkenntnisinteresse mit der vorliegenden Untersuchung.....	29
2.4	Untersuchungsrahmen.....	32
2.4.1	Das Rockmobil.....	32
2.4.2	Die Feldstudie und die Akteure.....	34
2.4.3	Sozialpädagogische Arbeitsprinzipien mit dem Rockmobilprojekt.....	48
2.4.4	Zum Punk.....	50
<b>3</b>	<b>Methoden</b> .....	<b>55</b>
3.1	Erhebungsmethoden.....	55
3.1.1	Explorativ biographische Interviews.....	55
3.1.2	Teilnehmende Beobachtung.....	56
3.1.3	Dokumentenerhebung.....	58
3.2	Auswertungsmethoden.....	58
3.2.1	Biographische Erzählungen.....	58
3.2.2	Interpretative Kommentare.....	59
3.2.3	Intensivinterpretation.....	60
3.2.4	Triangulation.....	61

<b>4 Auswertungen .....</b>	<b>64</b>
4.1 Albert .....	64
4.1.1 Biographische Erzählung.....	64
4.1.2 Interpretativer Kommentar.....	83
4.1.2.1 Interviewrahmung .....	83
4.1.2.2 Biographische Skizze.....	84
4.1.2.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung .....	88
4.1.2.4 Zusammenfassung .....	91
4.1.3 Intensivinterpretation .....	92
4.1.3.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Vollweise“ .....	92
4.1.3.2 Kontrastive Sequenzanalyse: Der erste Auftritt.....	102
4.1.3.3 Zusammenfassung .....	110
4.1.3.4 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung.....	110
4.2 Bernd .....	111
4.2.1 Interpretativer Kommentar.....	111
4.2.1.1 Interviewrahmung .....	111
4.2.1.2 Biographische Skizze.....	113
4.2.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung .....	117
4.2.1.4 Zusammenfassung .....	123
4.2.2 Intensivinterpretation .....	124
4.2.2.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Deutschland“ .....	124
4.2.2.2 Zusammenfassung .....	130
4.2.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung.....	130
4.3 Chris .....	131
4.3.1 Interpretativer Kommentar.....	131
4.3.1.1 Interviewrahmung .....	131
4.3.1.2 Biographische Skizze.....	133
4.3.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung .....	138
4.3.1.4 Zusammenfassung .....	143
4.3.2 Intensivinterpretation .....	144
4.3.2.1 Sequenzanalyse: Der erste Auftritt.....	144
4.3.2.2 Zusammenfassung .....	154
4.3.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung.....	154
4.4 Dieter .....	155
4.4.1 Interpretativer Kommentar.....	155
4.4.1.1 Interviewrahmung .....	155
4.4.1.2 Biographische Skizze.....	157
4.4.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung .....	162
4.4.1.4 Zusammenfassung .....	166
4.4.2 Intensivinterpretation .....	167
4.4.2.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Partytime“ .....	167
4.4.2.2 Zusammenfassung .....	174
4.4.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung.....	175

4.5	Triangulation der Untersuchungsergebnisse .....	175
4.5.1	Ergebniszusammenführung zu den einzelnen Akteuren.....	175
4.5.1.1	Albert .....	177
4.5.1.2	Bernd .....	178
4.5.1.3	Chris .....	180
4.5.1.4	Dieter .....	181
4.5.2	Kontrastive Betrachtung .....	182
4.5.2.1	Der Prozeß des Musikschaffens in der Gruppe.....	183
4.5.2.2	Die selbst gemachte Musik der Gruppe .....	207
4.5.3	Übersicht der Untersuchungsergebnisse.....	215
4.5.4	Strukturelle Gegenüberstellung der Untersuchungsergebnisse.....	218
<b>5</b>	<b>Abschließende Betrachtung .....</b>	<b>219</b>
<b>6</b>	<b>Verzeichnisse .....</b>	<b>224</b>
6.1	Literatur.....	224
6.2	Übersichten und Abbildungen .....	230
6.3	Register der Akteure, Bands, Orte und Lokalitäten .....	230
6.4	Anlagen im Materialband.....	232

## 1 **Einleitung**

Die Arbeit handelt von Hilfen zur Lebensbewältigung für Jugendliche durch deren selbstbestimmtes Musikmachen.

Im Übergang zum Erwachsenendasein müssen Jugendliche eine Vielzahl an Aufgaben lösen sowie persönliche und soziale Orientierungen entwickeln. Hierzu gehören eine erweiterte Werteorientierung, Biographiereflexion, Emanzipation gegenüber der Herkunftsfamilie und Erwachsenen, Übernahme von mehr Verantwortung, in ein Arbeitsleben hineinflinden oder das Eingehen von Paarbeziehungen, um nur einige zu nennen.

Bernd <sup>1)</sup> beispielsweise, einer der vier Akteure dieser Untersuchung, äußerte in Bezug auf Erwartungen seiner Umwelt, denen er sich ausgesetzt sah, was er alles nicht will:

B (...) „keine Lust auf, was weiß ich, äh -<sup>2)</sup>, gemütliches Zuhause und Frau und Kind und morgens auf de Arbeit und nachmittags wiederkommen -, vorm Fernseh -, Flasche Bier auf, die Alte knallen, und dann geht's wieder – zur Arbeit, und dann fährt man in Urlaub drei Wochen“.

Die Gefahr des Scheiterns ist besonders für die Jugendlichen angelegt, die in solchen Situationen nicht über entsprechende Fähigkeiten der Selbstbehauptung verfügen: „Durchhaltevermögen, Verbindlichkeit in sozialen Beziehungen, Krisenmanagement, Planungskompetenz, Zukunftsorientierung“ (HILL 1999, 43).

Folglich ist es Aufgabe der Sozialpädagogik, Ressourcen für die Lebensbewältigung Jugendlicher aufzubauen (vgl. BÖHNISCH 1992). These ist, daß entsprechende Ressourcen in der selbstbestimmten musikalischen Handlung der Jugendlichen liegen.

Musikalische Sozialisation widerfährt jedem, ist er an Musik interessiert oder nicht. Musik hat emotionsbindende Kraft, die in einem Streichquartett Beethovens ebenso wie in einem dröhnenden Heavy-Metal Konzert erlebt wird. Musik ist Bestandteil der Existenz Erfahrungen Jugendlicher und bietet ihnen Orientierungsmuster für die Suche nach dem Ich. Insgesamt machen zirka sechs Millionen Deutsche Musik. Am Tonträgermarkt hat Popmusik einen Anteil von zirka neunzig Prozent, von einer pädagogischen Förderung bleibt Popmusik jedoch weitgehend ausgeschlossen. (vgl. BAACKE 1998-1)

Musik hat besonders bei Jugendlichen eine hohe emotionale Valenz. Bei einer Hit- und Haßliste von Gruppenstilen Jugendlicher wurde die Rubrik „Fans von Musikgruppen“ von neunundzwanzig aufgeführten Stilen mit der höchsten Hit-Nennung und gleichzeitig der tiefsten Haß-Nennung angeführt (vgl. STRZODA u. a. 1986).

Rock- und Popmusik eignet sich aufgrund ihrer vielfach auch relativ einfachen Spielbarkeit selbst für Anfänger zum eigenständigem Musizieren und sie stößt bei Jugendli-

---

1 Die Namen der Akteure, Bands und Ortsangaben sind maskiert. Ausnahme bilden mein eigener Name, der Name meines Projektkollegen Hans-Dieter Klug sowie die Stadt Siegen.

2 Stocken im Redefluß

chen auf motivationale Voraussetzungen, die gemeinsam mit dem hohen Aufforderungscharakter der Instrumente (Schlagzeug, Elektrische-Gitarre, Keyboard, Mikrophon etc.) bei günstigen Rahmenbedingungen leicht eine Gruppentätigkeit mit dem Ziel des eigenständigen Musikmachens entstehen lassen.

Ist eine Gruppe mit dem Ziel des eigenständigen Musikmachens entstanden, so müssen die Jugendlichen, um ihr Ziel zu erreichen, eine Vielzahl an Aufgaben erledigen. Diese Erledigungen von Aufgaben zählen zur musikalischen Handlung. Hierzu gehören zum Beispiel: Texte schreiben oder auswählen, ein Instrument spielen, sich musikalisch und verbal äußern, verbindliche Absprachen treffen, durchzuhalten, Krisen meistern, geplant vorgehen und sich an der Zukunft orientieren. Um diese Tätigkeiten zu meistern, müssen die Jugendlichen sich mit ihren Lebenserfahrungen, sich selbst, ihren Mitmusikern und ihrer Umwelt auseinandersetzen. Mit dieser Auseinandersetzung, so die Arbeitsthese, entstehen mit der musikalischen Handlung biographische Funktionen, welche die psychische und soziale Entwicklung der Jugendlichen fördert.

Mit der vorliegenden Untersuchung wird der Frage nachgegangen: Welche Funktionen bietet die musikalische Handlung Jugendlichen in Bezug auf ihre psychische und soziale Entwicklung? Es wird der Versuch unternommen, das Ineinandergreifen von biographischen Erfahrungen und den daraus für die Akteure resultierenden Funktionen der musikalischen Handlung aufzuzeigen. Dabei wird ein Schwerpunkt darauf gelegt, die musikalische Handlung vor dem individuellen Hintergrund der biographischen Dynamik der Akteure zu verstehen.

Im 2. Kapitel: Grundlagen, lege ich verschiedene zur Fragestellung führende Vorerfahrungen aus der Praxis dar. Ich lege meine Arbeitshaltung als Pädagoge sowie meine theoretischen Grundlagen offen. Darauf aufbauend folgt eine Besprechung der relevanten Literatur sowie des daraus resultierenden Erkenntnisinteresses. Anschließend werden das der Feldstudie zugrundeliegende Rockmobilprojekt dargestellt sowie die damit verfolgten sozialpädagogischen Arbeitsprinzipien erläutert.

Im 3. Kapitel: Methoden, werden die angewandten qualitativen Erhebungs- und Auswertungsmethoden in ihrer Grundlage diskutiert. Die empirischen Instrumente werden in Bezug auf die Fragestellung und die Erhebungssituation abgestimmt.

Die Auswertung erfolgt im 4. Kapitel, im Rahmen einer Mehrebenen-Analyse, auf der Grundlage des symbolischen Interaktionismus und der grounded Theory sowie der interaktionistischen Rollentheorie und dem Modell rationalen Handelns. Die Auswertung explorativ biographischer Interviews der einzelnen Akteure wird über interpretative Kommentare und Intensivinterpretationen vorgenommen und in Bezug auf die Verknüpfung von Lebenserfahrungen und aktueller musikalischer Handlung sowie daraus resultierenden biographischen Funktionen ausgewertet. Der Prozeß des Musikschaffens der Gruppe wird über teilnehmende Beobachtungen sowie Videobeobachtungen erhoben und in Bezug auf Kommunikation und Kooperation ausgewertet. Das zu zeichnende Bild wird abschließend um die Dokumentenerhebung einer Demokassette erweitert, deren Musik über stilistische Merkmale ebenfalls in Bezug auf Kommunikati-



on und Kooperation ausgewertet wird. Im Rahmen der Triangulation werden die einzelnen Auswertungen zusammengeführt und kontrastiv betrachtet. In den Übersichten 13 und 14 werden alle Untersuchungsergebnisse verdichtet dargestellt. Anschließend folgt eine strukturelle Gegenüberstellung.

Mit dem 5. Kapitel: Abschließende Betrachtung, wird das Resultat der Untersuchungsergebnisse aufgezeigt.

Die erhobenen Lebensgeschichten und Daten sind zum einen so komplex miteinander verwoben und zum anderen so interpretationsbedürftig, daß eine enorme Menge zu bearbeitendes Material entstand. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Auswertungen und dem Vergleich mit Ergebnissen anderer Kapitel wird jeweils zum Ende einer Auswertung eine punktuelle Zusammenfassung gegeben.

Zu meinem Bemühen um Überschaubarkeit folgend ein mir während der intensiven Interpretationsarbeit eingängig gewordenes Zitat von FUCHS (1984, 92), der schreibt: „Lebensgeschichten sind so grundlegend widerständig gegen das, was der Sozialwissenschaftler von ihnen will; Auskünfte über soziale Verhältnisse und Vorgänge aus `unpersönlicher` Sicht.“

Abschließend möchte ich noch einen grundlegenden Aspekt zur Motivation zu dieser Arbeit aufzeigen.

„Professionelles pädagogisches Handeln heute findet nach einer Epoche statt, in der pädagogische Aufklärung und pädagogische Zukunftsentwürfe aller Art grundlegend gescheitert sind. (...) Pädagogik weiß nach wie vor erstaunlich wenig über Bedingungen und Kontexte ihres Handelns und ist wenig aufgeklärt über nicht antizipierte Folgen ihres Handelns. (ZINNECKER 1995, 33) Entsprechend fordert ZINNECKER (1995, 33) pädagogische Ethnologie als integralen Bestandteil pädagogischer Ausbildung, mit der: „Empathie, erweiterte Subjektivität, sprachliche und visuelle Symbolisierung von Alltagswelt, Nicht-Intervention als pädagogisches Handeln sowie das Aushalten des `fremden Blicks`“ eingeübt werden soll.

In diesem Sinne möchte ich mit der vorliegenden Untersuchung eine Aufklärung über die biographischen Funktionen der musikalischen Handlung versuchen, die als Grundlage für die weitere sozialpädagogische Methodenentwicklung dienen sollen.

## **2 Grundlagen**

### **2.1 Vorerfahrungen**

In meiner Eigenschaft als Dipl. Sozialarbeiter und Dipl. Pädagoge hatte ich bereits berufliche Erfahrungen in der Bewährungshilfe sowie in der Jugendarbeit. Die Untersuchung hat sich zudem vor dem Erfahrungshintergrund einer Reihe von Projekten im sozialpädagogisch-musikalischen Bereich entwickelt. Hierzu gehören:

- a) eine Sozialberatung unter Einbeziehung von musikalisch-therapeutischen Elementen über das Medium Rockmusik;
- b) ein Bandprojekt mit erwachsenen Gefangenen im Alter von achtzehn bis neunundzwanzig Jahren in der Justizvollzugsanstalt Köln-Ossendorf;
- c) vielfache Musik- und Bandworkshops mit Jugendlichen;
- d) ein Bandprojekt mit ProbandInnen der Jugendgerichtshilfe Siegen (vgl. DENTLER 1993) im Rahmen meiner musikalisch-therapeutischen Zusatzausbildung an der Universität Siegen (vgl. DENTLER 1996).

Eine zentrale Motivation zu diesen Projekten lag darin, meinen sozialpädagogisch motivierten Ansatz der Entwicklung sozialer Kompetenzen<sup>1)</sup> mit der Methode des eigenständigen Musikmachens zu entwickeln. Biographischer Hintergrund war meine eigene, retrospektiv positiv erlebte soziale Entwicklung in der Adoleszenz, unterstützt durch das eigenständige Musikmachen in Bands der Genres Rock- und Unterhaltungsmusik.

Die in den oben beschriebenen Arbeitszusammenhängen gesammelten Erfahrungen sind bis einschließlich c) weitgehend als unsystematisch erhoben und reflektiert zu betrachten. Ab d) wurde die Datenerhebung dokumentiert und sind die Erfahrungen systematisch reflektiert worden.

#### **2.1.1 Vorprojekt**

Von Februar 1995 bis Januar 1996 führte ich ein Musikprojekt mit männlichen Gefangenen einer `offenen Justizvollzugsanstalt´ in NRW im Alter zwischen einundzwanzig und vierundfünfzig Jahren durch. Ziel war es, weitere Vorerfahrungen für die bereits geplante wissenschaftliche Grundlagenuntersuchung zu Funktionen musikalischer Handlung zu gewinnen. Insgesamt fanden vierunddreißig Begegnungen mit den Gefangenen zum Musikmachen statt.

Diese Arbeit zeichnete sich durch ein Suchen, Ordnen und Strukturieren von Erkenntnissen und Erfahrungen sowie dem Entwickeln geeigneter Methoden aus. Auf der technischen Ebene zeigte sich zum Beispiel, daß ein eigens zu Erhebungszwecken

---

1 In Anlehnung an DÖPFNER; u.a. (vgl. 1981) und PFINGSTEN; HINSCH (vgl. 1991) werden soziale Kompetenzen bezeichnet als Entwicklung, Verfügbarkeit und Anwendung von überdauernden kognitiven und emotionalen Vorgängen, die mit verbalem und nonverbalem Handeln (social skills) gezielt ausgedrückt werden können und in einem bestimmten sozialen Kontext, kurz- und langfristig, zu einem optimalen Verhältnis von positiven und negativen Konsequenzen für das Subjekt und dessen Umwelt führen.

angeschaffter Walkman geeignet war, Interviews aufzuzeichnen, daß jedoch die Wiedergabequalität von Musikaufnahmen unzureichend war und diese anders aufgezeichnet werden mußten.

Daten des Projektes wurden bereits in einem wissenschaftlichen Kontext erhoben. Ziel verschiedener Gruppenbeobachtungen und halbstandardisierter Interviews war es, exakte Beobachtungsgegenstände und Kategorien für eine quantitative Messung sozialer Entwicklung mit dem Musikmachen zu gewinnen. Als Beispiel für die in diesem Zusammenhang entstandenen wissenschaftlichen Probleme sei angeführt, daß sich eine erste erstellte Beobachtungsmatrix als zu grob erwies, um gezielt beobachten zu können. Eine erheblich differenziertere Matrix zur Beobachtung der Gruppenprozesse erwies sich in der Trennschärfe ihrer Kategorien als ungenügend und konnte gleichzeitig offenbar wesentliche Aspekte der sozialen Dynamik nicht erfassen.

Aufgrund einer ständig wechselnden Musikerzusammensetzung, bedingt durch den offenen Vollzug dieser Anstalt (die Gefangenen verbüßten dort Reststrafen oder waren nur zu kurzen Gefängnisaufenthalten verurteilt), war in der Konsequenz eine mittelfristig kontinuierliche Beobachtung der Musikpraxis stark eingeschränkt. Viele der Musiker blieben bis zu ihrer Entlassung oft nur Wochen oder wenige Monate in der Musikgruppe. Zudem arbeiteten einige in Schichtarbeit, was deren häufiges Fehlen bedingte. Die Folge war, daß beobachtete Prozesse häufig unterbrochen wurden oder völlig abbrachen.

Verschiedene Beobachtungen konnte ich mir nicht alleine aus der aktuellen Situation erklären. Als Beispiel hierfür seien der erste und letzte, von den Gefangenen selbst ausgewählte und deutlich bevorzugte Song genannt. Bei der ersten Begegnung zum Musikmachen wünschte sich ein vierundfünfzigjähriger Häftling als erstes Lied: „Junge komm bald wieder“. Während wir spielten und sangen, empfand ich tiefe emotionale Bewegung bei meinem Gegenüber. Eine solche Bewegung empfand ich ebenfalls bei den Musikern einer später gegründeten Gefangenenband mit gänzlich anderen Teilnehmern, bei dem stilistisch und textlich vollkommen anders gelagerten, stets besonders laut gesungenem, gespielten und ausdrücklich bevorzugten Song dieser anderen Gefangenen. Diese sprachen sich gemeinsam dafür aus, in keinem Fall „Junge komm bald wieder“ zu spielen. Sie bevorzugten den Song: „I shot the sheriff“ mit der fortlaufenden Textzeile „but I did not shoot the deputy“ / „but I sware it was in self defense“. Für beide Songs gilt, daß sie keine aktuellen Hits waren. Die Gefangenen brachten den jeweiligen Song selbst ein und wollten ihn aus eigenem Antrieb spielen. Hieraus ließ sich ableiten, daß die unterschiedlichen Songs den unterschiedlichen Gefangenen mit der musikalischen Handlung etwas erfüllten. Die These lag nahe, daß die unterschiedlichen Songs mit ihren verschiedenen Stilistiken und Textaussagen aufgrund unterschiedlicher biographischer Erfahrungen gewählt wurden. Wenn dies der Fall war, dann stand die musikalische Handlung in Verbindung mit biographisch vorgelagerten Erfahrungen, und es mußten dann auch offensichtlich von der musikalischen Handlung für die Musiker ausgehende psychische und soziale Funktionen in einer Verbindung mit deren Biographie stehen.

Im Zuge dieser Vorarbeiten reifte meine Ansicht, daß erstens das Verhalten der Akteure mit einer rein quantitativ ausgerichteten Beobachtungsstrategie lediglich unzurei-

chend einem Kategoriensystem, aus dem Erkenntnisse über Funktionen musikalischer Handlung ableitbar sein sollen, zuzuordnen ist. Zweitens, daß die Fluktuation der Akteure nicht so groß sein sollte, daß die kontinuierliche Beobachtung der Prozesse wenigstens über einige Monate sicherzustellen wäre. Drittens, daß die Funktionen musikalischer Handlungen der Akteure vor dem Hintergrund ihrer Biographie besser zu verstehen wären.

Vor dem Hintergrund dieser Vorüberlegungen entwickelte ich die Strategie, in der geplanten Untersuchung vorwiegend qualitativ vorzugehen, den Gruppenprozeß über einen längeren Zeitraum hinweg zu beobachten und die Biographie der Akteure einzubeziehen.

### **2.1.2 Experteninterviews**

Mit den Erfahrungen aus dem dargestellten Projekt in der Justizvollzugsanstalt ging ich ab Oktober 1995 daran, ein bald anstehendes Rockmobilprojekt mit Jugendlichen zur Grundlage der empirischen Erhebungen zu machen. Zur Vorbereitung der Aufzeichnungen führte ich im November und Dezember 1995 sechs Experteninterviews durch. Ziel war es, meine Vorstellungen von Prozessen beim Musikmachen von Jugendlichen über den Abgleich mit Erfahrungen ausgewiesener Experten für eine musikalisch orientierte Jugendarbeit zu objektivieren.

Mit den Interviews wurden zwei Dipl. Sozialpädagogen eines Jugendhauses mit Erfahrungen in der Bandarbeit, eine Dipl. Sozialpädagogin mit Erfahrungen in der Anleitung von Mädchenbands, ein Profimusiker mit Erfahrungen in der Anleitung von Rockbands, ein Kreisjugendpfleger und Dipl. Sozialpädagoge mit Verwaltungserfahrung im Umgang mit Jugendbands sowie der Begründer und Betreiber des Siegener Rockmobils befragt.

Die jeweils etwa neunzigminütige Befragung wurde mit halbstandardisierten Interviews durchgeführt. Die Fragen waren auf der Grundlage meiner Erfahrungen sowie Literaturkenntnissen formuliert. Den Interviewten wurde bewußt breiter Raum für ihre Ausführungen eingeräumt. Die Tonbandprotokolle wurden inhaltlich reduktiv ausgewertet, indem die Bänder abgehört, die Inhalte in Stichwörtern notiert und diese anschließend den Experten zur Überprüfung der generierten Aussagen vorlegt wurden. Diese nahmen wenige Veränderungen vor und ergänzten die Stichwortprotokolle an einigen Stellen. Anschließend wurden die verbesserten Protokolle additiv zusammengeführt und auf einem über konkreten Fällen liegenden Niveau formuliert.

Vor diesem Hintergrund wurde die mittlerweile bereits begonnene Untersuchung, im Rahmen des Rockmobilprojektes, fortgesetzt.

#### ***Zentrale Ergebnisse der Expertenbefragung im Überblick***

##### *Alter*

Der Schwerpunkt von Bandaktivitäten liegt etwa im Alter von vierzehn bis vierundzwanzig Jahren. Danach, mit dem Übergang in Beruf, Studium und Familie, nehmen die Bandaktivitäten ab, werden häufig aufgegeben und nur in Einzelfällen weiterhin aufrechterhalten.

### *Gruppenzusammensetzung*

Im Anfangsstadium setzen sich die Gruppen oft aus Freunden zusammen. Fremde gehören in der Regel nicht zum Pool der in Frage kommenden Musiker. Wesentliches Kriterium zum Zusammenspielen ist, ob man sich kennt, die Musiker aus der Peer-group stammen, ob die Lebensstile etwa übereinstimmen, ob die Musikpräferenzen ähnlich sind. Die `Chemie´ muß stimmen. Ein zweiter Zugangsschlüssel kann darin bestehen, Wertvolles zur Gründung einer Band beizusteuern, wie zum Beispiel noch fehlendes Instrumentarium oder einen Proberaum. Erst mit musikalischem Fortschritt werden neue Bandmitglieder auch nach dem Kriterium musikalischer Kompetenz zum Mitspielen zugelassen.

In der Regel machen Jungen Bandmusik. Wenn Mädchen mitspielen, sind sie oft in der Minderheit. Mitspielende Mädchen nehmen häufig die Rolle der Sängerin oder Keyboarderin ein. Gleichzeitig gibt es in seltenen Fällen reine Mädchenbands.

### *Motivationen und Funktionen des Musikmachens*

- Auf sich aufmerksam machen
- Anerkennung gewinnen, antizipierte soziale Aufwertung;
- Identifikation mit einem Star;
- Meisterungsmotive der Erzeugung des Gefühls, Leistung zu erbringen;
- Auf der Suche nach sich selbst mit unterschiedlichen musikalischen Stilrichtungen verknüpfte unterschiedliche Lebensstile ausprobieren. Jugendliche haben Vorstellungen darüber, wie sich ein Musiker in Bezug auf seinen Musikstil zu verhalten hat;
- Ausprobieren, was man schafft. Hierzu kann auch der häufige Wunsch zu Musikaufnahmen gezählt werden.
- Sich negativ abgrenzen, nach dem Motto: `wir machen auf keinen Fall ...´;
- Identität entwickeln;
- Einen eigenen (Probe)Raum einnehmen;
- Partner von eng in Beziehung stehenden, kollektiv tätigen, sich gut verstehenden Gruppenmitgliedern sein:
- Mit dem Musikmachen einen Sinn für das Leben finden;
- Gedanken und Gefühlen Ausdruck geben;
- Antizipierte verbesserte Chancen gegenüber dem anderen Geschlecht;
- Befriedigung von Neugier;
- Mädchen haben zum Teil den Wunsch, sich durch Musikmachen zu emanzipieren;
- Auftritte zählen zu Kernaktivitäten. Sie subjektiv sowie als kollektive Produktion erfolgreich zu meistern, stellt eine wesentliche Motivation der musikalischen Handlung dar.

### *Stilrichtung*

Die gespielte Stilrichtung ist im wesentlichen von drei Kriterien determiniert:

1. durch die Identifikation mit dem diesem Musikstil zugeordneten Lebensstil;
2. durch die Spielmöglichkeiten eines Musikstils, bedingt durch musikalische Kompetenz und technische Ausstattung;
3. durch musikalischen Fortschritt, mit dem häufig eine Offenheit gegenüber anderen Musikstilen und damit auch für andere Lebensstile entsteht.

## **2.2 Arbeitshaltung und theoretische Grundlagen**

Zu beantworten ist die Frage nach den in dieser Untersuchung implizierten grundlegenden pädagogischen und theoretischen Haltungen und damit nach der normativen sozialpädagogischen und wissenschaftlichen Ausrichtung dieser Arbeit. Mit der Untersuchung soll keine sozialpädagogische Methode entwickelt werden, für die eine normative Ausrichtung unerlässlich wäre. Es soll jedoch eine Aufklärung über musikalische Handlung in einem sozialpädagogischen Setting stattfinden, die dem Zweck dienen soll, als Grundlage für sozialpädagogisches Handeln herangezogen zu werden. Aus diesem Grund kann die Untersuchung nur aus bestimmten sozialpädagogischen sowie wissenschaftlichen Perspektiven und damit nur mit einer normativen Ausrichtung stattfinden.

Der Einfluß der Arbeitshaltung des Forschers im Feld bestimmt sich durch zwei sich widersprechende Sachverhalte:

1. Es wird Wert auf eine möglichst natürliche Situation und damit auf möglichst wenig Einfluß auf das Feld gelegt.
2. Ein teilnehmender Beobachter macht sich mit seiner Untersuchungstätigkeit zu einem Teil der Untersuchung und kann deshalb nicht nicht Einfluß nehmen (vgl. WATZLAWICK u. a. 1985).

Mit der auf der nächsten Seite stehenden Übersicht 1: Arbeitshaltung, sollen die grundlegenden Arbeitshaltungen transparent gemacht werden, welche die Arbeit durchdringen und beeinflussen.

### Übersicht 1: Arbeitshaltung

Grundannahme	Der Mensch lernt <sup>1)</sup> und entwickelt Verhaltensorientierungen. Fähigkeiten und Fertigkeiten, auch bereits vorhandene, bedürfen ihrer Entwicklung um optimal genutzt werden zu können.
Menschenmodell	Der Mensch ist von Natur aus kreativ, kommunikativ, sozial, und er trägt positive Gesetzmäßigkeiten in sich. Gleichzeitig ist er komplex und widersprüchlich. Dies entspricht dem humanistisch - integrativen Menschenmodell nach HEINEMANN (vgl. 1993).
Indikation	Defizit an Bedürfnisbefriedigung, schädliches Verhalten für sich oder andere, gemessen an normativen Leitgedanken zu Mündigkeit <sup>2)</sup> , Demokratie und Sozialwirtschaft.
Legitimation	Begründete Annahme positiver Konsequenzen für den Lernenden und/oder andere.
Arbeitshaltung	Motivieren, vermitteln von Wissen und Methoden, beraten, trainieren, Widersprüche integrieren, Orientierungen erarbeiten, Komplexität eröffnen.
Rolle gegenüber den Lernenden	Der Pädagoge nimmt eine auf der persönlichen Ebene gleichberechtigte Haltung zu den Lernenden ein, er agiert mit und in der Gruppe. Er regt neue Erfahrungen an. Er bleibt in Reflexion zu dem Gruppengeschehen. Die Beziehung ist professionell begründet.

Über die Arbeitshaltung hinaus fließen theoretische Grundlagen in das pädagogische und wissenschaftliche Handeln ein, die im Folgenden skizziert sind.

- 1 LÖWE; MEISCHNER (1986) definieren Lernen als informationsverarbeitende Prozesse, durch die Organismen individuelle Erfahrungen erwerben und beim künftigen Verhalten berücksichtigen. SKOWRONEK beschreibt Lernen als den Prozeß, "durch den Verhalten aufgrund von Interaktion mit der Umwelt oder Reaktionen auf eine Situation relativ dauerhaft entsteht oder verändert wird, wobei auszuschließen ist, daß diese Änderung durch angeborene Reaktionsweisen, Reifungsvorgänge oder vorübergehende Zustände des Organismus (...) bedingt sind" (in GIESECKE 1991, 48). Mit dem Begriff Lernen wird hier die Aufnahme von Erfahrungen und deren kognitive und emotionale Verarbeitung verstanden, die zu einer Einstellung des Individuums führen oder auch dessen Handlungsmöglichkeiten erweitern oder auch dessen Handeln beeinflussen. Aus pädagogischer Sicht ist bei der Betrachtung von Lernprozessen deutlich zwischen Lernen und Lehren zu unterscheiden. Lernen ist eine eigenständige Handlung des Subjekts, dieser Vorgang kann zwar durch die Lehre gefördert werden, nicht jedoch kann Lernen durch Lehren ersetzt werden (vgl. BRACHT u.a. 1990). Die Tätigkeit der Lehre liegt dagegen außerhalb des lernenden Subjekts. Lehren wird definiert als "... absichtvoll Lernprozesse einleiten, fördern oder korrigieren, um Einsichten, Erlebnisse, Verhaltensmuster schneller, lückenloser und sicherer, mithin ökonomischer lernen zu lassen, als das bloße Miterleben in der Natur und Gesellschaft dies gestatten würde" (SCHULZ in EDELMANN 1994, 10).
- 2 Der Begriff Mündigkeit beschreibt die Fähigkeit eines Subjektes, sich „distanzierend, reflektierend und gestaltend mit seiner Umwelt und den es umgebenden gesellschaftlichen Verhältnissen auseinanderzusetzen“, sowie dessen „Bildsamkeit, die erzieherisch zu aktualisieren ist“ (BAST 1993, 135) Nach RAUSCHENBERGER ist Bildung als Prozeß der Verständigung der Menschen über ihre Welt und ihr Leben zu verstehen (vgl. in ARNOLD 1991). Dies schließt ein, was der Mensch durch Auseinandersetzung mit Sprache, Literatur, Wissenschaft und Kunst zu gewinnen vermag (vgl. SCHWENK in LENZEN 1993). Weiter liegen hier Haltungen im Sinne des DEUTSCHEN BILDUNGSRATES von 1970 zugrunde, der davon ausgeht, daß Bildung mit einer demokratischen Argumentation das Ziel hat, den Menschen zu bewußter Teilhabe und Mitwirkung an den Entwicklungs- und Umformungsprozessen aller Lebensbereiche zu befähigen (vgl. APITZSCH 1986). Zur kontrastiven Verdeutlichung: die obige Auffassung steht im Widerspruch zu beispielsweise dem Pädagogen ABRAHAM (vgl. 1957), der das Ziel propagierte, hierarchisch denkende, ausgeglichene und gesellschaftsbejahende Menschen zur Erhaltung der sittlichen Ordnung zu formen.

### *Symbolischer Interaktionismus und Grounded Theory*

Der Begriff des symbolischen Interaktionismus ist 1937 von Herbert Blumer, einem der führenden Vertreter der Nachfolgergeneration der Chicago-Soziologen, geprägt worden. Die Chicago-Soziologie (1910 bis 1935) wird heute als die besonders wichtige erste Phase des symbolischen Interaktionismus angesehen. Die Chicago-Soziologen gingen selbst zu den Betroffenen und nicht nur zu Mittlern wie Polizei oder Sozialarbeitern. Die Berichte der Soziologen fußten auf persönlichen Eindrücken und hatten den Anspruch, Lebensformen und kennzeichnende Prozesse systematisch zu erheben, zu untersuchen und ihre Bewegmechanismen zu erklären. (vgl. SCHÜTZE 1987-b)

Die `Chicagoer Schule der Soziologie´ nutzte intensiv die Datenerhebungsmethoden der Feldbeobachtung und des Interviews. Man ging davon aus, daß „Wandel ein konstantes Merkmal des sozialen Lebens ist, daß aber seine spezifischen Richtungen erklärt werden müssen“ (STRAUSS 1991, 31). Um die Interaktion sowie den Prozeß und den sozialen Wandel verstehen zu können, trachtete die `Chicagoer Schule´, die Perspektive der untersuchten Individuen zu erfassen. (vgl. STRAUSS 1991)

„Der symbolische Interaktionismus ist eine theoretische und methodische Richtung (...), welche die Geschöpftheit der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch interaktiv aufeinander bezogene Handlungsabläufe der Gesellschaftsmitglieder betont und davon ausgeht, daß der interaktive Bezug grundlegend durch sprachliche Kommunikation und darüber hinaus auch durch den Austausch außersprachlicher Symbole geleistet wird (SCHÜTZE 1987-b, 520).“

Die grounded Theory nach GLASER; STRAUSS beinhaltet eine Theorie und Methodik im Sinne des symbolischen Interaktionismus der `Chicagoer Schule´ (vgl. SCHÜTZE 1987, STRAUSS 1991). Für die vorliegende Untersuchung wesentliche Implikationen der grounded Theory sind darüber hinaus, daß sie nicht an „spezielle Datentypen, Forschungsrichtungen oder theoretische Interessen gebunden“ ist (STRAUSS 1991, 29-30); sich der Forscher selbst als Instrument zur Generierung der Daten wahrnimmt; ihre Theoriebildung auf empirischen Daten fußt, welche intensiv analysiert werden, wobei theoretische Grundlagen nicht von außerhalb an den Forschungsgegenstand herangetragen werden, sondern gegenstandsorientiert aus den Beobachtungen im Feld selbst entwickelt werden (vgl. STRAUSS 1991). „Der Schwerpunkt der Analyse liegt nicht allein darauf, daß `Massen von Daten´ erhoben und geordnet werden, sondern darauf, daß die Vielfalt von Gedanken, die dem Forscher bei der Analyse der Daten kommen, organisiert wird (STRAUSS 1991, 51).“

Als eine der Pionierarbeiten zur grounded Theory von GLASER; STRAUSS ist „Interaktion mit Sterbenden“ zu betrachten, wo der Krankenhausaufenthalt im Umgang mit Sterbenden vor Ort und authentisch beobachtet wurde. Dort machten sie konkrete Feldbeobachtung zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen und nicht in einer abstrakten soziologischen Sprache formulierte Theorien. Sie hatten den Anspruch, eine Sprache zu verwenden, die sowohl für Soziologen, Ärzte, Pfleger als auch für interessierte Laien interessant und verstehbar sein sollte. (vgl. GLASER; STRAUSS 1974)

### *Interaktionistische Rollentheorie*

Nach dem interaktionistischen Rollenkonzept sind Rollen nicht von vornherein festgelegt, sondern grundsätzlich interpretationsbedürftig. Eine gemeinsame Interaktionsbasis muß jeweils erst geschaffen werden. Das Individuum muß balancieren zwischen



der Erfüllung an es gerichteter Erwartungen, um sich nicht aus dem Interaktionsprozeß auszuschließen, und der Erfüllung eigener Bedürfnisse. (vgl. KRAPPMANN in SINGER; UNGERER-RÖHRICH 1984)

Die interaktionistische Rollentheorie vertritt folgende Implikationen: Die Rollennormen sind in der Regel nicht genau definiert. In einem Interaktionsprozeß können die Individuen nacheinander mehrere ihrer Rollen verdeutlichen. In der Regel ist nicht mehr als ein vorläufiger Konsens über die Interpretation von Rollen zu erreichen und auch nicht notwendig. Individuelle Bedürfnispositionen entsprechen nicht voll institutionalisierten Wertvorstellungen. Zur Sicherung der Interaktion müssen die Interaktionspartner auch bei nur teilweiser Befriedigung eigener Bedürfnisse auf die Bedürfnisse der anderen eingehen und mit ihnen interagieren. Institutionen sind stabil, wenn sie ihren Mitgliedern ermöglichen, ihre Bedürfnisse innerhalb eines normativen Interpretationsspielraumes zu befriedigen. (vgl. SINGER; UNGERER-RÖHRICH 1984)

#### *Modell rationalen Handelns*

Mit dem Modell rationalen Handelns wird davon ausgegangen, daß die Ziele, Wünsche und Motive von Menschen die Bedingungen für deren individuelles Handeln darstellen, welche aus ihrer Sicht zur Realisierung ihrer Präferenzen beitragen. Bedingungen für das Handeln sind ebenfalls Handlungseinschränkungen der Individuen. Individuen führen solche Handlungen aus, die ihre Ziele, aus ihrer Sicht, in höchstem Maße realisieren, unter Berücksichtigung der Handlungsbeschränkungen, denen sie sich gegenübersehen. (vgl. OPP 1991)

## **2.3 Erkenntnisinteresse**

### **2.3.1 Fragestellung aus den Vorerfahrungen**

Die aufgeworfene Fragestellung ergibt sich nicht aus theoretisch abgeleiteten Hypothesen, sondern aus nicht befriedigend beantworteten Fragen aus der Praxis. Dieser Fragestellung wird im nächsten Kapitel die pädagogische Thematisierung der entsprechenden Literatur gegenübergestellt, um im darauffolgenden Kapitel das Erkenntnisinteresse für die vorliegende Untersuchung zu generieren.

Aus den Vorerfahrungen ergibt sich, daß musikalische Handlung mit Aspekten der Biographie verknüpft ist. Gleichzeitig muß die musikalische Handlung aus Sicht der Akteure zur Realisierung von deren Präferenzen beitragen (vgl. OPP 1991), da sie ansonsten nicht unternommen würde. Wenn dies zutrifft, dann liegt es unter der Perspektive eines humanistischen Menschenbildes nahe, daß die musikalische Handlung eines zu Sinn und Selbstverwirklichung strebenden Menschen zu dessen biographischer Entwicklung beitragen kann. Gleichzeitig beschreibt JERRENTROP (vgl. 1998) das Selbstmusizieren in dieser Zeit als eine sehr breite Bewegung, ähnlich wie die der Jugendbewegung der ersten beiden Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, mit alleine zwanzigtausend Popbands in der Bundesrepublik Deutschland. Mit dieser breiten Zustimmung zum Selbstmusizieren und der Annahme biographischer Entwicklungsmöglichkeiten mit dem Musikmachen ergibt sich aus sozialpädagogischer Perspektive die folgende Fragestellung:

Welche Funktionen bietet die musikalische Handlung für die biographische Entwick-

lung Jugendlicher? Die Antwort darauf verspricht die Möglichkeit, Potentiale musikalischer Handlung effektiv für die Sozialpädagogik nutzbar zu machen.

Hintergrund der Fragestellung ist die folgende sozialpädagogische Problemstellung, der möglicherweise mit der sozialpädagogischen Förderung musikalischer Handlung zu begegnen wäre: Jugendliche haben in ihrer Übergangsphase in das Erwachsenen-dasein einen umfassenden Umbau ihrer psychischen und sozialen Strukturen zu leisten. Hierzu gehören Entwicklung eines erweiterten Wertesystems, Übernahme von Verantwortung, Emanzipation gegenüber Erwachsenen, Ausleben von Sexualität und Eingehen von Paarbeziehungen, um nur einige zu nennen.

„Um die Krisen der Identitätsdiffusion bewältigen zu können, und um sich in seiner sozialen Umwelt zu orientieren, bedarf der Jugendliche eines Schonraums, eines Spannungsfreiraums in der Zeit zwischen Sexualreife und Sozialreife (SPENGLER 1985, 121).“ ERIKSON (vgl. in SPENGLER 1985) spricht in diesem Zusammenhang von einem psycho-sozialen Moratorium, in dem relativ sanktionsfrei gelernt und mit existentiellen Haltungen experimentiert werden kann. In diesem Sinne schreibt BRAKE: „Adoleszenz und frühes Erwachsenenalter als eine Phase der Formierung von Werten und Ideen sowie der Erkundung der Umwelt sind eine wichtige Quelle sekundärer Sozialisation (1981, 33).“ Um ihre Identität zu retten, orientieren sich Jugendliche an Vertrautem, zu dem ihre Peergroups gehören (vgl. SPENGLER 1985). Zu den Funktionen von Peergroups gehören für Jugendliche nach ASUBEL (in SPENGLER 1985, 153):

- das Erleichtern des Findens des „primären Status“ als unabhängiges Individuum;
- sie sind „Ich-Stütze“;
- Orientierungshilfe in der Zeit des unsicheren Übergangs;
- emotionale Bekanntschaften außerhalb von Familie und Elternhaus zu beiden Geschlechtern;
- das Beeinflussen von Vorstellungen, Einstellungen und Motivation;
- Gruppensolidarität über gemeinsame Ziele, Normen und Verhaltensregeln;
- Bollwerk gegen Autorität;
- Emanzipation von der Herkunftsfamilie;
- Trainingsfeld zur Klärung heterosexueller Bedürfnisse und Geschlechtsrollen;
- Stabilisation des Übergangs und Herabsetzung der Gesamtbelastung durch Frustration.

SPENGLER (vgl. 1985) spricht davon, daß die Hinwendung Jugendlicher zum Rock mit den dazugehörigen Lebensstilen einen Lösungsversuch der Jugendlichen darstellt, mit ihren Selbstverwirklichungs- und Identitätskonflikten umzugehen.

Gleichzeitig ist Jugend heute weniger klar strukturiert, als dies früher der Fall war. „Feste Fahrpläne durch die Jugendzeit“ (FUCHS, HEINRITZ, KRÜGER in HILL 1999, 43) haben abgenommen. Es wird von einer Entstrukturierung der Jugendphase gesprochen, bei der die Gefahr des Scheiterns für die Jugendlichen besonders angelegt ist, die nicht über die Fähigkeiten der Selbstbehauptung in solchen Situationen verfügen: „Durchhaltevermögen, Verbindlichkeit in sozialen Beziehungen, Krisenmanagement, Planungskompetenz, Zukunftsorientierung“ (HILL 1999, 43).

Aufgabe der Sozialpädagogik ist es dementsprechend, in Ergänzung zur Integrationshilfe der 60er und 70er Jahre, Ressourcen für die Lebensbewältigung Jugendlicher im Sinne einer „sozialen und kulturellen Infrastruktur“ aufzubauen. (vgl. BÖHNISCH 1992,

174)

In diesem Sinne argumentiert ebenfalls KRAFELD und fragt, ob PädagogInnen sich nicht darauf einstellen müssen, zunehmend weniger zu sagen zu vermögen, „was für ihre Adressaten eigentlich tatsächlich gut ist – und sich darauf einstellen, ohne `Rezepte´ Jugendliche bei deren Suche nach Wegen gelingender und befriedigender Lebensbewältigung zu unterstützen (1992, 320)?“ "Da Gesellschaft inzwischen immer weniger imstande ist, ihre mit Sozialisation, Erziehung und Bildung verbundenen Integrationsversprechen einzulösen, werden die Betroffenen - in einem gesellschaftlich eigentlich gerade nicht gewolltem Maße - auf sich selbst zurückgeworfen und letztlich (entgegen allen Willensbekundungen) dazu gedrängt, ihre Lebensbewältigung in die eigene Hand zu nehmen (KRAFELD 1992, 319-320).“

### 2.3.2 Thematisierung in der Literatur

Die pädagogische Thematisierung rockmusikalischer Handlung Jugendlicher im deutschsprachigen Raum kann in die Hauptlager der Schul-, der Sozial- und Kulturpädagogik sowie ein Lager mit weiteren Themen unterteilt werden. Mit der schulpädagogischen Literatur wird dominant die rhythmisch-harmonische Tüchtigkeit am Instrument verfolgt. Aus dem Lager der sozial- und kulturpädagogischen Literatur ist der Anspruch auf soziale und psychische Entwicklung mit dem Musikmachen dominant vernehmbar, zum Teil auch verbunden mit musikalisch-therapeutischen Ansprüchen. Mit dem Lager der weiteren Themen werden zusätzlich verschiedene Aspekte verfolgt. Gleichzeitig zeichnet sich, vor allem in jüngeren Publikationen, ein Aufweichen dieser Trennungen zugunsten einer ganzheitlicheren Sicht ab.

#### ***Aus dem Feld der schulpädagogischen Literatur***

THERHAG (vgl. 1998<sup>1)</sup>) untersucht das Verhältnis von Schulpädagogik der letzten vier Jahrzehnte zur populären Musik unter der Perspektive von stilistischen- und jugendkulturellen Anforderungen anhand einer Analyse von nahezu fünfzig Veröffentlichungen dieser Zeitspanne und kommt zu dem Schluß: „es begann mit Hinterherhinken (440)“. 1953 wurde eine der frühesten Veröffentlichungen über populäre Musik, eine Schrift zu Jugend und Jazz genau dann veröffentlicht, als die Jugendkultur Jazz vom Rock`n`Roll abgelöst worden war. Schriften von Musikpädagogen dieser Zeit waren durchaus von Unkenntnis gezeichnet. In einer Analyse des Beat kommt ein Autor noch 1969 zu dem Schluß, daß die Gitarre als Begleitinstrument nicht ideal sei und hielt eine Tastenharmonika für geeigneter. Ebenfalls trugen falsche Zitate wie „She's living home“ statt „She's leaving home“, falsche Bezüge wie dem, daß die Beatles sich nach dem Vorbild der Rolling Stones entwickelt hätten oder falsche Übersetzungen wie „The medium is the message“ zu „Das Medium ist die Massage“ nicht zu einer Annäherung der Pädagogik an populäre Musik bei (442). Musikpädagogisches Ziel der Auseinandersetzungen mit populärer Musik war die Einführung von Kunstmusik über den Umweg des Pop. Mitte der 70er erschienen die ersten fundierten sowie von Objektivität geprägten Ansätze. WIECHELL stellte 1975 dar, daß der verbreitetste Zugriff auf Popmusik ein affektiver, lustbetonter ist. Eine kognitive Betrachtung von Musik ist jedoch

---

1 Ausschnitte einer Rezension zu THERHAG (vgl. 1998) aus DENTLER (vgl. 1999).

nur nach der Überwindung eigener Berührtheit möglich. Deswegen kann diese Überwindung nicht um den Preis des Musikerlebens angestrebt werden. SCHÜTZ forderte 1982 " ... musikpraktische Erfahrungen der Unterrichtenden im Bereich populärer Musik sowie einen handlungsorientierten Musikunterricht auf partnerschaftlicher Basis ... (446)". KEULER beschrieb 1983 am Beispiel der Wut Dortmunder Punks, als Karstadt-Schaufensterpuppen im Punkstyling frisiert wurden, daß Auseinandersetzung mit populärer Musik in der Schule nicht erfolgreich sein kann, wenn SchülerInnen „berechtigter Angst haben, daß wieder einmal eine Abgrenzung zur herkömmlichen Kultur der Erwachsenen pädagogisch vermarktet und ihnen damit entzogen wird (447)". Ein Fazit ist, daß MusiklehrerInnen neben der Fortbildung in musikpraktischen Fähigkeiten, stilistisch-historischen Kenntnissen auch für den Umgang als Erwachsene mit jugendkulturellen Entwicklungen sensibilisiert werden müssen, „... unverständlich und schädlich ist die Behauptung, die Musik einer bestimmten Jugendkultur sei keine Musik (452)", wie es bei heutigen MusikpädagogInnen in Bezug auf die aktuelle Techno-Musik nachzulesen ist. Lehrende brauchen nicht Rockfans oder Berufs Jugendliche zu werden, wenn sie die Jugendkulturen mit ihren Erfahrungen zu ergänzen statt zu ersetzen versuchen.

In aktuellen musikdidaktischen Zeitschriften wird populäre Musik mittlerweile als eigenständiges Thema aufgegriffen, ohne den Eindruck zu vermitteln, damit lediglich einen 'Fuß' in die Klassik bekommen zu wollen. Dabei werden neben der Transkription aktueller Songs durchaus auch kritisch soziale und gesellschaftliche Hintergründe aus dem Themenfeld Jugendlicher aufgegriffen. Die vorgestellten Songs werden jedoch häufig in Form herkömmlicher Notation dargestellt, welche es dem nicht entsprechend vorgebildeten Schüler nicht ermöglicht, selbständig darauf zuzugreifen. (vgl. MUSIK UND UNTERRICHT, MUSIKUNTERRICHT HEUTE; PRAXIS DES MUSIKUNTERRICHTS)

### ***Aus weiteren Feldern der Literatur***

Neben spezifisch schul- oder sozialpädagogischer Literatur gibt es, wenn auch quantitativ deutlich weniger ausgeprägt, eine Reihe weiterer Perspektiven zum Thema, die im Folgenden exemplarisch dargestellt werden.

BAACKE (1998-1<sup>1)</sup>) entwickelt in seinem Handbuch „Jugend und Musik“ genau diesen Fokus mit einer Gewichtung im Bereich populärer Musik mit siebenundzwanzig Artikeln in sechs Buchteilen 1) Kultur, Ausdruck, Tanz, Umgreifendes; 2) Klassische Musik, Laienmusik; 3) Vom Wandervogel bis zu alternativen Labels; 4) Aspekte der Rezeption; 5) Medien, Studios, Online; 6) Pop und Pädagogik. Entsprechend breit sind die Themen gestreut. Hierzu gehören zum Beispiel: 'Musik in der Jugendbewegung' (KOMMER), 'Jugend und klassische Musik' (BASTIAN), 'Die neue Musikszene: Von Techno bis Crossover' (NOLTEEMSTING), 'Popmusik in Studiengängen deutscher Hochschulen' (SUDMANN) oder die 'Musikwerkstatt Sozialpädagogik' (KÜNTZEL-HANSEN; KÜNTZEL).

BAACKE (vgl. 1998-1) skizziert, daß musikalische Sozialisation jedem widerfährt, sei er an Musik interessiert oder nicht. Musik hat emotionsbindende Kraft, die in einem Streichquartett Beethovens ebenso wie in einem dröhnenden Heavy-Metal-Konzert erlebt wird. Musik ist Bestandteil der Existenz Erfahrungen Jugendlicher und bietet ihnen Orientierungsmuster für die Suche nach dem Ich. Es gibt in Deutschland 1.006

---

1 Ausschnitte einer Rezension zu BAACKE (vgl. 1998) aus DENTLER (vgl. 1999).

öffentliche Musikschulen mit zirka einer Million Schülern. Insgesamt machen zirka sechs Millionen Deutsche Musik. Am Tonträgermarkt hat Popmusik einen Anteil von zirka 90%, von einer pädagogischen Förderung bleibt Pop jedoch weitgehend ausgeschlossen. Eine tendentiell anhaltende Ausbreitung von Popmusik gegenüber einem vergleichsweise eher rückläufigen Hörverhalten von E-Musik erklärt sich BAACKE damit, daß dieses Genre eine Auseinandersetzung mit Musik als einer Kunstgattung voraussetzt. Popmusik ist dagegen so selbstverständlich geworden, daß sie weniger als musikalisches Genre, denn als Lebensbegleiter erfahren wird.

Der Perspektive Religion und Rockmusik geht ZÖLLER (vgl. 1999) nach. Sie analysiert Rockmusik unter der Perspektive religiöser Jugendkultur und weist mit dieser Musikkultur die Gestaltung authentischer religiöser Gefühle nach. Die Jugend konstituiert ihre Kultur durch aktive ästhetische beziehungsweise rockmusikalische Gestaltung innerhalb ihrer Peergroups, während tradierte Raster der Gesellschaft nicht greifen. Religiöse Gefühle Jugendlicher finden individuell und erlebnisorientiert ihren jugendkulturellen Ausdruck über das Medium Rockmusik. Diese Gefühle sind Ausdruck der Suche Jugendlicher nach Identität.

Ein weiteres Thema in der Literatur ergibt sich aus der Betrachtung von Rechtsradikalismus und Rockmusik. Dargestellt werden im wesentlichen äußere Erscheinungsbilder von Bands, nicht die biographisch gewachsene Motivationen ihrer Mitglieder. Es werden die Songs, Jugendkulturen, deren Fanzines sowie deren gesellschaftliche Einbettung dargestellt. Vergleiche dazu BÄHR; GÖBLER 1993; BÜCKEN 1993; GÖRRES 1996.

TENNSTEDT (vgl. 1979) führt unter der Perspektive von Gruppenprozessen bei der Professionalisierung von Schülern zu Profi-Rockmusikern eine Falldarstellung der Rockband `The Petards´ durch. Geschildert werden Aufstieg und Fall der Band sowie persönliche und gesellschaftliche Hintergründe. Eine der Ursprungintentionen der Musiker: „Musik machen – das war`s, worum es ging, wovon alles getragen werden sollte“ (179) war kein realistischer Erwartungstypus, sobald dieser als Grundlage existenzschaffender Arbeit eingesetzt wurde und somit auf nicht parallel laufende Strukturbedingungen des Gesellschaftssystems stieß.

### ***Aus dem Feld der Sozial- und kulturpädagogischen Literatur***

Es folgt eine chronologisch geordnete Übersicht zur Entwicklung und Bandbreite der Arbeiten aus dem sozial- und kulturpädagogischen Bereich, welche in ihren Arbeitsweisen und Zielen und Entwicklungen vielfältige Verknüpfungen aufweisen und daher gemeinsam dargestellt werden<sup>1</sup>.

HÄSSNER (vgl. 1983) beschreibt in seinem Artikel seine Arbeit mit einer Gruppe von Kindern und Jugendlichen mit rockmusikalischer Praxis unter therapeutischer Zielsetzung. Die Störungen der Klienten sind mit dem Spektrum von fast autistisch bis sozialer Verwahrlosung beschrieben. Sein Resümee ist, daß sich der Therapeut solcher Gruppen als Anleiter für soziale Prozesse verstehen und sich als Person auf einer gleichberechtigten Ebene zwischen Arzt und Patient in die Interaktion einbringen muß. MERKT (vgl. 1984) berichtet in ihrem Artikel von den Bedingungen einer Rockmusikband Heranwachsender im Stafvollzug, die ihre eigenen Songs komponiert und textet.

---

1 Vergleiche zur Verknüpfung von sozial- und kulturpädagogisch motivierten Projekten exemplarisch die Entwicklung und Praxis der beiden Rockmobil-Pionierprojekte im Kapitel: „Das Rockmobil“.

Ihr Eindruck ist: „Man hat dort begriffen, wie wichtig Musikmachen für die Persönlichkeitsentwicklung sein kann. (...) wie das Musikmachen das Rückgrat der einzelnen zu stützen vermag (...)“.

PETER (vgl. 1987) schildert in seinem Artikel das Musikmachen Jugendlicher in der Heimerziehung, unter sozialtherapeutisch motivierter Anleitung. Er zeigt die Erfahrung auf, daß sich Jugendliche, die sich sonst „nur genervt haben“, konstruktiv gemeinsam Musik machten, daß Teilnehmer, die sonst keine „zwei Minuten dranblieben“, hier bis zu einer Stunde konsequent mitmachten. Er berichtet, daß die Teilnehmer über Feedback zu realistischerer Selbsteinschätzung kamen, als Basis für das Einüben sozialer Verhaltensweisen. Positive Reaktionen von Publikum erhöhte die Motivation der Jugendlichen und spornte diese zu weiterer Beschäftigung mit dem Musikmachen an.

PLEINER (vgl. 1987) beschreibt in seinem Artikel die Anfänge des hessischen Rockmobil-Pionierprojektes, „im Sinne einer emanzipatorischen, auf Selbsterfahrung, Spielraumerweiterung, Mitgestaltung, Handlungskompetenz und politischer Beteiligung gerichteten Bildungs- und Kulturarbeit“ (23) mit Jugendlichen aus sozialen Brennpunkten. Es konnte gezeigt werden, daß mit dem Medium Rockmusik „auch solche Jugendliche, die im Rahmen anderer Bildungskonzepte längst als unmotivierbar abgeschrieben sind“ (24), erreicht werden konnten.

WAHL (vgl. 1987) berichtet in einem Artikel von dem niederschwellig präventiven Drogensucht-Projekt „Tausend Steine“ in Hamburg, das im Studio und bei öffentlichen Auftritten nach drei Grundregeln aufgebaut war: 1. absolutes Alkohol- und Drogenverbot, 2. Gewaltverbot, 3. keiner ist wichtiger als der andere. Sobald eine Gruppe mehr als drei Songs im Repertoire hat, ist das Auftreten Pflicht. Positive Erfahrung mit dem Einsatz des Rockmusikmachens unter diesen Bedingungen bei einem drei Jahre zuvor ins Leben gerufenen schwedischen Vorgängerprojektes waren: Komplizierte Abläufe und Lernschritte ohne Drogen zu vollbringen; pünktlich und kompromißfähig zu sein, da musikalisch sonst nichts zustandekommt; und selbständig Ordnung zu halten“ (27) und eine Klientel anzusprechen, welche anderweitige sozialpädagogische Angebote nicht wahrnahm. Nicht befriedigend war, daß die männlichen Besucher dominierten, Frauen konnten quantitativ nur weniger eingebunden werden.

LUDEWIG-STEIN (vgl. 1991) beschreibt in ihrer Diplom-Arbeit sozialpädagogische Praxis von Rockmusikprojekten mit Mädchenbands in Jugendhäusern unter der Zielsetzung, Möglichkeiten zu bieten, individuelle Fähigkeiten zu erkennen und diese mit dem Machen von Rockmusik zu erweitern. Anhand der Beobachtung ihrer Arbeit kommt sie zu dem Ergebnis, daß der sozialpädagogische Einsatz des Rockmusikmachens in der offenen Jugendarbeit für Mädchen geeignet ist, „den Aspekten der Selbstbehauptung und der Entwicklung einer Eigenständigkeit zur Förderung eines handlungsfähigen Daseins sowie eines emanzipatorischen Bewußtseins Rechnung zu tragen“ (70).

RIEGER (vgl. 1992) beschreibt in seinem Artikel, daß das Medium Rockmusikmachen bei jugendlichen Aussiedlern zielgerichtet musikalisch-therapeutisch einsetzbar ist. Er läßt so „verborgene Ängste, Gefühle, Hoffnungen und Träume erklingen“ (219). Mitarbeiter helfen den Jugendlichen im Setting regelmäßiger Reflexion beim Transfer des musikalischen Ausdrucks in Sprache und unterstützen das intellektuelle Verstehen. Ziel ist es, Erfahrungen zu ermöglichen, die den Beziehungsspielraum für Aussiedler erweitern, sowie Grenzen auszuprobieren zu lernen und aus dem bisherigen Erfah-

rungsraum herauszutreten.

HERING, HILL, PLEINER (vgl. 1993) liefern in ihrem Buch: Praxishandbuch Rockmusik in der Jugendarbeit, eine umfangreiche Darstellung des Praxisfeldes Rockmusik in der Jugendarbeit mit dem Ziel: „Anstöße zu liefern, wie sich Jugendliche Räume und Ausdrucksformen sichern können „und wie ein `entpädagogisiertes´ Verhältnis zu den Angeboten der Jugendarbeit entstehen kann“ (6). Im Praxisteil werden zweiundzwanzig vorwiegend rockmusikalische Projekte vorgestellt. Die Themen reichen von der Arbeit mit Mädchen, der Fortbildung für SozialpädagogInnen oder Rockbands eines Berufsausbildungsverbundes bis zur Rockmusik in der Drogentherapie sowie einer therapeutischen Nachsorgewohnungsgemeinschaft. Zudem werden Themen behandelt wie: Equipment, Textbeispiele, Literaturumschau, Arrangement, Musik und Computer sowie Finanzierungswege. Eine Literaturanalyse, bezogen auf das Praxisfeld Rockmusik, durch die Herausgeber liefert eine bis dahin nicht vorhandene Bündelung zentraler Aussagen mit sozialwissenschaftlichem Hintergrund für den Einsatz von Rockmusik unter sozial- und kulturpädagogischen Gesichtspunkten. Sie führen folgende These auf: „Rockmusik ist ein wesentliches kulturelles Ausdrucksmittel und Orientierungsfeld für Jugendliche aller gesellschaftlichen Schichten. Sie hat bei der Selbstdefinition von Peergroups eine wichtige Funktion und ist untrennbar verknüpft mit Moden, Konsumgewohnheiten und den audiovisuellen beziehungsweise Print-Medien“ (12). Die Herausgeber stellen die Frage, ob Rockmusik zum „Sozialisationsangebot“ werden kann, welches zur Strukturierung jugendlicher Lebenswelten beiträgt und exemplarische Chancen „zur spielerischen Erprobung und Simulation von Vorstellungen, Gefühlen und Erfahrungen, zur symbolischen Lösung von Konflikten, zur Verarbeitung von Ängsten und Aggressionen“ (SCHÜTZ 1982 in ebd., 13) eröffnet. „Über Musik und Mode ausdifferenzierte Lebensstile von Jugendlichen übernehmen für viele Jugendliche quasi identitätsstiftende Funktionen. Sie treten an die Stelle der – durch unaufhaltsame Erosionen – geschwächten identitätsstiftenden Funktionen traditionell-kollektiver Lebensformen“ (FERCHHOFF 1991 in ebd., 27). Rockmusik ist geeignet, unterschiedlichste Gefühlslagen auszudrücken, und wirkt als „Assoziationsmedium für Träume und Sehnsüchte“ (VOLLBRECHT 1988 in ebd., 38). „Die Rezeption von Rockmusik leistet eine kommunikative Verständigung über lebensweltliche Wirklichkeit“ (VOUILLEME 1987 in ebd. 38). Jugendliche nutzen Rockmusik, um über deren stilistische Merkmale sowie deren Vortrag das für sie neu, wichtig und aktuell zu bearbeitende Thema Sexualität aufzugreifen und zu bearbeiten. Über Peergroups kompensieren Jugendliche Defizite der `mächtigen´ Sozialisationsinstanzen wie Elternhaus, Schule, Ausbildungsbetriebe und Kirchen. An die Stelle tradierter Lebenskonzepte sind nach ZINNECKER (1987 in ebd. 41) „freizeitkulturelle Lebensstile“ getreten, welche nicht mehr dominant aus beruflicher Tätigkeit oder familiärer Situation gewonnen werden, sondern vermehrt auch aus der Aneignung eines Lebensstils. Die Peergroups „garantieren unter diesen veränderten gesellschaftlichen Bedingungen vorübergehend emotionalen Rückhalt und ermöglichen, ohne die unmittelbare Kontrolle der Erwachsenen, das Herausbilden eigener Orientierungen“ (41). Mit der musikalischen Handlung „geschieht eine Art positive Rückkopplung, indem die Bandmitglieder sich gegenseitig bestärken, indem sie ihr Spiel miteinander koordinieren und durch das Zusammenwirken der Einzelnen mit dem Gesamtklang etwas völlig Neues geschaffen wird“ (53). 1993 habe ich (vgl. DENTLER 1993) in einem Fachvortrag meine sozialpädagogisch-

musikalische Arbeit unter der Perspektive des 'Lernen am Erfolg', zur Förderung sozialer Kompetenzen mit Probanden der Jugendgerichtshilfe, beschrieben. Mit dem Setting gemeinsamer rockmusikalischer Praxis können Jugendliche von dem 'natürlichen' Band-Setting und durch gezielten Einfluß des Pädagogen auf das Setting dazu bewegt werden, ungewohnte soziale Tätigkeiten zu versuchen, damit Erfolg zu gewinnen und so ihre sozialen Kompetenzen zu erweitern und dies auf ihre eigene Initiative zurückzuführen, im Sinne intrinsisch motivierten Lernens durch die Attribuierung von Erfolg mit persönlicher Anstrengung nach WEINER (vgl. 1973). Die Jugendlichen nehmen die pädagogische Tätigkeit lediglich randständig wahr, in ihrem Fokus steht eindeutig ihr eigenständiges Musikmachen.

BOSSMANN (vgl. 1994) beschreibt in ihrer Diplom-Arbeit ihre musikalisch-therapeutische Arbeit mit Strafgefangenen einer Justizvollzugsanstalt. Die heranwachsenden Gefangenen waren mit Orff'schem Instrumentarium nicht befriedigend zum Musikmachen zu gewinnen. Anders gestaltete sich die Arbeit mit einem Rockmusik-Instrumentarium. Dieses Setting erbrachte den Rahmen für engagierte musikalische Handlung. Die Gefangenen ergriffen in diesem Setting erheblich mehr Initiative, entwickelten Auseinandersetzung mit dem von ihnen ausgesuchten Songmaterial und mit sich selbst.

NORDMANN; HEIMANN (vgl. 1994) stellen in ihrem Buch: Rockmusik und Jugend: Der Bandworkshop als sozialpädagogisches Arbeitsfeld, auf breiter Ebene eine Verknüpfung von Rockmusik und gesellschaftlicher sowie individualpsychologischer Situation der Jugend vor. Sie beschreiben den Aufbau eines Rock-Band Workshops, bei dem der Leiter des Workshops zentrale Leitungsaufgaben der Gruppe übernimmt. Sie kommen zu dem Schluß, daß dieses Setting geeignet sein kann, sozialpädagogische Zielsetzungen zu erreichen. Hierzu gehören „Selbstfindung und Selbstverwirklichung“, Förderung von „Kommunikation“ sowie „Kompensationsmöglichkeiten zum Ausgleich der Alltagsprobleme“ (125).

JANTZER; KRIEGER (vgl. 1995) stellen in ihrem Buch: Rockmusik in der Sozialpädagogischen Gruppenarbeit, fünf Settings von sozial- und kulturpädagogischen Rockmusikprojekten vor: 1. Die Musikwerkstatt; 2. Das multikulturelle Projekt; 3. Das fallspezifische Projekt; 4. Das Rockmobil; 5. Das Mehrfachangebot und der Vernetzungsgedanke. Die pädagogische Begründung der Projekte leiten sie aus sozial- und entwicklungspsychologischen Funktionen von Rockmusik für die MusikerInnen ab, welche, gewonnen im Rahmen einer Literaturanalyse zu Aspekten der Musikrezeption, rockmusikalischer Praxis sowie aus eigenen Erfahrungen vorangestellt werden. Hierzu zählen Funktionen zur Förderung von: Kommunikation, Regression, Aktivierung, Kompensation, Stabilisierung, Motivation, Protest, Abgrenzung, Spiegelung, Politisierung, sozialtherapeutische Funktionen, Entspannung, Experimentierfunktionen, für die Vermittlung von Sinnlichkeit, lebensweltliche Bildungsfunktion, Freisetzung von Gefühlen, Orientierung, Sozialisation, Solidarität, Integration, Intensität, Identität, Assoziation, Kollektivierung sowie Schonraum. Gleichzeitig behandeln sie die institutionelle Ebene bei der Initiierung von Rockmusikprojekten sowie deren Finanzierungspläne.

ENXING (vgl. 1997) stellt mit seinem Artikel dar, wie er mit Jugendlichen Musik im digitalen Musikstudio komponiert und zum Klingen bringt. Gitarre, Schlagzeug oder Baß spielen dabei nur noch im Ausnahmefall eine Rolle. Zu den wesentlichen Instrumenten gehören die Stimme, Keyboard, Miditechnik und Computer. Die Jugendlichen, in der



Regel ohne instrumentale Vorkenntnisse, experimentieren mit den Medien, rappen und singen. Mit Keyboard und Computer entwickeln sie dazu, mit technischer Unterstützung und musikalischer Beratung durch den Anleiter, in einem einwöchigen Setting ihre eigene Musik. Der selbst produzierte Song wird auf Kassette oder CD aufgenommen und dann von den Jugendlichen mitgenommen. Musik und Texte spiegeln in hohem Maße die Erlebniswelt der Jugendlichen.

SPATSCHECK u.a. (vgl. 1997) beschreiben in ihrem Buch: *Happy Nation:?!?: Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren*, musikalische Strömungen der Musikstile Hip-Hop und Techno. Sie gehen auf die psychosoziale Bedeutung von Musikkulturen für Jugendliche ein und kommen zu dem Schluß, daß die musikalisch-jugendkulturelle Äußerung eine Möglichkeit der Orientierung bietet in einer komplexer gewordenen Gesellschaft. In diesem Zusammenhang übernehmen ebenfalls Peer-groups die folgenden wichtigen Funktionen der Vermittlung (vgl. MACHWIRTH in SPATSCHECK u.a. 1997, 134): Schutz und Ausgleichsfunktion, Felder für soziales Lernen, Hilfen bei der Ablösung vom Elternhaus, Hilfe zum Aufbau eigener Identität sowie die Ergänzung von Sozialisationsinstanzen. Vor diesem Hintergrund beschreiben die Autoren exemplarisch sechs Arbeitsweisen, mit denen der oben beschriebene Ansatz eingelöst werden kann. Deutlich im Vordergrund steht dabei die Beschreibung der Arbeit mit einem Rockmobil, bei der Stellung zu den folgenden zentralen Ansätzen dieser Arbeit genommen wird: der sozialräumliche Ansatz, der cliquenorientierte Ansatz sowie der Niederschwelligkeit als Grundprinzip. Diese Ansätze werden im Kapitel: Sozialpädagogische Arbeitsprinzipien mit dem Rockmobilprojekt, beschrieben.

SCHMIDT (vgl. 1998) arbeitet in seiner Diplom-Arbeit *Literatur zum Thema Aggressionen auf und reflektiert dies anschließend aus der Perspektive eines sozialpädagogischen Mitarbeiters des Siegener Rockmobils*, in Bezug auf das Potential eigener Bandworkshops zum Abbau von Aggressionen. Ergebnis ist, daß ein Aggressionsabbau bedingt gelingen kann. Das Haupthindernis besteht in dem strukturell angelegten Konflikt zwischen dem Interesse des Sozialpädagogen, wenn dieser, um Aggressionen abzubauen, mit den Jugendlichen auch reflektieren und diskutieren will, sowie dem Interesse der Musiker, schnell ein musikalisches Produkt zu gestalten.

PLEINER; HILL (vgl. 1999) stellen in ihrem Buch: *Musikmobile, Kulturarbeit und populäre Musik: Pädagogische Theorie und musikalische Praxis*, als Herausgeber in einundzwanzig Artikeln praxisorientiert Arbeitsweisen und Erfahrungen der sich seit 1986 entwickelten bundesdeutschen Rockmobilszene vor. Mit einer Analyse beschreibt PLEINER zudem die Entwicklung und Vorläufer der mobilen Musikaarbeit, welche HILL anschließend kulturpädagogisch analysiert. Auf die Entwicklung der mobilen Musikaarbeit wird in Kapitel: 2.4.1 Das Rockmobil, näher eingegangen.

Aus PLEINER (in PLEINER; HILL 1999) zu Funktionen musikalischer Handlung: Musikalische Handlung in Gruppen bringt Aktivitäten hervor, die sich durch Selbstbestimmung und Bedürfnisbezug auszeichnen und insofern eine Entpädagogisierung solcher Gruppenarrangements ausmachen. Musik, „das eigentliche Leitmedium der 12-25 jährigen“ eröffnet als aktives Musikmachen im Gruppenkontext eine Reihe von Erlebnisdimensionen (FERCHHOFF 1997 in ebd. 26). „Erleben, verstanden als bewußtgewordene Wahrnehmung eindrücklicher Erfahrungen, bietet Chancen für soziales wie emotionales Lernen im Sinne erweiterter Denk- und Handlungsspielräume (26).“

Die Erlebnisdimensionen musikalischer Handlung mit Gruppen liegen insbesondere in:

- der Intensität von musikalischem, sozialem und emotionalem Erleben;
- Eins- und Teilwerden mit der Musik, den Mitspielern und dem Publikum;
- Erfolgs- und Versagungserlebnissen;
- „emotionalen Loopings zwischen Lust und Frust, Anspannung und Entspannung, Aggressionen und gelassener Distanz“;
- „Ausleben hedonistischer Selbstinszenierung“;
- „rudimentären `star´-Erfahrungen auf der `Kleinen Bühne´“;
- „Solidarität und Aufgehobensein in der Gruppe“;
- Erfahrungen eigener Fähigkeiten;
- dem „Erleben interessanter pädagogischer Settings“ (26).

Zur kulturpädagogischen Betrachtung von Muskarbeit werden folgend Betrachtungen von Hill (in PLEINER; HILL 1999) dargestellt. Mit einer Entpädagogisierung wurde in sozialpädagogischen Konzepten nach einer Methode gesucht, Jugendliche zu erreichen, die mit bisherigen Angeboten keinen Zugang zur Jugendhilfe hatten. Es wurde nach Auswegen aus einer nach SCHERR (vgl. 1997 in HILL) folgend beschriebenen Situation gesucht: in der Jugendarbeit für schwer motivierbare Besuchergruppen wurde aus Hilflosigkeit mit pädagogischer Anspruchslosigkeit reagiert. Entpädagogisierung bedeutet jedoch nicht Verzicht auf pädagogischen Anspruch, sondern eine Verlagerung auf Selbstbestimmung, Bedürfnisorientierung und Lebensweltbezug der Adressaten. Dies äußert sich in den folgenden kulturpädagogischen Ansprüchen: Infrastrukturförderung; Vermittlung von ästhetischen Ausdrucksformen; Unterstützung der Bildung alltagskultureller Milieus; Organisation von Öffentlichkeit sowie der schwerpunktmäßigen Orientierung auf Prozesse.

Die oben dargestellte sozial- und kulturpädagogisch motivierte Literatur zeichnet sich durch das zur Verfügungstellen einer Vielzahl praxisorientierter Handlungsmöglichkeiten im Feld aus und gibt wertvolle Anregungen. Es werden die in Projekten erfahrenen Möglichkeiten und Grenzen der Arbeit aufgezeigt. Vor allem die jüngeren Publikationen gehen über die reine Beschreibung der Arbeit hinaus und beziehen spezifische Literatur, vorwiegend aus der Pädagogik, Psychologie und Soziologie auf das Thema.

Neben den oben beschriebenen Ansätzen werden aus sozialpädagogischer Perspektive im Folgenden die beiden bisher einzigen weiteren Arbeiten dargestellt, die über die oben dargestellten Ansätze hinaus wissenschaftlich und empirisch biographische Hintergründe rockmusikalischer Handlung Jugendlicher thematisieren.

SCHÄFFER (vgl. 1996<sup>1</sup>) beschreibt in seinem Buch: Die Band: Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter, die Praxis populärer Musik als ein wesentliches Medium zur Stilfindung Jugendlicher. Es werden Erhebungen von jeweils drei Amateurbands aus hochhausbebauten Trabantenstädten des Ost- und Westteils von Berlin ausgewertet, die in Jugendfreizeitheimen spielten und sich überwiegend aus Auszubildenden zusammensetzten. Für Auszubildende stellt der Übergang von der Schule in die Berufsausbildung mit der Umgestaltung von Tagesstrukturen, Anforderungen an Disziplin

---

1 Ausschnitte einer Rezension zu SCHÄFFER (vgl. 1996) aus DENTLER (vgl. 1998).

und Pünktlichkeit vielfach ein krisenauslösendes Lebensereignis dar. Die untersuchten Gruppen erfuhren zudem eine Verschärfung der Adoleszenzkrise durch die `Wende´ im Ostteil der Stadt und durch Entmischung sozialer Siedlungsgruppen im Westen Berlins. Diese Situation kommt in der Untersuchung besonders zum Tragen, da sich die Bearbeitung der Adoleszenzkrise zu einem Großteil in den Peergroups vollzieht, und das Musikmachen in den Band-Peergroups Interaktionsebenen eröffnet, die jenseits beruflich geforderter Zweckrationalität liegen. "In der Band als Peergroup werden entwicklungspezifische Orientierungsprobleme in der Form eines Zusammenschlusses auf Zeit, also temporär bearbeitet. Eines der wichtigsten Merkmale dieser Gruppen ist deren nicht-zweckrationale Konstitution: Sie sind nicht zusammen, um Musik zu machen, sondern sie machen Musik, weil sie zusammen sind. (240)" Das Erkenntnisinteresse liegt dementsprechend in der Bedeutung musikalischer Praxis beim Finden eines Stils unter einer kultur- und milieu-vergleichenden Perspektive, mit dem Fokus auf Funktionen stilistischer Einfindungsprozesse bei der Ausgestaltung der Adoleszenzkrise. Im theoretischen Teil diskutiert SCHÄFFER zunächst Musik als Medium stilistischen Ausdrucks im Jugendalter, bevor er sich unter einer soziologischen Perspektive dem Thema Stilanalyse widmet. Im empirischen Teil stehen Gruppeninterviews zur Erfassung kollektiver Orientierungen im Vordergrund. Es werden die milieuspezifischen sowie existentiellen Hintergründe der Bands herausgearbeitet und, darauf aufbauend, Prozesse rekonstruiert, die zum Finden eines Stils führen. Dies wird mit ausführlichen Schilderungen teilnehmender Beobachtung, wie beispielsweise einem Konzert aus dem Ostteil, bereichert. Ein Grundkonflikt zwischen den Einstellungen und Zielen einer Band als Peergroup und einer Band als Organisation wird nachgezeichnet, wobei deutlich wird, daß dessen Dynamik mit seinen Selektionsprozessen unter den Musikern wesentlich zur Entwicklung habitueller Übereinstimmung beiträgt. Im letzten Teil der Untersuchung werden sozialisationsgeschichtliche Bedingungen der Stilfindung anhand eines biographischen Interviews herausgearbeitet. Zwei Ergebnisse von SCHÄFFERS Untersuchung sind von besonderem Interesse. Erstens entwickelt er ein Prozeßmodell der stilistischen Einfindung. Hierbei tritt, stark verkürzt dargestellt, in der ersten Phase des Musikmachens ein körperlich, seelisch/geistig und emotionales Berührtsein ein. Mit der zweiten Phase folgt eine Beurteilung der Musikstücke auf Tauglichkeit für den eigenen Stil und eine Selbstreflexion. In der letzten Phase finden sich die Jugendlichen in einen habituellen Stil ein, von dem sie nicht wußten, daß sie ihn suchten. Zweitens kann er im Ostteil wie im Westteil der Stadt Milieuunterschiede bei der Verarbeitung der Adoleszenzkrise unter den Bands herausarbeiten. Unabhängig von Osten und Westen gehen dabei prekäre Verarbeitungsmuster der Krise immer mit Formen stilistischer Desintegration in Gestalt rigider Ein- und Abgrenzung gegenüber anderen Stilen einher. Muster stilistischer Integration, in Gestalt der Entwicklung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, begünstigen demgegenüber Prozesse kollektiver Wandlungs- und Umorientierungsprozesse in den Gruppen. Hierzu ein Ausschnitt seiner zusammenfassenden Übersicht (S. 222). Für die Band „Hiptex“ beschreibt er die entwicklungstypische Phase als „Reorientierung“: „Mit 27 bin ick verbeamtet, wenn ick mir nischt zu Schulden kommen lasse.“ Ihr Umgang mit der Adoleszenzkrise ist Pragmatismus: „Die Wende war einfach da“. Die Verortung findet in stilistischer Integration statt. Im Gegensatz dazu das Beispiel von der Band „Strasse“. Die entwicklungstypische Phase wird dargestellt als „Negation“: „Vielleicht ist es uns ja gegeben, daß wir

nur schuffen, schuffen, schuffen“. Ihr Umgang mit der Adoleszenzkrise ist „Rückzug“: „Ist echt ganz gut, da kannst du im Sommer da sitzen, kannst du ruhig eine rauchen oder kannst du ruhig dein Bierchen zuckeln“. Ihre Verortung findet in „stilistischer Desintegration“ statt.

HILL (vgl. 1996<sup>1</sup>) analysiert in seinem Buch: „Rockmobil: Eine ethnographische Fallstudie aus der Jugendarbeit“, das in Kapitel: 2.4.1 Das Rockmobil, näher dargestellte hessische Pionier-Rockmobilprojekt, im Rahmen einer qualitativen Begleitforschung. Sein Erkenntnisinteresse hat HILL mit zentraler Orientierung am symbolischen Interaktionismus auf drei Ebenen mit verschiedenen Methoden bearbeitet und trianguliert: 1. Gruppenprozesse und die musikpädagogische Anleitung durch Professionelle unter einer interaktionistischen Perspektive. Das Datenmaterial hierzu stammt aus teilnehmenden Beobachtungen, Video- und Tondokumenten sowie Gruppen- und Einzelinterviews. Er beschreibt zwei kontrastierende Bands, eine aus Eigeninitiative entstandene und eine pädagogisch gestiftete Gruppe. Es zeigen sich Wechselwirkungen zwischen Gruppenprozessen, den individuell biographischen Entwicklungen sowie den Eigenaktivitäten der Jugendlichen und den sozialpädagogischen Interventionen.

2. Einzelne Musiker mit ihrer Einbindung in die jeweiligen sozialen Zusammenhänge unter biographieanalytischer Perspektive, erarbeitet anhand biographisch narrativer Interviews. Dargestellt werden vier Fälle. Von der gelungenen Identitätsentwicklung Sinas bis zum wiederholten Scheitern von Karl-Heinz. Das Mädchen Sina erprobt sich mit dem musikalischen Angebot, erfährt Selbstbestätigung und löst sich in einem natürlichen Prozeß wieder aus den Gruppenzusammenhängen. Karl-Heinz dagegen hat überhöhte Erwartungen an seine musikalische Kompetenz. Er gerät in Gefahr, eine unrealistische Lebensperspektive als Profimusiker zu entwickeln. Seine musikalischen Aktivitäten verstärken seine mit einer Heimkarriere entwickelten Verlaufskurvenpotentiale.

3. Arbeitsmethoden und das professionelle Vorgehen unter professionsanalytischer Perspektive. Mit Mitteln interaktionsanalytischer Beschreibungen werden Arbeitssituationen, Klientenbeziehungen und projektspezifische Strukturen dargestellt, entlehnte Sinnbezüge aus der Rockmusik verdeutlicht sowie die Bedeutung der Teamkommunikation zur Erhaltung von Arbeitsfähigkeit und Entlastung aufgezeigt. Abschließend wird ein Modell von `Rockmobil-Karrieren` entworfen. Es wird ein Bild der Verzahnung zwischen biographischen Entwicklungen, sozialpädagogisch begleitenden Gruppenprozessen und pädagogischen Interventionen dargestellt. „Dabei wird deutlich: Die sozialpädagogische Arbeit mit dem Medium Rockmusik kann Prozesse der Kreativitäts- und Persönlichkeitsentwicklung fördern, indem sich neue Handlungskompetenzen und soziale Orientierungen herausbilden (12)“. Die Praxis der Rockmusik übt zudem die folgenden Zugzwänge auf die jeweilige Musikgruppe aus: gelingende Kommunikation und Kooperation, emotionale Übereinstimmung, Kontinuität und langfristige Zielorientierung, soziale Kontrolle und produktionsbezogener Gruppendruck.

---

1 Ausschnitte einer Rezension zu HILL (vgl. 1996) aus DENTLER (vgl. 1998).

### **Zusammenfassung**

Aus sozialpädagogischer Perspektive und in deren Praxis beschriebene Tendenzen rockmusikalischer Handlung Jugendlicher:

- Rockmusikalische Handlung wird vorwiegend in sozialpädagogischen, jedoch auch in mehr therapeutischen Settings, eingesetzt.
- Rockmusikalische Handlung ist in besonderem Maße geeignet, als schwer motivierbar geltende Jugendliche und junge Erwachsene einzubeziehen.
- Rockmusikalische Handlung kann psychisches und soziales Wachstum fördern.
- Rockmusikalische Handlung erfüllt eine Vielzahl psychosozialer Funktionen.
- Die Pädagogik rockmusikalischer Handlung besteht aus einem multifaktoriellen Ansatz. Sie läßt sich bei weitem nicht auf eine rhythmisch-harmonische Anleitung reduzieren.
- In der chronologischen Betrachtung der dargestellten Settings deutet sich eine Entwicklung in Richtung auf Selbstbestimmung und nach Bedürfnisorientierung für das Klientel sowie einer Entpädagogisierung an.

In den wissenschaftlich-empirischen Untersuchungen werden zudem folgende Aspekte rockmusikalischer Praxis hervorgehoben:

- Ein Prozeßmodell der stilistischen Einfeldung Jugendlicher, vom Berührtsein bis zur Stilfindung (vgl. SCHÄFFER 1996).
- Einen Zusammenhang prekärer und gelungener Verarbeitungsmuster der Adoleszenzkrise mit stilistischer Desintegration beziehungsweise stilistischer Integration (vgl. SCHÄFFER 1996).
- Betrachtet unter der Perspektive biographischer Entwicklung, können sozialpädagogisch begleitete Gruppenprozesse und pädagogische Interventionen die Entwicklung der Kreativität und Persönlichkeit fördern (vgl. HILL 1996).
- Die musikalische Praxis übt soziale und produktionsbezogene Zwänge auf eine Musikgruppe aus (vgl. HILL 1996).

### **2.3.3 Erkenntnisinteresse mit der vorliegenden Untersuchung**

Ziel ist es, die Grundlagen sozialpädagogischer Methodik zu bereichern, unter der Perspektive der psychischen und sozialen Förderung Jugendlicher durch musikalische Handlung.

Die Ausgangsfrage aus der Praxis, dargestellt im Kapitel: 2.3.1 Fragestellung aus den Vorerfahrungen, war: Welche Funktionen bietet die musikalische Handlung für die Entwicklung Jugendlicher? Gegenüber dieser zunächst beschriebenen Fragestellung sind im vorhergehenden Kapitel: 2.3.2 Thematisierung in der Literatur, die in der Literatur aufgezeigten Erkenntnisse zum Thema dargestellt worden. Die Ausgangsfrage konnte mit den in der Literatur generierten Erkenntnissen jedoch lediglich in Teilbereichen beantwortet werden.

Im Abgleich beider oben aufgeführter Vorarbeiten zur Generierung des Erkenntnisinteresses und vor dem Hintergrund der biographisch orientierten Fragestellung habe ich letztlich die folgenden noch offenen und nunmehr konkretisierten Forschungsfragen ausgewählt, welche die vorliegende Untersuchung bestimmen:

- Welche biographischen Funktionen musikalischer Handlung können im Feld generiert werden?
- Können Jugendliche diese biographischen Funktionen musikalischer Handlung nutzen, um ihre Biographie zu bearbeiten?
- Welche Zusammenhänge gibt es zwischen einer biographischen Vorgeschichte und der aktuellen musikalischen Handlung?
- Leistet die musikalische Handlung immer gleiche biographische Funktionen oder sind diese von der Individualität der jeweiligen Akteure dominiert?

An dieser Stelle werden einige häufig wiederkehrende Begriffe der Arbeit definiert. Im Kern der Untersuchung stehen die `biographischen Funktionen musikalischer Handlung`. Damit sind diejenigen Funktionen musikalischer Handlung gemeint, welche Einfluß auf die Persönlichkeit, das Verhalten sowie auf die soziale Lage des Individuums nehmen und somit den Lebenslauf der Akteure betreffen.

Die `biographischen Funktionen` werden differenziert in psychische Funktionen und soziale Funktionen, welche aus den Grundlagen der menschlichen Persönlichkeit nach KOSSAKOWSKI (vgl. 1986-1) abgeleitet sind. Die Persönlichkeit des sozialen Wesens Mensch beschreibt er aus physischen, psychischen und sozialen Aspekten bestehend. Den physischen Aspekten wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen, da sie für die vorliegende Fragestellung von keiner besonderen Bedeutung sind. Die psychischen Aspekte setzen sich aus kognitiven, emotionalen und motivationalen Prozessen, Zuständen und Eigenschaften zusammen (vgl. KOSSAKOWSKI 1986-2). Die sozialen Aspekte beziehen sich nach BÖTTCHER (vgl. 1986, 575) „auf andere Menschen, Menschengruppen oder gesellschaftliche Normen bezogenes Verhalten“, welches Leistung bezüglich sozialer Anforderungen einschließt.

Der Begriff `Biographie` wird hier mit dem des Lebenslaufs gleichgesetzt (vgl. WAGNER 1986). Zur Definition biographischer Forschung führt FUCHS (1984, 9) aus: hierunter werden alle „Forschungsansätze und –wege der Sozialwissenschaft verstanden, die als Datenquelle (oder als Daten neben anderen) Lebensgeschichten haben, erzählte beziehungsweise berichtete Darstellungen der Lebensführung und der Lebenserfahrung aus dem Blickwinkel desjenigen, der sein Leben lebt.“

Es erscheint sinnvoll, die Begriffe `Handlung` und `Verhalten` zu differenzieren. `Handlungen` beschreiben auf die Realisierung eines Zieles gerichtete Tätigkeiten (vgl. HACKER 1986). Der Begriff Handeln steht in diesem Zusammenhang für ein menschliches Verhalten, wenn der Mensch mit seinem Verhalten einen subjektiven Sinn verbindet (vgl. WEBER in EDELMANN 1994). Damit meint der Begriff `musikalische Handlung` eine bewußte Tätigkeit, die für das Individuum sinnstiftend ist. `Musikalische Handlung` meint so die bewußten auf die Realisierung des Musikmachens gerichteten Tätigkeiten. `Verhalten` wird dagegen lediglich als umfassenderer Begriff

für alles Tun verstanden.

Im Zentrum der `musikalischen Handlung´ steht das Musikmachen selbst. Hinzu kommen jedoch vielfältige individuelle und kollektive Tätigkeiten in Bezug auf Vorbereitung, Durchführung und Reflexion des Musikmachens, wie zum Beispiel: das Hören einer CD, Überlegungen zur Gestaltung eines Songtextes, das Üben eines Instrumentes, die Reparatur eines defekten Kabels für eines der elektrisch verstärkten Instrumente, Vereinbarung von Probeterminen, Absprachen über die Struktur eines Songs, gemeinsames Einpegeln der gewünschten Lautstärken, Überlegungen zur Außenwirkung der Musik, Reflexion über Reaktionen auf das Musikmachen und vieles mehr.

Die Stilrichtung musikalischer Handlung wird nicht auf eine bestimmte musikalische Stilrichtung fixiert, sondern im Einzelfall von den Jugendlichen bestimmt, mit der diese sich aus ihrem Interesse heraus befassen und abgrenzen, egal ob dies mit Heavy-Metal, Techno, Punk-Rock oder einem anderen Stil geschieht. BAACKE (1988-1, 15) verwendet für eine an jugendkulturelle Szenen gebundene Musik wertfrei den Begriff „Rockmusik“. „Während `Pop´ generell nicht ausgrenzt, stellt `Rock´ strengere jugendkulturelle Ansprüche“. In diesem Sinne handelt es sich bei der in dieser Untersuchung vorliegenden Musik um Rockmusik.

Mit dem Begriff der `Funktionen´ (vgl. MICROSOFT ENCARTA 1998) wird das jeweilige Ziel beschrieben, welches die musikalische Handlung innerhalb ihres Systems erfüllt.

## 2.4 Untersuchungsrahmen

Mit diesem Kapitel sollen Bedingungen des dieser Untersuchung zugrundeliegenden Rockmobilprojektes transparent werden, welche den Projektverlauf, die Forschung und die Bewertung der Erkenntnisse rahmen.

### 2.4.1 Das Rockmobil

Mit dem Rockmobil geht eine etwa fünfzehnjährige Entwicklung mobiler rockmusikalischer Jugendkulturarbeit einher, es ist Teil einer mittlerweile bundesweiten Musikmobileszene.

#### ***Musikmobile***

Der Begriff Musikmobile steht für eine Bewegung<sup>1)</sup>, welche musikalische Angebote mit Hilfe von Fahrzeugen, ausgerüstet mit entsprechendem Equipment und Fachleuten vor Ort bringt. Die Idee entstand zwischen 1984 und 1985, etwa zeitgleich und völlig unabhängig voneinander bei den beiden Dipl. Pädagogen GÜNTER PLEINER (1999 Anm.) in Hessen und Hans-Dieter Klug in NRW.

Die Idee der damals unter dem Begriff „Rockmobil“ ins Leben gerufenen Musikmobile entwickelte sich auf mehreren Traditionslinien. Hierzu zählen erstens die seit Ende der 60er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland eingeführten Spielmobile und ihre Vorläufer, zweitens das gemeinwesenbezogene Konzept der mobilen Jugendarbeit, drittens der Empowermentgedanke und viertens die seit jeher musik- und kulturbewegte Tradition der Jugendarbeit (vgl. PLEINER 1999).

Eine wesentliche konzeptionelle Idee der Rockmobilbewegung war zunächst, infrastrukturell weniger gut ausgebaute Haltestellen, besonders in ländlichen Bereichen, anzufahren. Durch die hohe Mobilität der Maßnahmen sollten mit diesem Konzept die Ressourcen in Form von Equipment und Personal besser genutzt werden, als dies bei stationären Einrichtungen bisher der Fall war. Dabei hatten beide Mobile neben allen Gemeinsamkeiten ebenfalls konzeptionelle Unterscheidungen.

Mit der Konzeption von Günter PLEINER wurden ab 1986 Transporter, wie zum Beispiel ein Ford-Bus, mit Equipment bestückt, die Fachkraft fuhr damit vor Ort, in der Regel zu einem kooperierenden Jugendhaus. Dort wurden die Instrumente ausgeladen, entsprechend zum Einsatz gebracht und anschließend wieder für den nächsten Einsatz mitgenommen. Diese ersten Rockmobile kamen damals und bis heute unter der Trägerschaft der Landesarbeitsgemeinschaft Soziale Brennpunkte Hessen e. V. zum Einsatz. Es ging nicht um musikalische Eliteförderung. Unter der Prämisse der Erschließung sozialer Lernfelder war es Ziel „Jugendlichen mit schwierigen Lebensbiographien über eigenes Musizieren neue Erfahrungen, die Verwirklichung ihrer Phantasien, Spaß und jede Menge positiver Erlebnisse zu vermitteln (PLEINER 1999,16)“. (vgl. dazu auch HILL 1996)

Mit der Konzeption des Pädagogen und Rockmusikers Hans-Dieter KLUG (vgl. KLUG; DENTLER 1999) wurde unter der Trägerschaft des Mobilien Musiktreff e.V. ein sieb-

---

1 Beim ersten bundesweiten Meeting der Rock- und Hip Hop Mobile, Landesmusikakademie Berlin, vom 1. bis 3. 11.1999, hat sich eine zunächst informelle bundesweite Arbeitsgemeinschaft mit dem Oberbegriff Musikmobile gegründet (siehe <http://www.musikmobile.de>).



zehn Meter langer Gelenkbus zu einem fahrenden Proberaum umgebaut, indem die Fahrgastsitze gegen ein komplettes Rockmusik-Instrumentarium ausgetauscht wurden. Musiziert wurde im Rockmobil selbst, welches lediglich einen Stromanschluß für die Inbetriebnahme seines `Rockbetriebes´ benötigte. Die Konzeption war vorwiegend kulturpädagogisch orientiert mit dem erwünschten Effekt, Kindern und Jugendlichen durch die zu fördernden musikalischen Handlungen eine verbesserte Teilhabe am Gemeinwesen zu ermöglichen, musikalische Nachwuchsförderung sowie Weiterbildung von Multiplikatoren und Professionellen zu betreiben und die Zusammenarbeit zwischen Bildungs-, Kulturinstitutionen sowie Musikern zu fördern.

Anfang 2000 gab es nach beiden Vorbildern bundesweit etwa sechzehn Institutionen, die ein oder mehrere Musikmobile betrieben. Neben den oben skizzierten Pionierprojekten gab es inzwischen ebenfalls Frauenmusikmobile, Hip-Hop Mobile, Mobile mit einem musiktherapeutischen Ansatz sowie ein kommerzielles Mobil<sup>1)</sup> mit einem Demonstrations- und Werbekonzept für Musikinstrumente. PLEINER; HILL (vgl. 1999) liefern hierzu eine einzigartige Bestandsaufnahme.

In Anlehnung an PLEINER (Anmerkung 1999) seien abschließend fünf gemeinsame Säulen der unterschiedlichen Tätigkeiten und Zielrichtungen mit den Musikmobilen aufgezeigt: 1. Musikmachen, 2. populäre Musik, 3. Mobilität, 4. Arbeit mit vorwiegend jungen Menschen<sup>2)</sup>, 5. pädagogische oder therapeutische<sup>3)</sup> Tätigkeit.

### ***Das Rockmobil aus der vorliegenden Untersuchung***

*Abbildung 1: Siegener Pionierrockmobil*



Hier handelt es sich um das oben bereits erwähnte siebzehn Meter lange, zum Proberaum umgebaute Pionierrockmobil aus NRW<sup>4)</sup> (siehe Abbildung: Siegener Pionierrockmobil).

1990 wurde mit dem damals bereits zehn Jahre alten ehemaligen Gelenkbus die Arbeit aufgenommen. Der Innenraum zeichnete sich durch eine Zweiteilung in einen `offenen Raum´ sowie einen im hinteren Teil des Busses abgetrennten und schalldämpften etwa sechs Quadratmeter großen Bandproberaum inklusive Schlagzeug, Verstärkern und einer kleinen Gesangsanlage aus. Im vorderen und offenen Raum waren, zum Teil mit Kopfhörern versehen, mehrere Keyboards, E-Gitarren und E-Bässe sowie Percussionsinstrumente mit einem sehr niederschwelligem Charakter ebenfalls für jedermann frei zugänglich. Insgesamt konnten zwanzig TeilnehmerInnen

- 
- 1 Ins Leben gerufen vom Verband der Vertriebe von Musikinstrumenten und Musikelektronik in Deutschland.
  - 2 Für das Siegener Rockmobil habe ich mittlerweile auch "Oldiecourse" entwickelt und durchgeführt, unter dem Motto: hören, gut finden, nachmachen und verstehen für Frauen und Männer von `30 bis 100 Jahren´.
  - 3 Vereinzelt wird mit Rockmobilen auch musikalisch-therapeutische Arbeit angeboten.
  - 4 Vergleiche zu den aktuellen Angeboten die Internetseite: <http://www.momu.de>

gleichzeitig auf eine musikalische Entdeckungsreise gehen.

Damals wie heute finanziert sich die Arbeit mit dem Rockmobil allein aus Einnahmen für die durchgeführten Maßnahmen, zuzüglich gelegentlicher Spenden. Im Projektzeitraum wurden mit dem Rockmobil neben der Projektarbeit wöchentlich etwa fünfundzwanzig Gruppen von Kindern und Jugendlichen an unterschiedlichen Orten betreut. Zudem wurden mehrere Ferienspielaktionen und einige einwöchige Projekte mit dem Rockmobil durchgeführt.

Die ursprüngliche pädagogische Konzeption war zum Projektzeitraum bereits deutlich erweitert. Zu den regelmäßigen Angeboten zählten neben zahlreichen Angeboten für Kinder und Jugendliche ebenfalls spezielle Angebote für Mädchen sowie Angebote für Jugendliche in schwierigen Lebenssituationen, wie zum Beispiel die Arbeit mit Aussiedlern oder mit Jugendlichen aus sozialen Brennpunkten. Es wurden Konzertveranstaltungen und CD-Produktionen mit jugendlichen NachwuchsmusikerInnen durchgeführt. Ebenfalls wurde bereits eine Palette an Weiterbildung für die in diesem Bereich tätigen Professionellen angeboten. (vgl. KLUG; DENTLER 1999)

#### **2.4.2 Die Feldstudie und die Akteure**

An dieser Stelle wird ein Überblick zum Verlauf der mit dem Rockmobilprojekt vorgenommenen Feldstudie sowie zu den Akteuren gegeben. Zum einen, um die später im Detail dargestellten Daten in ihrem Gesamtzusammenhang verorten zu können, und zum anderen, um den Datenzugang und die gewonnenen Erkenntnisse bewertbar zu machen.

Nach WEINBERG; WILLIAMS (vgl. 1973) lassen sich bei der Feldforschung mit devianten Personen fünf Phasen unterscheiden, die Einflüsse auf den Forschungsprozeß implizieren: 1. Annäherung, 2. Orientierung, 3. Initiation, 4. Assimilation, 5. Abschluß. Diese Phasen finden sich in der vorliegenden Untersuchung wieder und werden, orientiert an ihrem chronologischen Aufkommen, im Folgenden exemplarisch aufgegriffen.

Auf institutioneller Ebene begann das Rockmobilprojekt im Juli 1995, als Hans-Dieter Klug und ich den Entschluß faßten, gemeinsam sozialpädagogische Gruppenarbeit mit dem Rockmobil anzubieten. Wir kannten uns bereits einige Jahre aus gemeinsamen Arbeitszusammenhängen und Musikprojekten. Als Kooperationspartner konnte der Kreis Siegen-Wittgenstein gewonnen werden, dessen Jugendpfleger eine Gruppe sogenannter auffälliger Jugendlicher in einer ländlichen Region als Adressaten benannte, zu denen die örtlich vertretenen Institutionen der Jugendarbeit allem Sagen nach kaum Zugang hatten.

Etwa zur gleichen Zeit stellten sich die zwei obiger Gruppe zugehörigen Jugendlichen Albert und Dieter vor, so lange auf einer Goldenen Hochzeit oder Beerdigung Musik zu machen, bis sie von der Polizei abgeführt würden, während sie an ihrem Treffpunkt vor einem Getränkemarkt Bier tranken und ohne Instrumente, ohne Proberaum und ohne weitere Musiker die Punkband `Eindringlinge´ gründeten. Musikalischer Höhepunkt war ihr zwanzig Monate später selbst gemanagter Auftritt in einem 370 km entfernten Jugendzentrum. Als Vorband überregional bekannter Punkgruppen `brachen sie das Eis´

und brachten die ersten Punks zum Pogotanzen.

### Abbildung 2: Text: "Vollweise"

In der Zwischenzeit vollzogen sich bei den 'Eindringlingen' vielfältige Prozesse. Als Beispiel sei Alberts Songtext „Vollweise“ angeführt. In einem Gruppeninterview zu Beginn des Projektes bezeichnete sich Albert als seit neun Jahren „aufmüpfig“, seine Eltern hatte er in Gedanken „getötet“. Nachdem sich Albert mit seinem Auszug von zu Hause räumlich von seinen Eltern getrennt hatte, textete er: „... Ich konnt meine Alten nicht ertragen. Sie wollten mich ändern, wollten mir an den Kragen. Vollweise bin ich wahlweise ...“ (siehe Abbildung 2: Text: "Vollweise")

Insgesamt bestand die vom Kreisjugendamt bedachte Zielgruppe aus zirka fünfundzwanzig Jugendlichen, die sich auf Befragung in der Hauptsache der Heavy-Metal- und Punk-Szene zuordneten. Wahrgenommene äußere Kennzeichen bei meinem

ersten Treffen mit der Gruppe im November 1995 war deren nahezu durchgängiges Tragen schwarzer Motorradlederjacken, die mit Sprüchen und Gegenständen wie Bierflaschendeckeln oder Feuerzeugteilen versehen waren. Auf Alberts Jacke stand, über die Breite seines Rückens ausgedehnt: „Was gibt uns der Staat? Er gibt uns zu denken.“ Die Gruppe trat regelmäßig, zweimal pro Woche an einem Ehrenmal<sup>1)</sup> vor einer evangelischen Jugendfreizeiteinrichtung in Erscheinung, auch bei Regen und Minustemperaturen. Die Mehrzahl der Jugendlichen trank dort vielfach öffentlich Alkohol. Von Amtsseite wurde geschildert, daß einige von ihnen mitunter in Blumenkübel uriniert hätten, in der Gemeinde herrsche öffentliches Erregen über diese Jugendlichen.

Vollweise

1.St. Mit 22 bin ich abgetaum  
Es war zum kotzen  
Es war das Giraven

2.St. Ich konnt meine Alten  
nicht mehr ertragen  
Sie wollten mich ändern  
Wollten mir an den Kragen

Ref. Vollweise bin ich wahlweise  
Wahlweise bin ich Vollweise  
~~Vollweise~~ Ich will nichts von eurer Scheiße  
Ich bin ganz Vollweise

3.St. Die Meinung der Nachbarn  
die war wichtig  
Mein Leben: ~~Null und Nichtig~~  
Null und Nichtig

4.St. Zieh dich um  
wie's alle ~~to~~ machen  
Trink nicht so viel  
Es musste Krachen

5.St. Meine Freundin  
~~war~~ eine Schlampe  
Meine Eltern  
schickte ich auf die  
Abschlußvamp

1 Ehrenmal für die Gefallenen der beiden Weltkriege sowie eine Gedenkstätte für die Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft.

Mit dem Musikangebot im Rockmobil wurde das Interesse und die Akzeptanz der Jugendlichen für eine sozialpädagogische Maßnahme gesucht, da bislang lediglich einige von ihnen sporadisch das Angebot der örtlichen Freizeiteinrichtungen wahrnahmen<sup>1)</sup>.

Sozialpädagogisches Ziel war es, die Jugendlichen zu erfolgreicher Auseinandersetzung mit sich und ihrer Umwelt sowie zu eigenständiger Bearbeitung von Anforderungen in deren Übergang zum Erwachsenen anzuregen. Hierzu gehörten: Einstellungs- und Verhaltensänderung vom passiven Konsumieren zum aktiven Gestalten, Erfüllen beruflicher Anforderungen sowie verantwortliche Integration in die Gesellschaft. Hierzu sollten die TeilnehmerInnen weiterhin rhythmisch-harmonische Grundkenntnisse für das Spielen in einer Band erlernen und nach Abschluß des Projektes in der Lage sein, sich lokalen Musikbands anzuschließen oder ihre musikalischen Tätigkeiten selbständig fortzusetzen.

In Zusammenarbeit mit dem Kreisjugendpfleger wurde eine Finanzierung erarbeitet, an der sich der Kreis Siegen-Wittgenstein, die Bezirks-Arbeitsgemeinschaft für freizeitkulturelle Jugendbildung e. V. und die betroffene Gemeinde beteiligten. Der Gemeindeanteil wurde von einer ortsansässigen Bank getragen. Dies vor dem Hintergrund, daß sich einige der Jugendlichen bei niedrigen Temperaturen in deren Schaltervorhalle niederließen und dort in `gepflegter Atmosphäre` das `ein oder andere Bier` zu sich nahmen.

Gesetzliche Grundlage war § 29 KJHG: „Soziale Gruppenarbeit soll auf der Grundlage eines gruppenpädagogischen Konzepts die Entwicklung älterer Kinder und Jugendlicher durch soziales Lernen in der Gruppe fördern.“ Ziel ist die Überwindung von Entwicklungsschwierigkeiten und Verhaltensproblemen. Jugendlicher im Sinne des § 7 KJHG ist, „wer 14, aber noch nicht 18 Jahre alt ist.“ Bezogen auf Hilfe zur Erziehung, § 27 ff KJHG, wird in § 41 KJHG jedoch ergänzend ausgeführt, daß Hilfe zur Persönlichkeitsentwicklung ebenfalls für junge Volljährige bis zur Vollendung des 21. Lebensjahres und in begründeten Einzelfällen auch über das 21. Lebensjahr für einen bestimmten Zeitraum hinaus fortgesetzt werden soll.

Bei einer Selbsteinschätzung deutscher Jugendlicher liegt deren Altersgrenze zum Erwachsenen, definiert durch die Eigendefinition als Erwachsener, bei mehr als 75% der Befragten zwischen dem 23. und 24. Lebensjahr (vgl. STECHER 1996). Zu ähnlichen Ergebnissen kommt MEULEMANN (1992, 112) mit einer repräsentativen Umfrage der Deutschen Shell, wonach sich Jugend in der Selbstdefinition 13 bis 30 - jähriger Heranwachsender vom 16. bis zum 26. Lebensjahr spannt, "davor ist das Erwachsensein, danach das Jugendlichsein kein Thema." Unter der gesetzlichen Perspektive und unter Bezug auf das Selbstkonzept Über-18-Jähriger werden die `Eindringlinge` als Jugendliche bezeichnet.

Mit dem Rockmobil wollten wir in den besagten Sozialraum vor der Freizeiteinrichtung fahren und unser Musikangebot offen gestalten. So wollten wir sowohl Jugendliche der Zielgruppe als auch Jugendliche der Freizeiteinrichtung ansprechen. Zum einen, um

---

1 Vorausgegangen war drei Jahre zuvor eine Initiative mit Beteiligung Jugendlicher, die bis dahin kaum vorhandene öffentliche Freizeiteinrichtungen für Jugendliche in dieser Gemeinde forderte. In der Folge wurde eine Einrichtung ausgebaut und die zuvor ehrenamtlich geführte evangelische Jugendfreizeiteinrichtung mit einer hauptamtlichen Mitarbeiterin ausgestattet.

eine positive Beziehung und gegenseitige Bereicherung beider Gruppen zu fördern, und zum anderen, um die Akzeptanz der Maßnahme bei der Zielgruppe nicht zu gefährden. Es bestand die Annahme, die Mitglieder der Zielgruppe würden sich von der Maßnahme distanzieren, wenn sie diese als eine auf sie zugeschnittene sozialpädagogische Maßnahme identifizieren würden.

Bei einem Vortreffen mit der Leitung der Freizeiteinrichtung, Anfang November 1995, zeigte sich die Leitung kooperationsbereit. Nachdem wir dort mit Plakaten und Gesprächen mit Jugendlichen Aufmerksamkeit für die Maßnahme erzeugt hatten, wurde uns jedoch bei einem zweiten Treffen, Ende November, jegliche Unterstützung versagt. Den für die Verstärker nötigen Stromanschluß bekamen wir nicht. Begründung: es wäre nicht sichergestellt, daß im Rockmobil keine „satanischen Lieder“ gespielt würden.

Am gleichen Tag begann die Phase der „Annäherung“ an die Zielgruppe (WEINBERG; WILLIAMS 1973, 85), welche unter anderem folgende, für den Forschungsprozeß zu klärende Fragen implizierte: „Wieweit enthüllt man seine wahren Forschungsinteressen? Inwieweit erzählt man den beobachteten Personen das, was sie hören möchten? Darf man ihnen sogar sagen, daß man sie untersuchen will? Oder soll man lieber eine verdeckte teilnehmende Beobachtung durchführen?“

Der erste Kontakt zu den Jugendlichen der Zielgruppe entstand, als ich mit dem Auto vor die Gruppe fuhr, ausstieg, zu ihnen ging und etwa sagte: Hallo, ich komme vom Rockmobil, habt ihr bestimmt schon von gehört. Wir wollen ab nächste Woche regelmäßig kommen. Habt Ihr Lust, da mitzumachen? Eine Gruppe, deren Wortführer Albert war, zeigte sich spontan interessiert. Wie erwartet kam die kritische Frage, (von Elke, einer Bekannten der `Eindringlinge`), warum das Rockmobilangebot gerade für sie gedacht sei. Die Skepsis gegenüber dem Rockmobilangebot schien jedoch zu weichen, nachdem ich ausführte, daß das Angebot ebenfalls für die Freizeiteinrichtung sei, wo auch schon entsprechende Plakate aufgehängt worden wären. Es wurde vereinbart, sich in der nächsten Woche auf einem auf der gegenüberliegenden Straßenseite gelegenen Platz zu treffen. Mein Ziel, die Feldforschung mit devianten Personen, thematisierte ich nicht.

Auf besagtem Platz wurde die Stromversorgung von einem Getränkemarkt trotz mehrfacher Zusagen seitens der Betreiber nicht sichergestellt. Schließlich fanden wir Ende Januar 1996 einen Standort und Strom auf dem zirka einen Kilometer entfernten Rathausplatz gegenüber einem Altenheim. Dieser Standort gehörte jedoch nicht zum bevorzugten Sozialraum der Jugendlichen und hatte eine geringere Teilnahme zur Folge.

Insgesamt fanden von November 1995 bis Dezember 1996 neunundzwanzig Musikeinsätze statt. Hierunter fallen auch drei Einsätze zur Aufnahme von Demokassetten sowie zwei weitere, um die Aufnahmen abzumischen und zu überspielen. An den jeweils dreistündigen Treffen nahmen zwischen vier und einundzwanzig Jugendliche teil, im Mittel beteiligten sich sieben. Mädchen waren nach ihrem Anteil an den Treffen der Jugendlichen vor der Freizeiteinrichtung leicht überdurchschnittlich vertreten.

Die Jugendlichen kamen alleine oder in kleinen Gruppen, nahmen die Instrumente, ohne um Erlaubnis bitten zu müssen und gleichfalls ohne dies zu tun, und probierten sie leise, laut und häufig aus. Nur in Ausnahmen nahm ich bei den Jugendlichen nennenswerte rhythmisch-harmonische Vorerfahrungen wahr. Es wurde viel probiert, Teil-

nehmer gingen rein und raus, spielten zwischendurch etwas oder guckten einfach nur zu. Praktisch verlief das rhythmisch-harmonische Lernen während der offenen Veranstaltungen etwa so, daß, wie nebenbei, ein Teilnehmer von einem etwas fortgeschritteneren einen Grundrhythmus am Schlagzeug lernte, ein Gitarrist bei Hans-Dieter einen Gitarrenriff wahrnahm, welchen er unbedingt sofort lernen wollte und dies auch tat. Einige probierten sich an Keyboards aus, ein Bassist mit deutlichen Vorerfahrungen zog Aufmerksamkeit für sein Spiel auf sich, während er sich freute, daß er einen gut klingenden Bassverstärker vorfand. Jemand nahm sich eines der herumliegenden Mikrophone und machte Durchsagen, die nicht selten in einen Sprechgesang oder in Singen mündeten. Die Stimmung kann ein Ausspruch von Elke charakterisieren, die kurz zuvor Erfahrungen am Schlagzeug gesammelt hatte: „echt gut hier, hätte ich nicht gedacht, ich hab gedacht, Ihr macht Volksmusik oder sowas“.

Der Akzeptanz des Rockmobils und der Pädagogen kam zugute, daß beide weder als kirchliche noch als staatliche Vertreter eingeschätzt wurden. Dies änderte sich auch nicht mit dem wiederholten Benennen der Finanziers des Projektes. Mit den offensichtlichen Schwierigkeiten, von den etablierten Institutionen Freizeiteinrichtung und Getränkemarkt Strom zu bekommen, schien sich die Akzeptanz sogar zu erhöhen. Bei einem Einsatz, bei dem mangels Strom praktisch keine Musik gemacht wurde, hatte das Rockmobil die höchste Besucherquote des gesamten Projektzeitraumes.

Die Instrumente wurden achtsam behandelt. Außer einigen gerissenen Gitarrensaiten wurde in dem gesamten Zeitraum nichts beschädigt. Es wurde nichts gestohlen, obwohl dies ein Leichtes gewesen wäre. Der übliche Alkoholkonsum entfiel im Rockmobil ganz oder wurde deutlich eingeschränkt. Begründung der Jugendlichen: „Wir haben keine Zeit, wir wollen üben.“

Anfang Januar 1996 verdichtete sich mein Wunsch, die Musiker der Band `Eindringlinge´ als Hauptakteure der Untersuchung zu gewinnen. Dies entspricht dem Beginn der „Orientierungsphase“ der Feldforschung (WEINBERG; WILLIAMS 1973, 90), die nach dem gelungenem Zugang zur Gruppe den „Anfang der echten Feldforschung“ darstellt. Spezifisches Problem dieser Phase ist das reale Wahrnehmen der neuen Situation, sowie die Aufmerksamkeit für bestimmte Aspekte, welche andere in den Hintergrund drängen.

Die Band, auf das Forschungsvorhaben und die anstehende Dissertation angesprochen, willigte sofort ein. Im Zuge der teilnehmenden Beobachtung und der Dokumentenerhebung war es mir so möglich, Nachfragen zu bestimmten Ereignissen zu stellen, Texte bis zum nächsten Treffen zum Kopieren, auszuleihen oder ein Gruppeninterview mit der Band zu führen. An dieser Stelle wird der Schwerpunkt der Darstellung des Projektes zugunsten einer tiefergehenden Beschreibung auf die vier Akteure dieser Untersuchung verlegt.

Wie sich in Gesprächen und Interviews herausstellte, waren die `Eindringlinge´ eine Gemeinschaft, die sich durch folgende Gemeinsamkeiten auszeichnete. Alle vier wuchsen in einer bei Projektende zweitausendvierhundert Einwohner zählenden Gemeinde mit ländlichem Umfeld auf. Alle Familien besaßen ein Eigenheim. Ihre Väter und eine Mutter gingen einer Tätigkeit auf dem Facharbeiterniveau nach, die übrigen Mütter arbeiteten als Hilfskräfte. Die Musiker besuchten, wenn auch in verschiedenen Stufen beziehungsweise Klassen, den gleichen Kindergarten und die gleiche Volksschule. Alle haben mindestens einmal nicht das Klassenziel erreicht. Als Clique hatten

sich die `Eindringlinge´ in der Pubertät zusammengefunden. Es gab damals zwei Cliques, alle vier wurden Mitglied der „berüchtigteren“, in der mehr Alkohol getrunken wurde und die durch Kleidung sowie Verhalten einen „provokativeren“ Eindruck gegenüber dem dörflichen Milieu abgab. Aus der einzigen Jugendeinrichtung ihres Dorfes sahen sie sich ausgegrenzt. Alle berichteten über erhebliche und andauernde Auseinandersetzungen mit ihren Eltern, wobei Dieter diese zur Mitte des Projektes als bereinigt ansah. Albert begann nach dem Abschluß seiner Berufsausbildung, zu Beginn des Projektes, gerade den Zivildienst, die übrigen drei gingen noch ihrer Berufsausbildung nach. Alle hatten Erfahrungen aus dem Arbeitsleben im Rahmen ihrer Berufsausbildung. Alle vier sahen sich von einer heuchlerischen Umwelt umgeben, der sie nicht trauen konnten. Ebenfalls umgeben sahen sie sich von „Spießern“, die lediglich auf sich selbst bedacht seien, sowie von Nachbarn, die „hintenrum“ über sie „lästern“. Die `Eindringlinge´ hatten sich zu Beginn des Projektes, nach einer ersten bereits vorherigen Umbesetzung, wie folgt gefunden:

- „Gestammel“ (Gesang) = Albert, vorher Sänger in zwei Bands, 22 Jahre;
- „Gezuppel“ (Baß) = Chris, vorher Sänger in einer Heavy-Metal-Band mit Vorerfahrungen am Schlagzeug, 18 Jahre;
- „Geschrubbel“ (Gitarre) = Bernd, konnte noch zwei Akkorde von einem Gitarrenkurs in der Schule, 19 Jahre;
- „Geboller“ (Schlagzeug) = Dieter, spielte als Kind und zu Nikolaus Melodika, weil er dann „bißchen Kohle mehr“ bekam“, 19 Jahre.

Chris und Dieter tauschten kurz nach Beginn des Projektes noch ihre Instrumente, da Chris bereits Vorerfahrungen am Schlagzeug besaß, und Dieter das von der Band als am einfachsten eingeschätzte Instrument spielen sollte und wollte.

Im Angebot des Rockmobils erkannten die `Eindringlinge´ die Möglichkeit, ihre Vorstellungen vom gemeinsamen Musikmachen zu verwirklichen und ließen sich trotz anfänglicher Bedenken auf die Maßnahme ein. Wie sich nachträglich herausstellte, verbreitete Dieter anfänglich die Vermutung, daß ich ein „Bullenspitzel“ wäre. Albert dagegen ließ sich spontan auf die Maßnahme ein, nachdem ich seine Frage, ob ich von der Kirche wäre, verneinte. Für die `Eindringlinge´ stellten sich die Pädagogen mit dem Anlaufen des Projektes als `Ermöglicher´ ihrer Idee vom gemeinsamen Musikmachen und als `Techniker´ dar.

Musikalische Fertigkeiten spielten zu Beginn eine untergeordnete Rolle. Als ich in meiner Eigenschaft als Musiker einmal meine Rolle als teilnehmender Beobachter verließ und eine musikalische Anregung geben wollte, lehnten die `Eindringlinge´ diese ab. Begründung: „Dann können wir keinen Punk mehr machen.“ Bei gleichaltrigen Musikern holten sie sich dennoch einige Tips. Ihre Musik war schnell, laut und hart. Die selbstkomponierten und -getexteten Lieder bestanden aus jeweils maximal fünf Akkorden, deren Bezeichnung die Musiker nicht vollständig kannten. Das Schlagzeugthema bestand vorwiegend aus einem sehr schnellen Viertel-Groove. Der Bassist spielte dazu auf der E- und A-Saite jeweils die Grundtöne. Albert sang deutsche Texte. Soli gab es nicht.

Abbildung 3: Gitarre von Bernd



Die Gitarre, welche sich Bernd inclusive Koffer für zwanzig Mark gekauft hatte, wies einige technische Unzulänglichkeiten auf. Dazu gehörte, daß ein Tonabnehmer lediglich noch durch ein Streifen Klebeband gehalten wurde, und der fünfte und sechste Bund fehlte (siehe Abbildung: Gitarre von Bernd). Die Soundvorstellungen

des Gitarristen sowie der übrigen Musiker waren in Bezug auf die Gitarre jedoch erfüllt, wenn alle Klangregler des Gitarrenverstärkers auf Maximum standen.

Die 'Eindringlinge' waren nahezu bei jedem Rockmobilangebot komplett anwesend. Ihr musikalischer Ausdruck wirkte auf mich im Laufe des Projektes zunehmend differenzierter und exakter. Sie bestritten ihren ersten Auftritt auf einer Geburtstagsfeier, den zweiten, wie erwähnt, bei einem Punkfestival.

Abbildung 4: Cover der Demokassette



Im äußeren Erscheinungsbild realisierten Albert, Bernd und Dieter häufig ein Punk-Outfit mit Springerstiefeln, enger Jeans, T-Shirt und Lederjacke, wobei ihre Frisuren zwischen 'Glatze', 'Irokesenschnitt' und herkömmlichen Frisuren wechselten, der Struktur nach wie auf ihrem Demo-Cover (siehe: Abbildung 4: Cover der

Demokassette). Lediglich Chris, der Schlagzeuger, trug schulterlange Haare und Parka.

Sie nahmen drei Anläufe zur Aufnahme einer Demokassette. Der letzte war ihnen gut genug, ihre Demokassette weiterzugeben. Dies dokumentierten sie auf dem Demo-Inlet mit dem Spruch: „Raubkopieren ist ausdrücklich erlaubt. Doch nur zur kostenlosen Verbreitung! Not for sale.“ Acht Monate nach Projektende hatten sie sich „schleichend“ wieder aufgelöst.



Abbildung 5: Bandgeschichte

- Sommer  
1995: Gründung am Getränke  
Paradies
- 9.12.95: "Bernd" kauft Gitarre  
mit Koffer für 20 DM
- 29.1.96: Erste vernünftige "Probe"  
im Rockmobil am  
Rathaus mit 9. Besetzung  
(1 Lied fertig 2 Auftritte und  
1 Interview in Aussicht)
- 16.3.96: Interview im Rockmobil
- 13.4.96: Erste Aufnahmen  
im Proberaum vom  
"Joke- u. Heavy-Band"  
und zwar die Lieder  
Aufs zum Teufel und  
"Tötet Ungenannt" } Mit Kass!
- 17.11.96 Erstes Marktfähiges  
Demoband nach  
3 durch Alkohol  
und Technik  
geplatzten Aufnahmen
- (19.4.96) Erster Auftritt  
auf der Geburtstags-  
party  
(in: genaue Ortsangabe)  
Ham Mix mehr  
gereget gekriegt  
(zu besoffen)

Siehe die nebenstehende, von Albert zum Teil dokumentierte Geschichte der Band, welche Albert auf dem Deckblatt seiner Textmappe notierte<sup>1)</sup>.

Die 'Eindringlinge' verfolgten mit ihrem Musikmachen keinen kommerziellen Erfolg und nicht die Anerkennung eines breiten Publikums. Auf die zu Beginn des Projektes gestellte Frage nach dem Sinn ihres Musikmachens antworteten sie, gemeinsam „Party“ zu machen und sich durch ihre Musik und ihre Texte ein besseres Gehör für ihre Ansichten zu verschaffen.

Die Musikproben der 'Eindringlinge' waren musikalisch zentriert auf die Produktion von Songs, auf das Zusammenspiel und das Finden geeigneter Texte. Fragmente wurden vorgeschlagen, gespielt, ausprobiert und verbessert. Hieran beteiligten sich alle Musiker. Jedes Bandmitglied trug zur Produktion der Texte bei, wobei der größte Anteil von dem Sänger Albert geliefert wurde. Benanntes Ziel der Produktion waren hochwertige Punksongs. Den Eindringlingen war dabei bewußt, daß ihre rhythmisch-harmonischen Fähigkeiten, bewertet nach klassischen Kriterien, hinter denen vieler anderer Musiker der lokalen Szene zurückstanden. Siehe zur Illustration unten die Abbil-

dung: Comic „Überqualifiziert“, welche Albert zu Beginn des Projektes in Anlehnung an den Comic HÄGAR (1988) zeichnete.

1 Zur Maskierung sind mit einem Fotobearbeitungsprogramm die in Anführungszeichen stehenden Namen ersetzt. Das in Klammern stehende Datum 19.4.96 ist eine Ergänzung.

Abbildung 6: Comic "Überqualifiziert" <sup>1)</sup>



Regel war, daß Songs nur geprobt wurden, wenn alle Musiker mit der Musik und den Texten einverstanden waren. Konflikte wurden in der Situation aufgezeigt. Die Auseinandersetzungen darüber wurden diskursiv ausgetragen. Thema waren zum Beispiel: ständiges Falschspielen, Stilfragen, abweichende Meinungen, Einschätzung von anderen, Terminabsprachen. Gleichzeitig ergaben sich ständig Thematisierungen zu:

- Beziehungen: Wie ist der Ärger mit der Freundin oder den „Alten“ verlaufen? Wie hat es auf der Arbeit mit den Kollegen oder dem Chef geklappt? Wie paßt der Schlagzeuger mit seinen langen Haaren in die Punkband?
- Leistung: Welche Noten werden in der Berufsschule erbracht? Wie gehen sie mit Leistungsdruck auf der Arbeit um? Wie können sie Dieter zum Baß-Üben bringen?
- Alkohol: Wie kommt man günstig an Alkohol? Welchen Zweck erfüllt Alkohol? Wieviel Alkohol kann man trinken und trotzdem noch erfolgreich einen Musikauftritt bestreiten?
- Einbindung in die Gesellschaft: Schafft es Albert, seine erste eigene Wohnung anzumieten? Wird Bernd wirklich das Ausbildungsverhältnis gekündigt, wenn er nicht auf seinen 'Irokesenschnitt' verzichtet? Wie können sie mit ihrer Musik provozieren und protestieren?
- Religion: Was ist Kirche? Welche Bedeutung hat Gott? Was können sie glauben?
- Politik. Wie entsteht Macht? Welche Funktion übernimmt die Polizei? Welche Politik wollen sie in ihren Songs vertreten?

Die Auseinandersetzungen auf diesen Gebieten spiegelten sich in den musikalischen Aktivitäten wider und fanden Eingang in die Songtexte. Hierzu einige Auszüge.

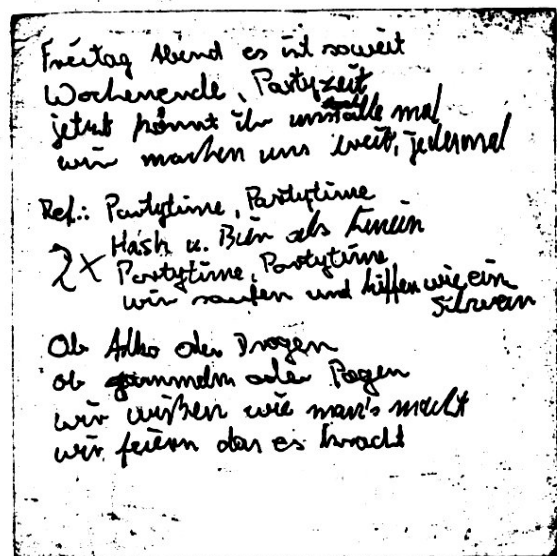
- „Aufruf zum Terror“: (12.1995) „Piss den Bonzen an die Karre oder spreng die Polizei, lade endlich deine Knarre, dann ist's mit Deutschland bald vorbei.“ Diesen ersten Songtext der Band schrieb Albert. Der Text wurde im Laufe der Zeit von den Musikern in Frage gestellt. Nach vielfachen Diskussionen beschlossen die Musiker, den Song aus ihrem Programm zu nehmen, da sie ihn inhaltlich nicht mehr tragen wollten.

1 Originaltext von Bild 1: „Wir brauchen nur einen Trommler, damit unsere Ruderer im gleichmäßigen Takt schlagen.“ (Bildaufbau ähnlich.) Bild 2: „Offengestanden, ich glaube, Sie sind überqualifiziert.“ (Bildaufbau ähnlich, jedoch mit einem umfangreichen Schlagzeug und noch zusätzlichen Trommeln.)

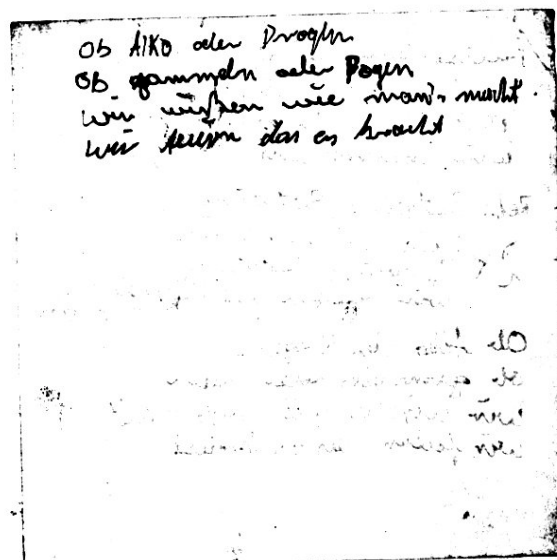
- „Opfer“: (etwa 3.1996) „Du siehst die Bilder jetzt ganz klar. Du siehst, was damals hier geschah. Tote Körper ringsherum, keiner sagte je warum.“ Bernd hatte sich für diesen Text die Metapher eines Judenjungens im Dritten Reich gewählt (Kontextwissen).
- „Vollwaise“: (4.1996) (siehe weiter oben).
- „Dein Leben“: (5.1996) „Du stehst an deinem Arbeitsplatz. Der Meister kotzt dich an. Doch das macht dir gar nichts aus. Um 3 fährst du ja eh nach Haus.“
- „Hey Gott“: (8.1996) „In Nordirland schlagen sie sich die Köpfe ein. Ob Katholik oder Protestant, jeder will der beste Christ sein. In den Kirchen sackt ihr die Kollekte ein und versichert, es wär für irgendein armes Schwein.“

Abbildung 7: Text: "Partytime"

- „Partytime“ (11.1996) „Freitag Abend ist es soweit. Wochenende Partyzeit. Jetzt könnt ihr uns alle mal. Wir machen uns jetzt breit, jedesmal.“ Diesen Text (siehe den Text: „Partytime“) schrieb Dieter, welcher nach allen Beobachtungen mit Abstand den meisten Alkohol konsumierte. Das oben abgebildete Cover der Democassette erstellte Albert in Bezug auf diesen Song.



Nach dem Fokussieren der wissenschaftlichen Untersuchung auf die Band `Eindringlinge` führte ich im März 1996 ein erstes Interview mit den Akteuren durch, welches die `Eindringlinge` auf meine Nachfrage hin sofort zusagten. Ich nahm eine von den `Eindringlingen` empfundene Wertschätzung wahr, dieses Interview geben zu dürfen. Dies findet seinen Ausdruck ebenfalls in der aufgeschriebenen Bandgeschichte von Albert, in der das damals noch in „Aussicht“ stehende Interview im Zusammenhang mit einem fertiggestellten Song und zwei in „Aussicht“ stehenden Auftritten gestellt wurde (siehe Abbildung: Bandgeschichte). Methodisch



wurde ein halbstandardisiertes Gruppeninterview gewählt, durchgeführt im schalldämpften Bandproberaum des Rockmobils, während einer Tagesveranstaltung. Das

Interview dauerte etwa neunzig Minuten. Der Fragenkatalog<sup>1)</sup> wurde jedem der Akteure einige Minuten vorher ausgehändigt, Antworten wurden zum Teil getieft, es entwickelten sich Diskussionsschwerpunkte. Die `Eindringlinge´ brachten eigene Themen ein. Das Interview diente vor allem folgenden Zielen: einer Annäherung an die Lebenswelt der Akteure sowie einem Vertrautwerden der Akteure mit dem Geben von Interviews im Rahmen der Untersuchung. Die `Eindringlinge´ spielten während ihrer Proben im Rockmobil die selbst getexteten Titel: „Aufruf zum Terror“ und „Tötet Ungenannt“. Diesbezüglich bestand Klärungsbedarf über die künftige Ausgestaltung meiner Rollen als Pädagoge, Rockmobilmitarbeiter und Feldforscher darüber, ob ich in Bezug auf die Songs intervenieren oder meine bisherige Rolle als teilnehmender Beobachter beibehalten sollte.

Diese Phase der Feldforschung, bis März des Projektes, hier ausgedrückt durch Songtexte, kann nach WEINBERG; WILLIAMS (1973, 93) als „Initiation“ angesehen werden, in der der Feldforscher „hinsichtlich zahlloser Dinge getestet wird, besonders hinsichtlich der Art, inwieweit er die beobachteten Personen akzeptiert“. Nach Auswertung des Interviews und in Absprache mit dem Projektkollegen, Hans-Dieter Klug, entschieden wir uns dafür, keinen Einfluß auf die Textgestaltung der Akteure auszuüben und abzuwarten, was die weitere musikalische Handlung für Entwicklungen bringen würde. Wir waren zu der Ansicht gekommen, daß die Texte nicht Ausdruck fundierter Meinungsbildung sind und ebenfalls keine Handlungsanweisung ausdrücken sollen, sondern Metaphern für Provokation und Protest sind, deren Grundlage auf einer persönlicheren Ebene der Akteure zu suchen wären. Zudem sollte die von den Akteuren entgegengebrachte Offenheit nicht mit Interventionen beantwortet und damit beeinträchtigt werden.

Zur Illustration des Gruppeninterviews, welches zur Gewinnung von weitem Kontextwissen beigetragen hat, jedoch nicht weitergehend wissenschaftlich untersucht wurde, im Folgenden einige Ausschnitte<sup>2)</sup>.

#### (14)<sup>3)</sup> *Effekte des Musikmachens*

I Was bringt Euch das Musikmachen?

B Spaß

- 
- 1 Fragenkatalog zum Gruppeninterview: Name, Alter, Instrument? Welche Vorerfahrungen habt Ihr mit Musik; welche Musikrichtung/en vertrittet Ihr, wie seid Ihr dazu gekommen? Wie seid Ihr zum Musikmachen gekommen? Was macht Ihr außerhalb Eurer Gruppe mit Musik? Was bringt Euch das Musikmachen? Welches Ziel habt Ihr mit dem Musikmachen? Welche Eigenschaften muß ein Musiker haben? Wie hat sich Eure jetzige Besetzung gefunden, warum spielt gerade Ihr zusammen? Was muß man bringen, um Musik zu machen? Was ist an Unerwartetem passiert mit dem Musikmachen? Worüber ärgert Ihr Euch beim Musikmachen? Wenn Ihr drei Wünsche frei hättet, was würdet Ihr Euch wünschen? Was ist besonders an Musik? Welche Erwartungen gibt es an Euch als Musiker? Welche Assoziationen habt Ihr zu diesen Erwartungen? Was drückt Ihr mit Eurer Musik aus? Welche Bedeutung haben Eure Texte?
  - 2 Legende der Transkriptionszeichen: (...) = Auslassung; (7) = Gesprächspause in Sekunden; (a) = akustisch nicht verständlich, Redner sprechen durcheinander oder leise; (--) = sehr leise; (++) = sehr laut; (L) = Lachen von mehreren Rednern; (L-A) = Lachen von einem Redner, in diesem Fall Albert; (s) = nicht wörtlich, beim Transkribieren systematisiert und verkürzt wiedergegeben; Wenn ohne Satzende klein weitergeschrieben wird, ist dies ein Redefluß mit gegenseitigen Ergänzungen oder Unterbrechungen.
  - 3 Die vorangestellten Zahlen stellen die Nummerierung der fortlaufend nummerierten neunundfünfzig Segmente des Interviews dar.

- C Erregung (L)  
 D Das Völlegefühl (L) (a)  
 A Wut ablassen auch.  
 I Ist das`n Wutablassen hier auch?  
 B Ja, auf jeden Fall.  
 A Viel, viel Wut ablassen, bei mir jetzt persönlich, also wenn ich, ich muß da äh, ich kann net singen lala. Ich muß (+) lala singen, also ich muß Wut ablassen, also das ist einfach so, also, ist einfach, über die ganze Gesellschaft. Auch die Texte, wodrüber die handeln und so, da muß ich den Text singen, ich kann den net so ohne weiteres so singen, ich mußte mich da reinsteigern.  
 I Sind dat Deine Erfahrungen?  
 A Ja, kann man sagen, ja.  
 B Is besser, wenn de den ganzen Mist rausschreist, als wenn de (3) mitkriegst und auf einmal kommt in Wallung, wenn de so`n Fascho da irgendwo siehst und dann  
 D so`n, ja es is ne teilweise ne Äußerung von politischer Einstellung, würd ich mal so sagen oder überhaupt Einstellung gegen Scheiße.  
 I Also dat is ne Äußerung von Einstellung.  
 D Ja, is so.  
 A Ja auf jeden Fall, jo, auch, auch.  
 D Je böser, je aggressiver. (a) (L)

*(22) Zum Inhalt der Texte*

- D Also, eins weiß ich, eins - wollt ich zu dem Text noch grad sagen (a) zu den Texten, zu den Texten sagen. Ich glaub unsere Texte, also denke ich ma so, ich weiß, ich sprech jetzt von mir auch. Die Texte sind gegen die fettbäuchigen Arschlöcher, die jeden Morgen ihre Bildzeitung kaufen, Bildzeitung lesen, alles glauben, was da drinne steht. Wenn da was weiß ich em ne Demonstration von Kurden sind, das sind dann Schwerverbrecher, die aus der Türkei kommen  
 B ja  
 (...)
 I Hm  
 D Die (a) dagegen is das  
 A haste recht  
 D is das, is is da was äh erst mal sagt, da muß man was gegen machen.  
 C Also seh ich, so seh ich das von den Texten  
 B ja  
 A ja in Ordnung  
 B so doch eigentlich alle hier  
 A ja das ist, das ist das Ganze, was wir sagen (a)  
 I Is dat`n Gefühl, wat Ihr ausdrückt?  
 A Ja  
 I Ja  
 A Die ganze Unzufriedenheit

*(41) Provokation und Protest*

- B Wir kriegen immer gesagt, benehmt Euch doch mal vernünftig und sowas, wir benehmen uns so, wie wir`s für richtig halten. Das ist für die meisten, neunzig Prozent von den Geburts-Dörflern, wenn die uns sehn, die ham uns im Gedanken längst ermordet. So sieht`s aus. Aber wir machen`s trotzdem. Grade deswegen, grade deswegen.  
 C Ich schätz auch mal, wir wollen ja auch n bißchen anders wie

A ja, das is das ja, das is ja der Protest einfach, ganz einfach. Wir wollen was dagegen tun, und weil wir net sagen können: so, Ihr macht das jetzt so und so, weil wir kein Stimmrecht in dem Sinne haben. Äh, will ich einfach, äh (3) äh äh denen reinreden, einfach die, die stören, in ihrem Leben, ganz einfach. Mehr oder weniger, es ist einfach so, Protest. Wenn ich mich nach Geburts-Dorf setze mim Bernd, mim Bernd, un äh, äh und trink da Bier und hör da Musik, hörn wir auch ziemlich laut Musik, geben wir zu, is ja auch ne Einschränkung von denen ihren Menschenrechten, aber weil die unsere net

B ehrlich

A äh akzeptieren

D cool

A akzeptieren wir denen ihre auch net, ganz einfach. "Mach kaputt, was Dich kaputt macht."

(a)

*(51-53) Erwartungen an die Musiker*

I Frag ich den Chris. Welche Erwartungen werden an Dich als Musiker gestellt?

C Für mich? (4) (L)

I Überlegt mal, es gibt ja auch Erwartungen in Richtung auf Aussehen oder auf Benehmen.

B Klar

C Nee, Aussehen net so und Benehmen eigentlich auch net, nur dat ich, daß ich (3), is jetzt weg. Ein Konzert durchstehe (a), daß ich das durchstehe, daß ich das mithalte und weiter hab ich eigentlich gar nichts (L von zwei dazugekommenen Gästen). Ich hab so die scheißegal äh, das

A man sagt ja, es is auch (a)

C es is eigentlich scheißegal.

A Wir nehmen jetzt gewiß ne Platte irgendwann auf, wir sind dann die größten und so, daß is eigentlich falsch, wir müssen eigentlich, man muß ja klein anfangen und da muß

C ja es is aber so

A ja, ja

D die Frage, die er gestellt hat, was erwartet, is doch klar. Jeder erwartet von irgendjemanden. Wir sind ja jetzt, was weiß ich, Politpunk, Punk, irgende Punkband, was weiß ich. Und wir - wollen zum Beispiel an unserm ersten Konzert ham wer uns ja geschworen, wolln wer mit Hakenkreuz T-shirt spielen. Umgedreht, also mit links, links gedrehten Hakenkreuz, das rafft ja eh kein Mensch - wo. Denkt ja eh jeder wir wären Nazis. Und die Leute denken doch, wenn se hören - 'Eindringlinge' - Punkband - äh da kommt jetzt, was weiß ich, gegen den Staat bla bla bla, bla weißt, und wenn dann jemand mit nem Hakenkreuz -T-Shirt dahinkommt is dat ja doch umgekehrt von dem wasse denken, weißte, verstehste. Man darf eigentlich immer nie das tun, was die andern meinen, was de tust. Du muß immer entgegengesetzt

A da is unser Leben aber falsch Dieter

B da leben wir aber verkehrt

A grad das tun, was die andern von uns erwarten

C ja, das stimmt

B nä

A wat

D näh, wir tun das, was wir von uns äh

A die, die denken, wir trinken viel, und wat tun wer, wir trinken viel (L) is so

- D Ja das is ja jetzt n nasses Beispiel.  
 A Ja, is so  
 B Karl-Heinz  
 A is so, ja.  
 B Karl-Heinz im Grunde genommen  
 A eigentlich, ich will eigentlich nur die Meinung, die sie über mich ham, will ich ihnen einfach nur bestätigen, obwohl se ja vielleicht net stimmt.  
 D und vom Musiker erwartet, also ich als, glaub Leute erwarten zum Beispiel von mir, wenn ich als Musiker steh mim Baß, erwartet jemand, daß ich Baß spielen kann.  
 A Und wenn er mit der Gitarre da spielt und, ist doch so.  
 D Und ich mein  
 B Karl-Heinz  
 C spielen kömmer  
 B ich denk mir, denk mir immer, wenn uns überhaupt irgendjemand hören will, dann denk ich mal, daß die Leute von uns erwarten, daß wer se net verarschen mit unserem Zeug, daß wer auch dahinter stehn, was wer bringen, das ist meine Meinung dazu  
 A mh  
 C auf jeden Fall  
 D is auch so.

*(57) Musikalische Handlung und Alkoholkonsum*

- A Normalerweise, wenn wer jetzt irgendwo jetzt gesessen hätten, in der gleichen Zeit wo wer jetzt hier geprobt hätten, wärn wer so stinkbesoffen gewesen, muß ich mal sagen, wärn wir so stinkbesoffen gewesen, wir hätten net mehr hier den Ausgang gefunden. (L von einem Gast) Ja, is einfach so, immer so.

*(58) Beziehung zum Interviewer*

- A Du warst mir zum Beispiel., mir persönlich warst Du erst n bißchen suspekt. Ich denk, ach da kommt jetzt irgendso`n Sozialarbeiter von irgendner Kirche, der uns jetzt hier bekehren will. Deswegen hab ich direkt gefragt: bist Du von der Kirche? „Nä“, dann warst Du schon mal o.K. Dieter hat immer die ganze Zeit gesagt  
 D ohh  
 A du bist`n Bullenspitzel, das is gewiß n Bullenspitzel (L). Aber das hat sich total gut entwickelt find ich. Auch, muß ich sagen also.

Nach der „Initiation“ ergibt sich ein Übergang zur Feldforschungsphase der „Assimilation“. Der Forscher gewöhnt sich an die Lebensweise der beobachtenden Personen, seine Objektivität wird zweifelhaft, wenn er zu einem `wahrhaft Gläubigen´ wird. Er hat die Aufgabe, einerseits in die Welt der zu beobachtenden Personen einzutauchen und andererseits seine Perspektive als Forscher zu behalten. (vgl. WEINBERG; WILLIAMS 1997, 97)

Neben der das gesamte Projekt andauernden teilnehmenden Beobachtung wurden die in der folgenden Untersuchung noch ausführlich dargestellten Erhebungen gegen Ende des Projektzeitraumes durchgeführt. Hierzu zählen neben einer Demokassette der `Eindringlinge´ drei im Oktober und November mit Video aufgezeichnete Aufnahmesessions für eben diese Demokassette sowie mit jedem Akteur einzeln durchgeführte explorativ biographische Interviews im November und Dezember 1996.

Ebenfalls im Dezember 1996 lief das Rockmobilprojekt aus. Hiermit begann die „Abschlußphase“ der Beobachtungen. Der Abgang des Forschers aus der Gruppe war vorzubereiten, gleichzeitig war ein weiterer Kontakt mit dem Feld zu ermöglichen. (vgl.

WEINBERG; WILLIAMS 1973, 100)

Einhergehend mit dem Ende des Projektes endete auch die kontinuierliche teilnehmende Beobachtung. Es wurde vereinbart, in einem losen Kontakt zu bleiben und sich später noch einmal zu treffen, um Rückschau über die gemeinsame Zeit zu halten. Überdies blieb zunächst ein randständiger telefonischer Kontakt erhalten, da ich zu dieser Zeit die Interviews transkribierte und ab und an einen der Akteure anrief, um Informationen über die zeitliche Einordnung zu einer Erzählung zu gewinnen. Im Sinne einer Verabschiedung und Abrundung des Projektes sowie einer Beziehungsdefinition, welche auch spätere Nachfragen ermöglichen sollte, lud ich die `Eindringlinge´ im Februar 1997 zu dem bereits vereinbartem Nachtreffen zu mir nach Hause ein. Alle `Eindringlinge´ kamen und äußerten abschließend den Wunsch, ein solches Treffen zu wiederholen.

Im März 1997 luden die `Eindringlinge´ mich als Chauffeur und teilnehmenden Beobachter für ihr zweites, bereits zu Beginn des Kapitels erwähnten Konzertes, ein.



*Abbildung 8: Foto - 2. Konzert*

Ihren Erzählungen nach hatten sie ihre Bandaktivitäten nur noch sporadisch mit Proben im Musikraum einer befreundeten Band fortgesetzt, was sie für dieses Konzert noch einmal intensiviert hatten. Ihr zweites Konzert (siehe Abbildung: Foto - 2. Konzert) befanden die `Eindringlinge´ nach einer kritischen Bewertung als befriedigend, gemessen an dem Umstand,

daß dies jedoch ihr „erster richtiger Auftritt“, im Vorprogramm bekannter Punkbands gewesen sei, als sehr gelungen.

Etwa ab Mai 1997 wechselte Albert seinen Wohnort unbekannt und war nicht mehr erreichbar. Bernd und Chris verlagerten ihre musikalischen Handlungen auf verschiedene andere Bands der regionalen Musikszene. Dieter spielte lediglich selten alleine zu Hause auf seinem Baß. Etwa ab der zweiten Hälfte 1997 kann man die Musikband `Eindringlinge´ als aufgelöst betrachten.

### **2.4.3 Sozialpädagogische Arbeitsprinzipien mit dem Rockmobilprojekt**

#### *Der sozialräumliche Ansatz*

Mit dem Rockmobilprojekt sollte der sozialräumliche Ansatz in dreifacher Hinsicht erfüllt werden. Zum einen meint der Begriff Sozialraum bestimmte Orte (Häuser, Plätze etc.), an oder in denen sich Menschen mit Vorliebe oder vermehrt aufhalten (vgl. SPATSCHECK u.a. 1997). Zum anderen sind Sozialräume im übertragenen Sinn jedoch auch als Zugangsmöglichkeit zu Kontakten, Kommunikation sowie als Öffentlichkeit und Medien zu verstehen (vgl. BÖHNISCH; MÜNCHMEIER 1990). In diesem zweiten Sinne sind Sozialräume „Konstrukte, in denen Jugendliche die Möglichkeit haben, sich zu anderen in Beziehung zu setzen, sich selbst auszudrücken (SPATSCHECK u.a. 1997, 171)“. Dies bildet einen fördernden Rahmen zur „Selbstex-



pression“ (vgl. BÖHNISCH; MÜNCHMEIER 1990, 18), welche zur Ausbildung von Identität führt. Sozialräume werden so zum Ort der Ausdrucksmöglichkeit jugendkultureller Identität. Soziale Räume bilden eine Sammelstelle für Jugendliche, in denen sie Cliques bilden können, die sich mit dem Raum identifizieren und ihn zum Ausgangspunkt für gemeinsame Aktionen machen können (vgl. SPATSCHECK u.a. 1997). Drittens sollte den Jugendlichen mit dem Rockmobil ein für sie praktisch einnehmbarer Aktionsraum zur Verfügung gestellt werden, mit dem sie obige Ausführungen direkt umsetzen können sollten.

#### *Ansatz der Niederschwelligkeit*

Mit der Niederschwelligkeit wurde das Ziel verfolgt, die Zugangsvoraussetzungen der Zielgruppe für das Rockmobilangebot möglichst gering zu halten. Dies bedeutete, daß das Angebot auf die „Organisationsmuster“, „Lebensorientierungen“, „Handlungs- und Ausdrucksformen“ eingehen mußte (BECKER; SIMON in SPATSCHECK 1997, 179). Neben Überschneidungen, welche in den anderen Ansätzen bereits erwähnt sind, gehörten hierzu folgende Handlungsgrundsätze: Die Maßnahme wurde in einer von den Jugendlichen für Freizeitaktivitäten bevorzugten Zeit in den Abendstunden ab 19.00 Uhr durchgeführt. Es wurden keine instrumentalen Kenntnisse vorausgesetzt und keine rhythmisch-harmonischen Anforderungen gestellt. Das angebotene Medium, der weite Bereich der Rockmusik, war den Jugendlichen vertraut, und sie konnten sich mit ihm identifizieren. Die Cliquenorientierung erlaubte es den Jugendlichen zudem, das Musikmachen zunächst in ihrer gewohnten Gemeinschaft zu vollziehen. Das Angebot war für die Jugendlichen kostenlos. Das bereits sechzehn Jahre alte Rockmobil machte in seinem bunt lackierten, mit Graffiti versehenen und an einigen Stellen rostenden Erscheinungsbild auf die Jugendlichen nicht den Eindruck, als würde es den Staat oder die Kirche repräsentieren.

#### *Cliquenorientierung*

Die Jugendlichen wurden bewußt nicht nach pädagogischen Gesichtspunkten zu Gruppen zusammengestellt. Ansatz war, bestehende Cliques in das Projekt zu integrieren oder sich eigenständig bilden zu lassen. Bezogen auf die pädagogische Praxis des Musikmachens beschreibt HILL (vgl. 1996) Cliquenzentrierung als pädagogische Strategie unterstützend, da sich Jugendliche mit dem freiwilligen Wahrnehmen eines Angebotes nicht über einen längeren Zeitraum einer Gruppe anschließen, auf die sie nicht im Sinne ihrer Interessen einwirken können. KRAFELD (vgl. 1992) führt aus, daß für Jugendliche Räume und Gelegenheiten bedeutender sind als pädagogische Settings. Dies, da mit Sozialisation, Erziehung und Bildung verbundene Integrationsversprechen der Gesellschaft nicht sicher eingelöst werden. Jugendlichen scheinen für ihre Orientierungen Cliques besser geeignet als pädagogisch initiierte Gruppen. Die Cliquenbildung ist der Versuch der Jugendlichen, "sich subjektgeleitete und gesellschaftliche und soziale Wirklichkeiten handelnd anzueignen" (KRAFELD in KRAFELD 1992, 311). Hintergrund ist, daß Cliques mit wachsender Individualisierung und zunehmender Orientierungslosigkeit oft „überlebenswichtige zentrale Sozialisationsinstanz“ für Jugendliche sind (FERCHHOFF in KRAFELD 1992, 310). Die Verarbeitung von Lebenserfahrung in der Clique ist zwar ein mit Widersprüchen, „Einschränkungen“ und „Verkürzungen“ durchsetzter Prozeß, er ist jedoch getragen von dem „Streben nach tragfähigeren Lebensorientierungen und gelingenderen Wegen einer möglichst

befriedigenden Lebensbewältigung“ (KRAFELD 1992, 313).

#### *Selbstbestimmung*

Die Jugendlichen bekamen musikalische und soziale Anregungen, konnten sich jedoch zwanglos für ihr eigenes Vorgehen entscheiden. Die Stilistik ihrer Musik sowie ihres rhythmisch-harmonischen Lernens bestimmten die Jugendlichen selbst. Die sozialen Regeln im Rockmobil wurden durch die Jugendlichen vorgegeben, Ausnahme war ein Rauchverbot.

#### *Erlebnisorientierung*

Mit der Maßnahme wurde an dem täglichen Hören von Musik der Jugendlichen angesetzt und das Ziel verfolgt, die Jugendlichen zu aktiver Auseinandersetzung über das Medium Musikmachen zu bewegen. Dabei wurde die Maßnahme orientiert an Prinzipien der Erlebnispädagogik durchgeführt.

Im Vordergrund stand die Handlungsorientierung. Die Situation sollte für die Teilnehmer einen fordernden Charakter haben. Das Erleben sollte über die kognitive, emotionale und aktionale Ebene ganzheitlich sein. Die Verantwortung sollte so weit wie möglich in der Hand der Gruppe bleiben. Die Situation mußte authentisch und realistisch sein, sie durfte nicht spielerisch wirken. Durch die Situation sollten die Teilnehmer in Bewährungs- oder Grenzsituationen geraten. (vgl. REINERS 1995)

### **2.4.4 Zum Punk**

Die Akteure der Untersuchung äußerten eine Verbundenheit mit der Bewegung des Punk und daraus musikalische und soziale Handlungen abzuleiten. Insofern wird das Thema Punk zu einem Teil des Rahmens dieser Untersuchung, obwohl deren Erkenntnisinteresse außerhalb stilistischer und musikalischer Implikationen des Punk liegt. An dieser Stelle wird ein Überblick über den Punk gegeben, als eine Dimension, vor deren Hintergrund die biographischen Funktionen der musikalischen Handlungen der `Eindringlinge´ zu betrachten sind.

#### ***Der Anfang des Punk***

Der Begriff Punk bedeutete ursprünglich sowohl „Schund“, „wertloses Zeug“ wie auch „Vorstadtjugend“ (SACHLEXIKON ROCKMUSIK 1992, 300). Der Begriff wurde vor dem Aufkommen des Punk-Rock von britischen Musikkritikern zur Disqualifizierung von Bands genutzt, die deren Ansicht nach spieltechnisch so schlecht waren, daß sie unterhalb aller Kritikfähigkeit lagen (vgl. BUDDE 1997).

1975/76 entwickelten sich in Großbritannien die ersten Punkbands (vgl. BUDDE 1997). Die Musik äußerte sich in einem „Drei-Akkord-Minimalismus“ und „hingerotzten“ Texten, die alle Anstandsregeln sprengten (FARIAN; SEIDEL-PIELEN 1994, 43). „Die grobe, laute und simple Musik“ war Protest gegen den damals dominanten Kulturrock und „adäquates Ausdrucksmedium, vor allem für Frustration und Protest gegenüber konkreten Lebensbedingungen“ (JERRENTROP 1998, 76). Wesensmerkmal des Ausdrucks der Punk-Rock Bands waren Provokation und Protest gegenüber tradierten Werten der bürgerlichen Gesellschaft.

Entsprechend beschreibt BAACKE (vgl. 1998-2) das kulturell besondere an Punks mit deren Ablehnung bürgerlicher Kultur. Punk drückt nach BAACKE ein kulturelles

Selbstbewußtsein aus, mit der eine stilistische Ästhetisierung der Häßlichkeit als eine Variante gegenüber Glanz und Glamour steht. Den Punk-Rock verortet er als anspruchsvolle jugendkulturelle Ausdrucksform in Abgrenzung gegenüber dem Mainstream der Pop-Musik und konstatiert: „So gibt es zwar `Punk-Rock´, aber nicht `Punk-Pop´“ (BAACKE 1998-1, 15). Das musikalische Material des Punk-Rock ist in seiner Einfachheit programmatisch, da es jedem Punk ermöglicht, auf die Bühne zu gehen. Der musikalische Stil ist: „jagende Gitarren, monotoner Gesang, knallharter Rhythmus (BAACKE 1998-2, 265)“.

Zu den stilistisch hochgradig prägenden Bands gehörte die englische Vier-Mann Formation „The Sex Pistols“ mit ihrem 1976 veröffentlichten und weithin beachteten Song „Anarchy in the U.K.“ (vgl. BÄHR; GÖBLER 1993). Sie wird im folgenden zur Illustration einer Punkband mit Vorbildcharakter in ihrem öffentlichen Erscheinungsbild exemplarisch dargestellt. Bereits 1976 wurde die Band von dem Fernseh-Moderator Bill Grundy für ein Interview in sein Familienprogramm „Today“ eingeladen, mit dem sie ihren `Durchbruch´ und erhebliche öffentliche Beachtung errang (vgl. BUDDE 1997). Nach einer provokativen Einleitung von Grundy wurde das Interview zu einer Beschimpfungsorgie. Grundy: „Mach weiter, du hast noch fünf Sekunden, Sag was abscheuliches.“ Jonny Rotten, Sänger der Sex Pistols: „Du dreckiger Hund“. Grundy: „Ja, mach weiter, noch mal ...“. Rotten: „Du dreckiger Ficker“. Grundy: „Was für’n kluger Junge“. Rotten: „Was für’n kaputter Ficker.“ (BÄHR; GÖBLER 1993, 33). 1977 mieteten sich die „Pistols“ anlässlich des Geburtstages der Königin ein Lampion-Boot namens „Queen Elizabeth“ und fuhren damit parallel zur Geburtstagprozession, gefolgt von einem Dutzend Polizeibooten, die Themse hinunter, während sie über ihre Verstärker ihren ironischen Song „God save the Queen“ intonierten, bis sie von der Polizei zum Anlegen gezwungen wurden und jemand den Strom abstellte. Anschließend folgte eine Prügelei mit aufgebrachtten Bürgern. Im darauffolgenden Monat wurde Rotten von einer Bürgerwehr gestellt, mit einem Rasiermesser geschnitten und verprügelt. „The Daily News“ schrieb daraufhin die Schlagzeile: „Rotten rasiert“. Der Schlagzeuger wurde wenige Tage zuvor von sechs Männern mit Eisenstangen verprügelt. Ein führendes Mitglied eines Gremiums, welcher Musikveranstaltungen im Raum London genehmigen mußte, schrieb im gleichen Monat, daß Punk-Rock-Konzerte und vor allem die der Sex Pistols mit allen Mitteln verhindert werden würden. (vgl. ebd.)

ROBINS (vgl. in BUDDE 1997) stellt fest, daß starke politische Bezüge bei ausnahmslos allen Punkbands über die musikalischen Intentionen vermittelt werden. Anfang der achtziger Jahre ebte die Punkwelle ab, es entstanden sich am Punk anlehende Stile, welche jedoch bei weitem nicht so provokativ wirkten (vgl. SPATSCHECK u.a. 1997). Nachdem sie zuvor mehrfach totgesagt wurde, schien sich die Punkbewegung etwa ab 1983 quantitativ zu stabilisieren, ihr Niedergang schien bis zum Ende von LAU`s Untersuchungszeitraumes, 1986, nicht in Sicht, obwohl sie sich zunehmend differenzierte (vgl. LAU 1992).

### ***Zum Punk in Deutschland***

Spätestens ab 1977 gewann der Punk auch in Deutschland Anhänger. Hierzu ein Ausschnitt eines Artikels der Zeitschrift: SZENE HAMBURG von 11/1977. „Inzwischen kommen die Punk-Bands aus den Slums des Londoner Eastends auch in die deutschen Musikclubs. Hamburger Punk-Bands debütierten bereits mit spektakulären Auf-

treten vor teils total ausgeflipptem, teils sprachlosem Publikum. Doch Punk ist nicht nur ohrenbetäubend-aggressive Dampfhammer-Musik, sondern inzwischen für manche Jugendliche Lebenseinstellung, Protest, Selbstdarstellung oder einfach Mode.“ (BÄHR; GÖBLER 1993, 39)

Als Beispiel für deutsche und politische Punk-Rock Texte zeigen BÄHR; GÖBLER (1993, 38) den Text der Band „Slime“ von 1980 auf, die als eine der bekanntesten und damit stilprägendsten deutschen Punk-Bands gilt. Der Titel wurde indiziert und später wiederveröffentlicht.

*„Wir wollen Keine*

*Der Faschismus hier in diesem Land nimmt allmählich überhand*

*Wir müssen was dagegen tun sonst lassen die uns nicht in Ruh*

*Wenn ich die Bullen seh' mit Knüppeln und Wummen jedesmal sind wir die Dummen*

*Die nehmen uns fest stecken uns in den Knast doch das steigert nur unseren Haß*

*Ein Drittel Heizöl zwei Drittel Benzin wie '68 in West-Berlin*

*Diese Mischung ist wirkungsvoll diese Mischung knallt ganz toll*

*Wir wollen keine Bullenschweine dies ist ein Aufruf zur Revolte*

*Dies ist ein Aufruf zur Gewalt Bomben bauen Waffen klauen*

*Den Bullen auf die Fressen hauen*

*Haut die Bullen platt wie Stullen stampft die Polizei zu Brei*

*Haut den Pigs die Fresse ein nur ein totes Schwein ist ein gutes Schwein“*

Zitat der Punkband Slime: „Für die meisten bedeutet Punk, sich die Birne vollzuknallen, irgendwo sitzen, ätzend aussehen, auf die Bürger abschreckend wirken und vielleicht noch 'ne leere Flasche gegen die Wand schmeißen. Das ist nicht Punkrock! Punk is'n Ding, was gegen die Gesellschaft geht, und nicht um irgendwelche willenslose Leute“. (HOPPE in BUDDE 1997, 26)

Vor dem Hintergrund einer im Gegensatz zu Großbritannien schwach ausgeprägten Arbeiterklasse und entsprechend fehlender Symbolkraft, bedient sich der deutsche Punk den Werten und Symbolen der Mittelklasse (vgl. BUDDE 1997). „Die Auseinandersetzung deutscher Punks beschäftigt sich „mit der repressiven Struktur der deutschen Kleinfamilie, den `Alten´ und ihrem Umfeld, den Nachbarn“. „Der nicht faßbare politische Apparat wird mit seiner Exekutive identifiziert, symbolisch als absurdes Spektakel wirtschaftlicher Kräfte in das unmittelbare Umfeld getragen und erscheint reduziert auf `Bullenschweine´ (Slime) oder den `Supermarkt´ (Abwärts).“ (BUDDE 1997, 28).

Das Ende einer breiten Punkbewegung in Deutschland stellt GRAUE (vgl. 1997) mit den Chaostagen 1994 in Hannover fest. Die Szene fügte sich dort in Straßenschlachten mit Polizei und Skins großen eigenen inneren und öffentlichen Schaden zu. Sie erlebte gleichzeitig einen Bruch in zwei Lager mit einem dominant intellektuellen Anspruch sowie in ein Lager mit dem vorrangigen Anspruch, sich mit Alkoholika und Drogen zu betäuben (ebd.) „... nicht wenige kommen zu dem Schluß, daß es keinen Sinn mehr hat, Punk zu sein“ (GRAUE 1997, 154).

Im Folgenden seien noch einige äußerlich sofort erkennbare Merkmale eines Punk nach LAU (1992, 84-92) aufgezeigt. Frisuren wurden bis 1980 hauptsächlich kurz getragen, zum Teil mit abstehenden Büscheln, einfach ungekämmt und lediglich verhalten gefärbt. Anfang der 80er Jahre kam der Irokesenschnitt hinzu und ebenfalls eine breite Palette an Farben. Wesentlicher Bestandteil der `Kleiderordnung´ ist eine schwarze, bis zur Taille reichende Lederjacke „in sämtlichen Stadien des Zerfalls“,

getragen bei jeder Gelegenheit und jeder Witterung. Deutlich bevorzugte Hose ist die Jeans in vielfachen Varianten. Bevorzugtes Schuhwerk sind strapazierfähige Militärstiefel, Doc Martens oder Turnschuhe. Selten durchgeführte Pflegemaßnahmen führen zu einer Ergänzung des sich schon bei Jacke und Hose abzeichnenden Bildes.

Den gemeinsamen Konsum von Alkohol stellt LAU als für Punks „sehr bedeutend“ dar (LAU 1992, 106). Haschisch wurde dagegen beiläufig konsumiert und blieb eine randständige Droge. Härtere Drogen waren völlig verpönt (vgl. LAU 1992).

Die folgende Zusammenfassung zur Struktur des Punk erfolgt nach LAU (1992, 118-119). Punk beinhaltet als wesentliches Merkmal gemeinsames Leben, was sich in gemeinsamen Besitz, geteilter Lebenshaltung innerhalb einer Gruppe, sowie „von allen Teilnehmern zur Aufrechterhaltung der Gemeinschaft ausgeübten Handlungen“ ausdrückt. Punk kennt keine exponierten Positionen innerhalb einer Gemeinschaft. Typisch ist ein Nichtdelegieren von Arbeiten, zu verdeutlichen am Beispiel der selbst bemalten Lederjacke oder des selbst produzierten Tonträgers. „Keine lokale Punk-Szene existiert isoliert von anderen.“ Punker reisen viel, kehren jedoch nahezu immer an ihren Ausgangspunkt zurück. „Der Hauptteil der Aktivitäten findet in einem lokal über- und anschaulichen Rahmen statt.“ „Punk kennt bei seinen Aktivitäten keine nennenswerten Ausschlüsse eines Geschlechts.“ Es gibt keine generelle Regel zur Ablehnung einer Aufnahme in eine Punkgruppe. „Polizisten“ werden genauso aufgenommen, wie „Skins“, Farbige oder Behinderte. Der Initiationsritus erfolgt über eine zeitliche Bewährung. Punk verweigert die Teilhabe an einer konsumorientierten Gesellschaft, Ausnahme bildet zum Beispiel der Besitz eines Autos.

### ***Der musikalische Ausdruck des Punk-Rock***

JERRENTROP (1998, 76) zeigt grundlegende musikalisch-stilistische Parameter der Punkmusik auf. Punkmusik ist geprägt durch „kurze Dauern, einfache Spielweisen (in den Gitarren bisweilen als rhythmisches ‚Geschramme‘ bezeichnet), ‚abfahrende‘ Tempi und unkomplizierte Arrangements (alle spielen immer gleich laut durch; kaum Wechsel innerhalb eines Stückes). Es gibt keine Soli, alles wirkt absichtlich gleichförmig.“

BUDDE (vgl. 1997) nimmt einen ausführlichen Versuch vor, musikalische Kriterien des Punk-Rock zu bestimmen. Schwerpunkt seiner Untersuchung sind britische Punk-Rock Bands bis einschließlich 1977, welche entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Punk-Rock genommen haben.

Instrumentierung: Zentrale Instrumente sind die elektrische Gitarre, elektrischer Baß, Schlagzeug und Gesang. Wenn im Folgenden von Gitarre oder Baß die Rede ist, so ist immer die Elektro-Gitarre oder der Elektro-Baß gemeint. In seltenen Fällen wird eine zweite Gitarre eingesetzt. Die Beteiligung eines Keyboards ist selten.

Stimme: Der Text ist gegenüber der Melodie grundsätzlich songkonstituierend. „Auf den im ‚klassischen‘ Sinn schönen Gesang wird zugunsten eines einfachen Gesanges verzichtet (BUDDE 1997, 70).“ Die Stimme hat einen monodischen, rezitativen Grundcharakter, eine Diskrepanz von Stimme und Instrumenten wird vermieden. Die Stimme ist in ihrer Präsenz zurückgenommen, gleichberechtigt neben den anderen Instrumenten und nicht, wie sonst üblich, deutlich darüber. Verpönt sind romantisierende, distanzlos vertrauliche, schmeichelnde, trauernde oder gar liebevolle Stimmen. Weibliche Stimmen sind selten. Chöre sind niemals dominant und ebenfalls bis auf den Re-

frain selten.

Gitarre: In der Regel wird die Gitarre stark verzerrt gespielt. Gitarrensoli sind selten, ebenfalls Soundveränderungen während eines Songs. Der Verzerrungsgrad wird beibehalten. In der Regel werden ganze Akkorde gespielt, selten lediglich die Grundtöne der jeweiligen Harmonien.

Baß: Der Baß orientiert sich grundsätzlich rhythmisch und harmonisch an der Gitarre. Die Baßlinie spielt den Grundton oder um ihn herum. Höhere Tonlagen werden vermieden.

Schlagzeug: „Aussschlaggebend für die Qualität des Drummers ist die Intensität, das Treibende des Spiels. (...) Die Baßdrum wird auf den Taktschwerpunkten im steten Wechsel mit der Snare gespielt.“ (BUDDE 1997, 75). Extras am Instrumentarium sind die Ausnahme, Double-Bass Spiel ist atypisch.

Songstruktur: Ein kurzes Intro ist üblich. Die Songs zeichnen sich durch einen definierten Wechsel von Strophen und Refrains aus, eine Abschlußbewegung kommt selten vor.

Harmonien / Intervalle: Die Sekunde hat einen starken Einfluß. Eins-Vier-Fünf Verbindungen sind selten. Weniger als fünf Harmonien sind ebenfalls selten zu beobachten.

Rhythmus: Er ist starr, hart und monodisch. Der Refrain unterscheidet sich durch einfache Umdeutung der rhythmischen Gestaltung.

Tempo: Punk wurde als extrem schnell empfunden, erreichte jedoch längst nicht das Tempo späterer Hardcore Bands.

Gesamtzeit: Ein durchschnittlicher Punksong dauert zwischen zwei und drei Minuten.

Texte: Zwei Textformen gehören zum Standard. Texte zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie Texte mit politischen Stellungnahmen.

### **3 Methoden**

#### **3.1 Erhebungsmethoden**

##### **3.1.1 Explorativ biographische Interviews**

Die Interviewmethode ist auf die Exploration und das Erzählen biographisch-musikalischer Selbstportraits der Akteure ausgelegt und an den spezifischen Bedingungen der Interviewsituation ausgerichtet, die sich insbesondere durch folgende Merkmale auszeichnete. Die Interviewten hatten bereits seit mindestens einem Jahr gemeinsame Erfahrungen mit dem teilnehmenden Beobachter und Interviewer. Die Akteure hatten dem Interviewer bereits eine Reihe persönlicher Angelegenheiten bekanntgegeben, er besaß zudem eine Fülle an Kontextwissen.

Die für ein narratives Interview geforderte prinzipielle „Fremdheit“ (vgl. SCHÜTZE 1993, 208) bestand damit längst nicht mehr. Gleichzeitig standen die Interviewten in dem Widerspruch, auf der einen Seite einen Bekanntheitsgrad und ein Vertrauensverhältnis zum Interviewer zu besitzen, welches ausreichte, sensible Bereiche der eigenen Biographie zu offenzulegen, damit auf der anderen Seite jedoch subjektiv nicht mehr sicher ihre Anonymität wahren zu können. Insbesondere, da sie wußten, daß der Interviewer diese Daten zu einer wissenschaftlichen Untersuchung im Rahmen seiner Dissertation nutzen wollte. Einer lediglich am wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse orientierten Erzählaufforderung, ohne Einbeziehung der Beziehung zwischen Interviewer und Akteuren, wären diese, wie in den Auswertungen noch deutlich wird, nicht gefolgt.

Der in der Erzählaufforderung gegebene Impuls zu einem biographischen und musikalischen Selbstportrait setzt eine bereits vorhandene Reflexion über die gegenseitige Verknüpfung beider Entwicklungslinien voraus, welche die Interviewten erst teilweise geleistet hatten und was während der Interviews noch zu fördern war. Dies bot Anlaß, neben der Förderung narrativer Erzählsequenzen verschiedene Erzählbereiche explorativ zu tiefen.

Bei den Erhebungen sind daher Techniken des narrativen Interviews nach SCHÜTZE (vgl. 1987; 1993) angewandt worden, wie eine Erzählaufforderung mit nachfolgend lediglich kurzen verstärkenden Äußerungen des Interviewers (mh, ja) und den entsprechend entstehenden Erzählpfängen sowie interviewimmanente und -exmanente Nachfragen. Gleichzeitig wurden analog der Methodenkritik am narrativen Interview nach OEVERMANN (Anmerkung 1999), nach welcher der Interviewte häufig mit der Beantwortung einer komplexen Fragestellung nach seinem Leben überfordert ist und daher in seiner Erzählung auf „vorgeprägte Muster zurückgreift“, jedoch auch direkte Fragen zu sich aus der Erzählung ergebenden erkenntnisbringend scheinenden Episoden gestellt. Gleichfalls flossen Techniken der nicht-direktiven Gesprächsführung (vgl. HART in PAVEL 1992) und der klientenzentrierten Gesprächsführung nach ROGERS (vgl. 1983) ein, wie Spiegeln und Verbalisieren innerer Beteiligung des Interviewers. Zudem wurden die Akteure im Nachfrageteil der Interviews zu einigen Fragestellungen über eine Aneinanderreihung jeweils präziserer Fragestellungen, gleichsam einem explorativem Zirkel, zur Auseinandersetzung mit und zu Erzählung über be-

stimmte Themen veranlaßt.

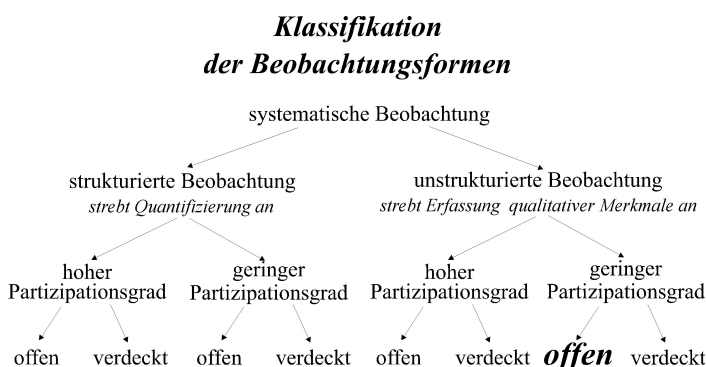
Diese zusammenfließenden Methoden ergänzen sich zu explorativ biographischen Interviews. Die Akteure wurden mit Gesprächsführungstechniken zu bestimmten Fragestellungen begleitet und geführt, die sie dann in vielen Fällen nach einer zum Erzählen auffordernden Fragestellung mit einem hohen Anteil an Narrationen beantworteten. So wurde ein Weg eröffnet, auf dem schmalen Grad der persönlichen Beziehung zwischen den Akteuren und dem Interviewer sowie einer gleichzeitigen Ablehnung der Autorität und Wissenschaftlichkeit des Interviewers, durch die Akteure, voranzugehen und sensible Daten der biographischer Dynamik der Akteure zu erheben.

Die Interviews wurden komplett über einen Walkman mit externem Mikrofon auf Tonband aufgezeichnet. Bis auf das Interview mit Albert sprach der Interviewer unmittelbar nach dem Interview seine Wahrnehmungen von vor und nach der Aufnahme ebenfalls auf das Tonband. Bei Albert wurde nach der Aufnahme eine handschriftliche Notiz angefertigt. Diese Aufzeichnungen wurden in Berichten zu den Interviewsituationen niedergeschrieben und später für die Erstellungen der Interviewwahrnehmungen genutzt.

### 3.1.2 Teilnehmende Beobachtung

Die Daten aus den teilnehmenden Beobachtungen sind als Kontextwissen in die Untersuchung sowie deren Rahmung und in die Auswertung des Prozesses des Musikschaffens eingeflossen. Anders als bei den übrigen Erhebungen kann bei den teilnehmenden Beobachtungen sowie den daraus erstellten Protokollen jedoch nicht auf primäres Datenmaterial wie Interviews oder Dokumente zurückgegriffen werden, was Anlaß gibt, deren Produktionsprozeß transparent zu machen. Die in dieser Arbeit angewandte Methode teilnehmender Beobachtung läßt sich als unstrukturiert mit einem weitgehend geringen Partizipationsgrad und als offen klassifizieren (vgl. LAMNEK 1989) (siehe Übersicht 2: Klassifikation der Beobachtungsformen nach ATTESLANDER in LAMNEK 1989, 241).

#### Übersicht2: Klassifikation der Beobachtungsformen



#### Strukturierungsgrad

Auf dem Kontinuum zwischen den Extremen der strukturierten und unstrukturierten Beobachtung ist das Vorgehen weit im Bereich der unstrukturierten Beobachtung zu verorten. Gleichzeitig lag eine Fokussierung der Datenerfassung in

den Bereichen sozialer Prozesse, der Entwicklung der Band sowie der persönlichen Kontextbedingungen der Akteure.

#### Partizipationsgrad

Die aktive Teilnahme an den rhythmisch-harmonischen Prozessen war weitgehend



gering, sie vollzog sich hauptsächlich passiv im Zuhören und Dabeisein. Bis auf einige anfängliche Ausnahmen nahm ich keinen ungefragten aktiven Einfluß auf das rhythmisch-harmonische Geschehen. Auf Befragung beantwortete ich zum Beispiel jedoch des öfteren die Frage nach meiner Bewertung der rhythmisch-harmonischen Tätigkeit, zeigte in etwa drei Fällen marginal Spieltechniken auf und bediente in zwei Fällen die Aufnahmetechnik für Demoaufnahmen der `Eindringlinge`.

In der außerrhythmischen und –harmonischen Tätigkeit lag der aktive Partizipationsgrad etwas höher, indem ich zu meinem Dabeisein auch Kontextinformationen zur Entwicklung der Band und den persönlichen Bedingungen der Akteure nachfragte.

Der eingenommene Partizipationsgrad stellt eine bewußte Abwägung dar. Die Nachteile der Methode liegen darin, daß die Beobachtungen nicht völlig unbeeinflußt vom Beobachter erhoben werden konnten. Die Vorteile sind, daß der Beobachter intime Informationen zur musikalischen Handlung wie auch zu den Akteuren erheben konnte, die einen wichtigen Beitrag zum Kontextwissen und zur Rahmung der Untersuchung liefern, welche ansonsten mit hoher Wahrscheinlichkeit verschlossen geblieben wären.

#### *Offenheit der Beobachtung*

Die Beobachtung verlief offen. Ich machte mein Anliegen der Beobachtung der Akteure, zum Zwecke der Datenerhebung für mein Dissertationsprojekt, im Anfang des Projektes öffentlich und erfragte das Einverständnis der Akteure, das ich unverzüglich bekam. Videoaufzeichnungen und Fotos wurden mit der explizierten Begründung, Erhebungen für die Dissertation durchzuführen, gemacht. Eingeschränkt wird die Offenheit der Beobachtung zum Teil jedoch durch eine sich verschiebende Wahrnehmung der Akteure, welche mich im Laufe der regelmäßigen Treffen zum Musikmachen mehr als Rockmobilmitarbeiter und Ermöglicher ihrer rhythmisch-harmonischen Aktivitäten denn als Wissenschaftler ansahen.

#### *Protokolle der teilnehmenden Beobachtung*

Die teilnehmenden Beobachtungen wurden allesamt in Protokollen festgehalten. Hierzu gehören alle Rockmobileinsätze, bei denen ich als Beobachter anwesend war, die außerhalb des Rockmobils vonstatten gegangenen Demoaufnahmen, die Interviews sowie sonstige Treffen mit den Akteuren. Hierin ergänzt sind ebenfalls Kontextinformationen aus sonstigen Quellen, wie dem zufälligen Treffen der Akteure, deren Freunden und Freundinnen oder Telefonaten, bei denen die Eltern und Geschister Informationen gaben.

Die Protokolle sind hand- oder maschinenschriftlich im Anschluß an die Sitzungen oder am nächsten Tag geschrieben worden. Die Subjektivität des Beobachters, Protokollanten, Forschers und Verfassers in einer Person wurde insofern so weit als möglich versucht in Grenzen zu halten, als ich mich bemühte, die in den Protokollen festgehaltenen Daten sprachlich zu trennen nach Beobachtungen, von außen hereingetragenen Kontextinformationen, Eigenbewertungen der Akteure, Fremdbewertungen durch mich sowie wahrgenommene Gefühle meinerseits.

#### *Videobeobachtungen*

Zu den teilnehmenden Beobachtungen gehören ebenfalls die Videobeobachtungen. Sie sind, ebenso wie die dazugehörigen Protokolle, im obigen Sinne durchgeführt worden. Eine nähere Beschreibung dieser teilnehmenden Beobachtungen erfolgt in dem Kapitel „Der Prozeß des Musikschaffens in der Gruppe“.

### 3.1.3 Dokumentenerhebung

Inhalte der erhobenen Dokumente fließen bis auf die der Demokassette, die in dem Kapitel: Die selbst gemachte Musik der Gruppe, wissenschaftlich ausgewertet wurde, als Kontextwissen gekennzeichnet in die Untersuchung sowie deren Rahmung ein. An einigen Stellen werden die Dokumentenerhebungen neben der wissenschaftlichen Untersuchung dem geschriebenen Text als Illustration zur Seite gestellt.

Die Dokumente wurden erhoben, indem ich offen nach Dokumenten der `Eindringlinge´ fragte, mit der Begründung, diese für meine späteren Auswertungen, im Rahmen der Dissertation, festhalten zu wollen.

An Dokumenten erhoben wurden Fotos, Zeichnungen, Audio- und Videokassetten mit Aufnahmen der `Eindringlinge´ sowie von zwei Vorgängerbands, Liedtexte der Akteure sowie die Demokassette der `Eindringlinge´.

## 3.2 Auswertungsmethoden

### 3.2.1 Biographische Erzählungen

Die mit den explorativ biographischen Interviews gewonnenen Daten wurden, orientiert an der Lebensgeschichte, chronologisch geordnet und zusammengefasst. Ziel war es, die Interviewtexte unter einer biographischen Perspektive überschaubar zu machen.

Methodisch ist dieses Vorgehen wie folgt aufgebaut:

#### 1. Segmentieren

Segmentieren der explorativ biographischen Interviews, orientiert an den Kriterien: Beginn und Ende von Erzählungen; Aussagen zur musikalischen Handlung; Selbstkonzepte; Lebensentwürfe, lebenszeitliche Einordnung. Die Segmentierung erfolgt methodisch mit einer `alltagsweltlichen Zuhörerkompetenz´ nach RIEMANN (vgl. 1987) in einer themenzentrierten Bearbeitung der Interviews.

#### 2. Ordnung der Segmente.

Ihre Darstellung erfolgt in erster Linie chronologisch<sup>1)</sup>. Von der gleichen Lebenszeit handelnde Segmente werden zu Gunsten der Übersichtlichkeit nach sozialen und musikalischen Inhalten getrennt und orientiert an der Realität der Akteure sinnlogisch geordnet aufgeführt. Treffen nach den obigen Trennkriterien nur mit Sinnverlust zu trennende Erzählungen zusammen, werden sie in einem Segment zusammengefügt und nach dem dominanten Kriterium sowie der bestmöglichen Verständlichkeit in die Erzählerdarstellungen eingeordnet.

#### 3. Zusammenfassung der inhaltstragenden Textstellen der einzelnen Segmente

Aufmerksamkeitsmarker des Interviewers, wie „mh“ oder „ja“, werden in der Darstellung vernachlässigt. Inhaltsgleiche Segmente werden ausgeblendet. Dies gilt ebenfalls

---

1 Chronologisiert wurden die Interviews anhand der Interviewdaten selbst, dem Kontextwissen und telefonischer Rücksprache mit den jeweiligen Akteuren. Unsicherheiten in der zeitlichen Einordnung werden in den Zusammenfassungen deutlich gemacht.

für Segmente, deren Inhalte nicht von der Fragestellung berührt sind wie zum Beispiel das Entgegennehmen eines Anrufes.

Die weiteren Textstellen werden inhaltlich zusammengefaßt. Das Abstraktionsniveau liegt nahe am Originaltext, es werden Zitate verwendet.

Die Zusammenfassungen werden jeweils durch die entsprechenden inhaltstragenden Original-Textpassagen der Interviews, optisch abgesetzt durch die Schriftart Times New Roman, ergänzt.

#### 4. Verkürzung

Verkürzung der Zusammenfassungen in vorangestellten Paraphrasen. Diese Paraphrasen werden wiederum optisch durch die Schriftart **Courier New** abgehoben.

#### Übersicht 3: Legende der Transkriptionszeichen:

,	= a) grammatisches Kommazeichen
	b) Begrenzung von Redeeinheiten, versehen mit minimalen Sprechpausen
-	= Stocken im Redefluß <sup>1)</sup>
..	= Redepause zirka zwei Sekunden
...	= Redepause zirka drei Sekunden
(9)	= längere Redepause in Sekunden
(?)	= unverständlich
(-) ...	= besonders leise
(+) ...	= besonders laut
<i>kursiv</i>	= nachdrückliche Betonung
((aha))	= gleichzeitiges Reden
(trinkt)	= Charakterisierung von nichtsprachlichen Vorgängen
(...)	= Auslassung von transkribiertem Text, kommt in den Originaltranskripten in der Anlage nicht vor

Wenn ohne Satzende klein weitergeschrieben wird, ist dies ein Redefluß mit gegenseitigen Ergänzungen oder Unterbrechungen.

### 3.2.2 Interpretative Kommentare

These ist, daß biographische Erfahrungen eines Akteurs maßgeblich den Inhalt seiner aktuellen Tätigkeit beeinflussen. Somit können die biographischen Funktionen der musikalischen Handlung innerhalb der Bearbeitung der Adoleszenzkrise vor dem Hintergrund dessen biographischer Dynamik umfassender verstanden werden.

Daraus folgend wird mit der interpretativen Kommentierung der Versuch unternommen, entwicklungsrelevante Ereignisse in den biographischen Erzählungen mit dem Fremdverständnis des Forschenden in ihrer biographischen Dynamik und in Bezug auf die musikalische Handlung transparent zu machen.

Die Erzählungen werden mit einem Fokus auf musikalische und soziale Tätigkeiten interpretierend kommentiert. Unter diesem Blickwinkel wird die interpretative Kommentierung an der lebensgeschichtlichen Chronologie der Erzählungen orientiert und gleichzeitig für eine bessere Übersicht, orientiert an dominanten Themen, dargestellt, welche vielfältig miteinander in Beziehung stehen.

---

1 Dieses Zeichen für Stocken im Redefluß ist in der Transkription von Alberts Interview noch nicht verwendet worden. Stattdessen sind dort für ein deutliches Stocken im Redefluß Kommata gesetzt worden.

Die interpretativen Kommentare basieren auf den für die Darstellung der biographischen Erzählungen gebildeten Segmenten. Sich dominant ergänzende Erzählsegmente werden in Bezug auf die biographische Dynamik kommentiert aneinandergesetzt und verdichtet. Besonders inhaltstragende Erzählungen werden dabei in Ausschnitten als Zitat in den interpretativen Kommentar übernommen.

Abschließend wird der interpretative Kommentar mit einer stichwortartigen Zusammenfassung versehen, die einen einfachen Vergleich mit den Kommentierungen zu den Erzählungen der übrigen Akteure erlaubt, und die es zudem ermöglicht, die fortschreitende Verdichtung auf den verschiedenen Ebenen des Auswertungsprozesses rekursiv zu überblicken.

Die in den biographischen Erzählungen dargestellten Daten werden als subjektive Wahrheiten anerkannt. Seltene Ausnahme bilden Erzählungen, die ich aufgrund meines Kontextwissens als fraglich einstufe. Diese werden sprachlich durch weniger definitive Formulierungen, wie: er gab an, im laufenden Text kenntlich gemacht.

Grenzen der Methode liegen darin, daß sie darauf ausgerichtet ist, lebensgeschichtliche Zusammenhänge mit der musikalischen Handlung in großen Entwicklungslinien zu erfassen. Damit ist impliziert, daß interessante Detailbetrachtungen vernachlässigt werden. Zudem kann eine relative Regelloffenheit Raum für interpretative Differenzen lassen.

### **3.2.3 Intensivinterpretation**

Mit der Methode der Intensivinterpretation werden die Interviews mit dem Fokus auf latente Sinnstrukturen der musikalischen Handlungen der Akteure kontrastiv im Detail untersucht.

Latente Sinnstrukturen objektivieren sich in unbewußten Anteilen einer Handlung oder Äußerung, zum Beispiel auf der Ebene von Erwartungen, Motiven, Wertorientierungen oder Wünschen. Die latenten Sinnstrukturen können nach objektiv geltenden Regeln im Interpretationsakt intersubjektiv nachvollziehbar rekonstruiert werden. (nach OEVERMANN Anmerkung 1999)

Ihre latenten Sinnstrukturen konnten die Akteure der Natur der Sache nach in den Interviews nicht explizit zum Ausdruck bringen, deshalb wurden diese mit der Methode des interpretativen Kommentars nicht dominant untersucht. Ziel ist es, die Untersuchungsergebnisse der interpretativen Kommentare mit der Intensivinterpretation zum einen in ihrer Tiefe und Breite zu erweitern und zum anderen zu validieren.

Dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit folgend wurden Sequenzen gewählt, die sich einerseits thematisch deutlich auf die musikalische Handlung beziehen und andererseits auf Erlebnisse referieren, die in jedem Interview zum Thema wurden. Die Anfangssequenzen der Interviews wurden nicht berücksichtigt. Interpretiert wurden Textstellen mit einer hohen inhaltlichen Dichte, die ihren Inhalt möglichst plastisch erkennen lassen und einen thematischen Höhepunkt darstellen. Diese sind:

- a) Die Erzählsequenzen zu einem selbst geschriebenen Songtext. Diese Songtexte stellen ihrerseits bereits Selbstzeugnisse des jeweiligen Akteurs dar. Zudem erfolgt mit der Erzählung bereits eine Interpretation dieses Selbstzeugnisses von dem Ak-

teur selbst.

- b) Die Erzählsequenzen zu dem ersten Auftritt der Band. Hier ist eine starke Selbstdarstellung der sozialen Rolle der Akteure enthalten. Ein Auftritt ist gleichzeitig eine musikalische und soziale Handlung, an der alle Mitglieder der Musikband beteiligt sind. Gleichzeitig bewerten den Auftritt alle Bandmitglieder als positiv. Diese Sequenzen enthalten eine hohe emotionale Ladung und stellen sich als stark sinnstiftendes Moment für die Akteure dar.

Für den exemplarisch besonders umfangreich dargestellten Fall Albert, der als erster untersucht wurde, wurden beide Sequenzen interpretiert. Für die weiteren Akteure wurde jeweils eine der beiden Sequenzen ausgewählt nach dem Kriterium der Güte der Narrationen im Interviewtext und dem direkten thematischen Zusammenhang mit Auswertungen anderer Erhebungen.

Methodisch ist das Vorgehen von der Sequenzanalyse nach OEVERMANN (vgl. 1988;1996; 1999 Anmerkung) inspiriert, welche er mit der für menschliches Handeln konstitutiven Sequentialität begründet. Sequenzen folgen demnach einander nicht unabhängig, sondern stehen miteinander in Beziehung. Die fortschreitend für jede Sequenz gedankenexperimentell explizierten Bedeutungshypothesen lassen einen Rückschluß auf die latenten Sinnstrukturen eines Menschen zu.

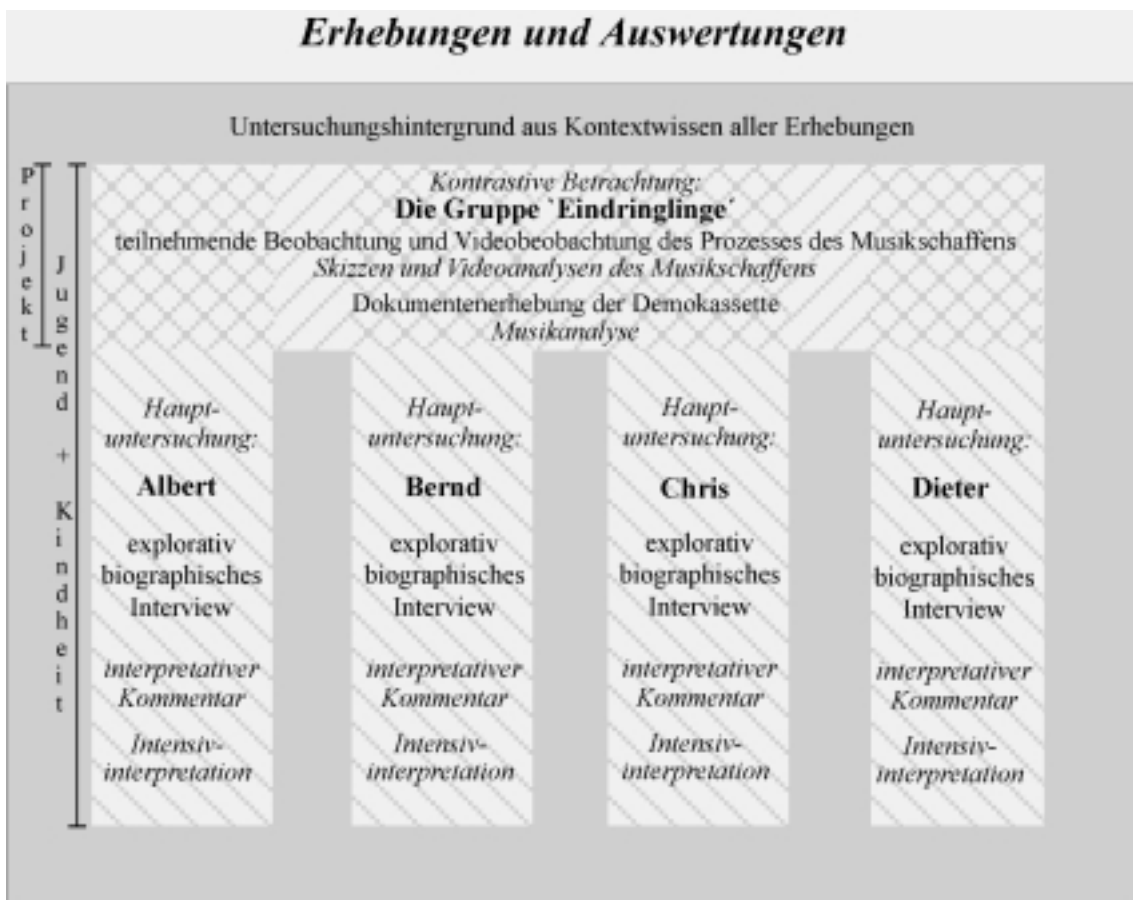
Die Analyse wird wie folgt durchgeführt:

1. *Sequenzanalyse*: der ungekürzte Originaltext wird feinsequentiell in Times New Roman aufgezeigt. Dazu werden jeweils Lesarten / Bedeutungshypothesen formuliert, die aufgrund textimmanenter Indizien erzwungen sind. Nach dem Prinzip der Sparsamkeit werden dabei nur die plausibelsten Lesarten betrachtet und nicht alle Zweige, die in dem Ausdeutungsprozeß entstanden sind. Die Wahrscheinlichkeit für die Gültigkeit einer aus den Lesarten abgeleiteten Hypothese verdichtet sich dabei von Ausdeutung zu Ausdeutung, oder sie wird bei Nichtbestätigung im Fortschritt der Hypothesenbildung verworfen. Hypothesen werden dabei nicht nach einem Vorgehen im Sinne des hermeneutischen Zirkels, sondern im Sinne sich bei fortschreitender Bildung von Lesarten stetig einengender Interpretationsmöglichkeiten emergiert. Lesarten, die dominant die Beziehung zwischen Interviewer und Akteur darstellen, werden *kursiv* gedruckt.
2. *Kontrastive Sequenzanalyse für den Fall Albert*: methodisch wie 1., jedoch anhand der Sequenz b).
3. *Zusammenfassung*
4. *Hervorhebung einer Sinnstruktur der musikalischen Handlung für die Akteure*.

### 3.2.4 Triangulation

Die mit den unterschiedlichen Methoden gewonnenen Erkenntnisse sollen im Rahmen der Triangulation abschließend zusammengeführt, gegenübergestellt und komprimiert werden. Die in der Triangulation zum Tragen kommenden Erhebungen und Auswertungen sind in der unten stehenden Übersicht 4: Erhebungen und Auswertungen, visualisiert. Sie werden zunächst zusammengefaßt, anschließend werden weitere Implikationen der Triangulation aufgeführt.

## Übersicht 4: Erhebungen und Auswertungen



Auf der biographischen Ebene der vier Akteure sind im Rahmen der Hauptuntersuchung jeweils Längsschnitterhebungen in Form explorativ biographischer Interviews durchgeführt worden, die mit dem Aufwachsen in der Kindheit beginnen und mit dem Interviewzeitpunkt, gegen Ende des Rockmobilprojektes, enden. Bildlich kann man sich diese Erhebungen als vier nebeneinander stehende Säulen der empirischen Untersuchung vorstellen. Ebenfalls ist die interaktionistische Ebene der musikalischen Handlung während des Rockmobilprojektes mit diesen Erzählungen der einzelnen Akteure, aus deren Perspektive, im Rahmen ihrer explorativ biographischen Interviews, erhoben worden. Diese interaktionistische Ebene kann man sich bildlich als eine querliegende Säulenverbindung im oberen Ende der vier biographischen Säulen vorstellen. Diese Erhebungen werden in ihrer Gesamtheit im Rahmen der interpretativen Kommentare untersucht. Zusätzlich werden sie, fokussiert auf bestimmte Erzählsequenzen aus dem Projektzeitraum, mit der Methode der Intensivinterpretation untersucht.

Im Rahmen der kontrastiven Betrachtung sind Querschnitterhebungen im Projektzeitraum, in Bezug auf die Gruppe der 'Eindringlinge' und aus der Perspektive des Beobachters, durchgeführt und ausgewertet worden. Hierzu gehören teilnehmende Beobachtungen und Videobeobachtungen zum Prozeß des Musikschaffens sowie die Dokumentenerhebung der Demokassette zu einer Analyse der selbst geschaffenen Musik. Bildlich kann man sich diese Untersuchung ebenfalls als eine Verbindung der vier biographischen Säulen an ihrem oberen Ende vorstellen, mit der die dominant interak-

tionistische mit der dominant biographischen Ebene verbunden wird.

Die Untersuchungen werden vor dem Hintergrund von Kontextwissen, aus der Gesamtheit aller Erhebungen, dargestellt.

Mit der Triangulation soll die Betrachtung des untersuchten Phänomens aus verschiedenen Perspektiven verschiedene Einblicke nebeneinander sichtbar werden lassen, womit ein „Verständnis von Lebenswelt auf der Basis einer reichhaltigen Informationslage erzeugt werden kann, wobei der Heterogenität der in sie eingegangenen Materialperspektiven Rechnung getragen wird“ (MAROTZKI 1998, 52).

Dies gilt für:

- Die Betrachtung gleichen Materials durch die Perspektive einer zweiten Methode, was für die interpretativen Kommentare und die Intensivinterpretationen auf der Datenbasis der explorativ biographischen Interviews gilt. Dies geschieht im Sinne einer Methodentriangulation nach KÖCKEIS-STANGEL (vgl. in FLICK; u.a. 1995, 432), die ein „kaleidoskopartiges Bild“ erzeugt. Mit den so erzeugten verschiedenen Perspektiven soll die Möglichkeit wahrgenommen werden, den Blick auf verschiedene Ausschnitte des Untersuchungsgegenstandes zu richten.
- Auswertungen verschiedener Daten mit verschiedenen Methoden. Hier werden unter dem Interesse der Triangulation selektiv Ergebnisse der Hauptuntersuchung mit zusätzlichem Material kontrastierend betrachtet.

Die Triangulation wird durchgeführt, indem die Ergebnisse der Hauptuntersuchung, der interpretativen Kommentare und Intensivinterpretationen, pro Akteur diskursiv in Bezug auf das Erkenntnisinteresse zusammengeführt und auf ein höheres Abstraktionsniveau verdichtet werden. Mit diesem Prozeß werden ebenfalls Paraphrasen und Schlüsselbegriffe zu den einzelnen Fragestellungen entwickelt, welche anschließend in der Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung, für die vier Akteure zusammengefaßt dargestellt werden.

Gleiches gilt, bezogen auf die kontrastive Betrachtung der Ergebnisse der Hauptuntersuchung, für die Gruppe 'Eindringlinge', in der Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung.

Vor dem Hintergrund der einzelnen Untersuchungsergebnisse wird abschließend eine strukturelle Gegenüberstellung der Untersuchungsergebnisse aufgezeigt.

### ***Zusammenfassung des Aufbaus der Triangulation***

1. Zusammenführung und Kontrastierung der Ergebnisse der Hauptuntersuchung für jeden einzelnen Akteur, in Bezug auf das Erkenntnisinteresse sowie die Verdichtung dieser Erkenntnisse.
2. Zusammenführung der verdichteten Erkenntnisse für alle Akteure in der Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung.
3. Durchführung der kontrastiven Betrachtung.
4. Ergänzung der Untersuchungsergebnisse mit verdichteten Erkenntnissen aus den im Rahmen der Triangulation durchgeführten kontrastiven Betrachtungen zu der Hauptuntersuchung, in der Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung.
5. Strukturelle Gegenüberstellung der Untersuchungsergebnisse.

## **4 Auswertungen**

### **4.1 Albert**

#### **4.1.1 Biographische Erzählung**

(1<sup>1</sup>) **Erzählaufforderung nach Schwierigkeiten und Vorteilen von Alberts Musikmachen, und wie dies in sein Leben eingebettet ist.**

Mich interessiert, welche Schwierigkeiten und Vorteile für dich im Musikmachen liegen. Dafür ist es für mich wichtig zu erfahren, wie du zum Musikmachen gekommen bist, wie sich dein Musikmachen entwickelt hat, und wie Musikmachen mit der Band in dein Leben eingebettet ist. Es ist mir wichtig, daß du aus deiner Perspektive alles erzählst, was du denkst, was dazugehört, deine ganze Lebensgeschichte. Ich höre dir dabei zunächst nur zu und mache mir einige Notizen, um hinterher noch Nachfragen stellen zu können.

I Also, mich interessiert von dir, welche Schwierigkeiten im Musikmachen liegen, und gleichzeitig, was man davon hat eigentlich, vom Musikmachen. So, und deswegen wär et mir wichtig, möglichst umfassend zu verstehen, wat dat Musikmachen mit der Band für dich bedeutet, und wie dat auch in dein Leben eigentlich eingebettet is. Jo, und dafür is dann im Prinzip wichtig, ähm, wie du auch zum Musikmachen gekommen bist und wie sich dat entwickelt hat. (...) also wär dat für mich wichtig, dat du mal aus deiner Perspektive so alles erzählst, ähm, wat du denkst, wat eigentlich dazugehört, so im Prinzip, so die ganze Geschichte von vorne. Ja, und ich frag dich halt erst mal gar nix, weil, äh, ich weiß dat ja auch gar net, wie das bei dir gekommen is, und wenn ich jetzt fragen würde, dann würd ich halt Sachen festlegen, wodrüber wir reden, und dat wär Blödsinn, wenn ich die festlege, wol, die muß du eigentlich von dir aus bestimmen. Ja, gut, ich halt mich zurück und hör zu und, ähm ..., ich mach' mir en paar Notizen und dann kann ich dich ja hinterher fragen.

(24) **Eingeschränktes kindliches Weltbild im Alter von fünf Jahren.**

Alberts früheste Erzählung setzt etwa mit seinem fünften Lebensjahr ein, indem er ein Wahrnehmen von Andersartigkeit beschreibt, welche für sein eingeschränktes kindliches Weltbild neu war. Während des Einkaufens mit seiner Mutter in Siegen sah er einen Mann mit langen Haaren, was für ihn komisch und witzig war. Ebenfalls dachte er damals und bis zu seinem Zivildienst, daß alle Leute um fünfundvierzig Schlager hören würden, was auch nie jemand richtig gestellt hatte.

A (...) en Mann mit lange Haare, das gab's ja net, das war ja was Komisches, was Witziges für mich als Kind, so, weil ich kannte ja, von daheim kannt' ich ja sowas net. (...) Da wurd ja alles so (...) oder ich hab gedacht, alle, öh, öh, Leute, die so, weiß ich, um fünfundvierzieg rum sin, die müssen alle Schlager hören (...) da hat ja keiner jetzt so irgendwie so gesagt. Ich hab es erfahren, (...) wie mer Zivildienst angefangen hab, echt.

---

1 Gibt die Nummer des Interviewsegmentes an.



**(48a) Schulschwierigkeiten in der Grundschule.**

In der Grundschule ist er erst mit sieben eingeschult und zudem einmal ein Jahr zurückgestellt worden.

A (...) einmal bin ich zurückgestellt worden, in der in der Grundschule, un ich bin ein Jahr später eingeschult worden (...) mit sieben bin ich dann eingeschult worden. (...) Und dann hatte ich also zwei Jahre länger im Grunde genommen und ((neun))

I ((warum bist)) du dann noch mal zurückgestellt worden?

A He, ja, weil das, ja, in, in, in der Grundschule, da hat das irgendwie net so geklappt so (...)

**(3) Mit acht Auseinandersetzung mit den Schlagerplatten der Eltern.**

Mit zirka acht Jahren hat Albert die einzigen Platten seiner Eltern, „nur Schlager und so was“, „rausgekramt“. Für seinen Vater stand Blasmusik im Vordergrund.

A (...) hab ich da so die alten Platten so von meinen Eltern rausgekramt (...) Und meine Eltern hatten eben nur Schlager und so was. Die hatten keine andern Platten gehabt. So, und mein Vatter eben voll so, äh, Blasmusik und so.

**(4) Musikalische Entwicklung zu Pop, Punk und Heavy mit Fernsehrezeption.**

Hierauf folgt etwa bis zum zwölften Lebensjahr eine mit Fernsehrezeption verbundene musikalische Entwicklung durch das Anschauen von Popmusik-Musikklips. Als die Schlager out waren, wurden deutschsprachige „weiche Punkgruppen“ wie die Ärzte, die Toten Hosen und dann englischsprachige Gruppen wie Iron Maiden und AC-DC aktuell. Besonders das Video Heatseeker von AC-DC hat ihm gefallen, in dem eine Rakete über die Wüste fliegt und dann auf die Bühne kommt.

A (...) wenn man so durchs Fernsehen so (...) So, mit Musiksendern (...) so Musikclips eben wurden da (...) (...) so Popsachen (...) nachher hab ich dann so, wie dat so mit den Schlagern so vorbei und so, und so Ärzte und sowas gehört und Tote Hosen und sowas, früher. Und so mit Iron Maiden angefangen so und AC-DC und sowas (...) 'n Video hatte mir mal besonders gut gefallen. Heatseeker von AC-DC (...) so von der Musik und von dem, weißte, so ne Rakete fliegt dann so über so ne Wüste und so (...) und dann kommt die nachher so auf die Bühne drauf, so die Rakete durch, und das hatte mir so voll, war mir auch im Kopf geblieben irgendwie und so.

**(5) Ab zwölf der Metal-Musik gewidmet.**

Der Palette der Metalmusik, in steigender Härte, hat er sich ab zirka zwölf Jahren gewidmet.

A (...) von dem weichen Punk is es dann wieder abgekommen und mehr, dann hab ich mich dann mehr dem Metal gewidmet, dann erst so Skorpions, Iron Maiden so, was man so früher gehört hat. Wurde auch härter, so Death Metal und Cride Cor, alles mögliche, also all, die ganze Palette ja im Grunde genommen.

**(20 a,b,c) Mit sechzehn lehnte Albert den von Albert gewünschten und vom Vater in Aussicht gestellten Baßunterrichts wegen einer**

### **Bedingug des Vaters.**

Etwa im Alter von sechzehn Jahren brachte sein Vater einen E-Baß und ein Lehrbuch von dessen Blaskapelle mit nach Hause. Albert hatte diese Sachen dann später in seinem Zimmer stehen, hat darauf „geklimpert“ und versuchte, sich das Spielen nach dem Buch beizubringen, obwohl ihm das zu trocken war. Die erste Übung aus dem Buch kann er sogar heute noch fehlerfrei spielen. Der Vater machte ihm das Angebot, die Musikschule zu zahlen, und knüpfte daran die Bedingung, daß Albert dafür in der Blaskapelle mitspielen müsse. Dies lehnte Albert mit der Begründung ab, daß er sich damit verkauft hätte und sich nicht mehr im Spiegel hätte angucken können.

A Wo ich versucht hab, mal Baß zu spielen, hatte irjendwie von mei'm Vadder von der Blaskapelle, die hatten sich en E-Baß gekauft (...) irjendwie hat er den daheim, un da hab ich dann nur ma so -prima - un er hatte auch en Buch dazu. (...) un danach hatte ich den dann in meim Zimmer stehn so, un da hab ich immer so en bißchen geklimpert, da aus dem Buch. (...) Ober-Geburts-Flußler Musikanten heißen die, un wenn ich da mitgespielt hätte, hätt er mir die Musikschule bezahlt. Hatt ich gesacht: *nä*, das mach ich net. Da hätt ich verkauft, da hätt ich mich morgens net mehr im Spiegel angucken können. (...) mit dem Buch das war mir zu trocken irjendwie. (...) ma so geübt (...) Eigentlich immer nur ein Stück, un das hab ich, bis zum Schluß kann ich dat heut noch fehlerfrei .., hätt ich net gedacht, daß ich das ma fehlerfrei, ma so richtig gespielt so irjendwie. (...) Also hier das Anfangstück von dem Buch so. (...) Er meinte, öh, ja, so nach dem Motto, ich bezahl dir die Musiks, ich bezahl die Musikschule, wo, (...) ja, ich schon, öh, öh, öh, h-, happy so, (...) un, un dann so meine Mutter so, dann müßtete dann aber so, jetzt, was mein Vadder jetzt net gesacht hat, aber gedacht hat, hat meine Mutter dann .. ausgesprochen, daß ich dann da, äh, spielen sollte dann, nur unter der Bedingung .., un da macht ich ja net mit. (...)

I Un dann?

A .. Nix un dann (stellt seine Flasche auf dem Tisch ab), irjendwann mi'm Baßspielen aufgehört, weil ich de Lust verlorn hab.

### **(6) Erstes „Musikprojekt“ mit siebzehn, war zu ernst.**

Ein Jahr später wurde Albert auf einer Fete in Nachbarstadt als Sänger für sein erstes „Musikprojekt“, die Trash Band: Chef-Band angeworben. Er dachte sich, das mal probieren zu können, dafür kein teures Instrument kaufen zu müssen, und sagte zu. Am Schlagzeug war ein „Rechtsradikaler“, die Stimmung war zu „ernst“, der „Chef“ war „verbissen“, im Proberaum durfte man kein Bier trinken. Da hat Albert sich nie wohl gefühlt, und nach einer Zeit haben sie ihn dann rausgeschmissen. Der „Chef“ ist geblieben, und diese Band hat mittlerweile Demos und eine CD rausgebracht.

A (...) warn wir mal auf 'ner Fete im, in Nachbarstadt (...) da hat mich mal einer gefragt (...) ja, die suchten noch, äh, en Sänger. .. Und da machte es so bei mir klick, ich denke, sowas kannste mal machen, brauchste kein tolles Instrument dir zu kaufen, (...) probieren kannste das mal. Und da hab ich gesagt, ja: kann ich das mal probiern und so? Jo, dann kommste mal dann und dann vorbei, so. (...) die ham mich sogar abgeholt oder was. (...) das erste war schon mal en Rechtsradikaler am Schlagzeug (lacht kurz), is heut net mehr, also ... un ..., so die Stimmung, die war zu ernst irjendwie so. Der .., der Chef von der Band, der auch heut noch der Chef is, der war früher so verbissen, mittlerweile hat sich das gelegt. Man durfte im Proberaum kein Bier trinken,

und dann wurde geprobt und net Bier getrunken (...) so wohl gefühlt hab ich mich da nie so. Ich hab da ne zeitlang mitgespielt (...) dann irgendwann hatten se mir dann gesagt, äh, äh, ich wär draußen. Ja, das war mein erstes Musikprojekt. Die ham jetzt, mittlerweile machen die ne CD, ham die, also CD ham die jetzt gemacht, und Demos.

**(22) Etwa mit achtzehn vom Vater nicht toleriert, nichts von ihm gelernt, deshalb ist er heute Punk.**

Etwa mit Beginn seiner Volljährigkeit berichtet Albert, daß sein Vater nur dessen eigenen Musikgeschmack und seine Schlafenszeiten tolerierte. Auf Alberts Frage, welche Partei sein Vater wählen würde, antwortete der, das ginge ihn nichts an, dies wäre ein Wahlgeheimnis. Von seinem Vater hat Albert nur gelernt zu laufen und zu reden. Sobald er eigenständig denken konnte, hat er von seinem Vater nichts mehr gelernt. Wie sein Vater wollte Albert nie sein. Dies bewertet Albert als einen Grund, aus dem er heute Punk ist. Punk und sein Vater ist das „krasse Gegenteil“.

A (...) Vadder, öh, öh, der war so intolerant gewesen, also es gab nur seine Musik, meine gab's ja gar net, meine war gar keine Musik. So Hiwi Metal sagt er immer (...) wenn ich dann, wie ich am Wochenende noch am Schlafen war, ich hatt mein Zimmer im Keller, nebenan war de Werkstatt (...) da war der am Bohren oder was am Machen. (...) wenn, wenn ich dann irgendwie, also i-, ihr Schlafzimmer war über meinem, wenn ich dann ma irgendwie was .. gemacht hatte, er wollte natürlich dann schlafen, weißte, so. (...) so intolerant .. insgesamt (.4.). Hat sich auch nie für` intressiert, der hatte nie .., öh, irgendwie ..., öh, Interesse` dadran gezeigt mal. Ich hab emal, ich hab emal gefragt, öh, öh, was er wählen würde, so ma aus Interesse so. Un dann meinte er, öh, es ging mich net an, es wär'n Wahlgeheimnis. (...) Ich denk' doch, wenn ich so'n Sohn hab, so, un der fragt mich, was wählst du, dann würd ich dem doch sagen, was ich wähle und warum ich das wähle oder was, damit der sich auch, damit sich der, sich auch ne Meinung bilden kann mal irgendwie. (...) ich hab von dem nie, ma sagen, was gelernt so (lacht leise), außer laufen un reden vielleicht, so nach di-, also, sobald ich, öh, öh .., öh, eigenständig denken konnte, öh .., ich von dem nie irgendwas gelernt, so (.5.). Ja, das is vielleicht auch en Grund, warum ich Punk bin, weil so wie der wollte ich nie sein. Un das is 'es krasse Gegenteil - Punk un mein Vadder (lacht) hä (...)

**(47) Kirchengaustritt mit neunzehn.**

Weil er bei dem „Heuchlerverein“ nicht mehr Mitglied sein wollte, trat Albert mit neunzehn aus der Kirche aus. Dies war das Einzige, worin er mit seinem Vater übereinstimmte, der allerdings der Steuern wegen ausgetreten war.

A Ich bin nichts, ich bin ausgetreten. (...) War evangelisch, das is auch so ne Sache, die, das, ich mußte aus der Kirche austreten, sonst hätt ich mich nicht mehr im Spiegel angucken können. (...) Ja mein Vadder is auch ausgetreten, das is, also das war, das war es Einzige, wo mer uns übereingestimmt haben eigentlich so. (...) Nur, mein Vadder, der is ausgetreten wegen de Steuern.

**(8) In dieser Zeit das Punkermilieu kennen und schätzen gelernt.**

Etwa ab diesem Zeitpunkt ging Albert auch auf die Berufsschule nach Siegen, wo er mit Punkern „zusammengekommen“ war. Ihm gefiel das Zusammensein mit ihnen und

ebenfalls deren Musik. Da kam ihm der noch nicht konkrete Gedanke, eine Punkband zu gründen.

A Ich hatte auch jetzt viel so Berufsschule. (...) da bin ich auch irgendwie mit den Punks zusammengekommen so. Und irgendwie gefiel mir das so mit denen .... So die Musik auch so, .. die gehört wurde, und da hatt ich mir auch gedacht, so ne Punkband zu gründen, war so in meinem Kopf drin, aber noch nix Konkretes irgendwie.

**(42) Mit zwanzig Erfolg mit einer Quatsch-Band, im „zweiten Musikprojekt“.**

Ein Jahr später machte Albert mit seinem „zweiten Musikprojekt“, der Quatsch-Band, die erste „Live-Erfahrung“. Diese Band war sein „größter musikalischer Erfolg“. Er hatte mit zwei „Kollegen“ „was getrunken“, als ihnen die Idee kam, mal „Quatsch“ zu machen. Einer „schrubbelte“ auf einer ungestimmten Akustik Gitarre, die er da rumliegen hatte, auf der nur vier „lummelige“ Saiten waren, und von denen sie noch zwei über Kreuz spannten. Der andere hatte sich einen Putzeimer als Schlagzeug genommen, und Albert sang „so deutsche Texte“ dazu. In dieser Besetzung haben sie auch ein Live-Demo aufgenommen, indem sie in Geburts-Dorf mit einem Bollerwagen und zirka fünfundzwanzig Zuschauern rumgezogen sind und vor dem Haus eines Freundes, dem des Gitarristen, und dem Haus von dessen Nachbarn gespielt haben. Das Publikum, „so alte Punks“, „war nachher voller“ als sie selbst, das hat dann die „Gasenhauer“ wie: „Schleim“, „Bullenschwein“ oder „Nazis raus“ mitgesungen. In Ergänzung zu dem Live-Mitschnitt haben sie dann später noch eine „Studio“-Version mit einer Stereoanlage aufgenommen. Das Demo hieß: „Wir können nicht spielen“. Von den beiden Aufnahmen haben sie dreißig Demos, darunter fünf limitierte, vervielfältigt und verkauft. „Die gingen weg wie warme Semmeln, es war der letzte Schund.“ Das Demo wurde weithin bekannt, und in Hessen hat wohl einer sogar eine Fete nur mit dem Demo „geschmissen“. Später haben sie noch ein zweites Demo mit „E-Instrumenten“ aufgenommen, was aber nie „rausgekommen“ ist. Danach ist die Band zu dem Schluß gekommen, daß man so etwas nicht wiederholen kann, und ist so „ausgelaufen“. Der Schlagzeuger und der Gitarrist sind dann bei der Joke-Band eingestiegen.

A Ja und .. dann irgendwann ham wer mal uns mal zusammengesetzt, mit zwei Kollegen, hatten wir auch einen getrunken. Wir könnten doch mal was machen, so, weiß net, Quatsch machen. So, der hatte, glaub ich, ne Akustik-Karte, Gitarre da rumliegen, da warn vier Saiten drauf. So, und total lummelig, weil die war net gestimmt und nichts. Ja, und dann .. schrubbelt der eine dadrauf und einer hatte en Putzeimer genommen, und ich hab dann so mal was gesungen dazu. (...) So, das war WIR, hieß das. (...) und einer, eben Mark, der hatte noch gesagt: und dann spann' wer die zwei Saiten, die zwei untersten oder zwei obersten, weiß ich net mehr, spann' wer einfach über Kreuz mal. (...) So (lachend), scheiße eben, wo. Hatten eben ne Gitarre, Akustikgitarre mit vier Saiten und zwei über Kreuz gespannt (lachen), tse. (...) Und dann wurde geschrubbelt so. Der, der schrubbelt da, ich sang so deutsche Texte. (...) Wir ham ja en Demo gemacht damit. Und 30 Stück, äh, gemacht, die sind weggegangen wie warme Semmeln. (...) ja, da ham wir eben dann gegessen, da hat sich, und da ham wer erst, erst mal unser erstes Konzert hatten wer da gegeben, und da sind wer dann, en paar Lieder ham wer da gespielt, dann sind wer mit unserm Bollerwagen weitergezogen, und dann bei 'ner Ga-, bei unserem Gitarristen in der Garage .. (fast lachend) gespielt. Bei dem die Eltern ham dat auch erlaubt, der is, der Vatter is Rek-

tor von der Grundschule is der. Da saßen auch noch, die 25 Mann saßen dann vor der Garage, und wir spielten dann in der Garage, so. Und da wurd auch richtig bei getrunken noch, Bier getrunken und Schnaps getrunken, und die, des Publikum war nachher voller .. als wir, wo. Also, dann ham wer beim Nachbarhaus, das war noch vom Kumpel, da ham wer bei denen in der Garage noch gespielt. Und dann fing's Publikum schon, schon an, sich selbständig zu machen. So alte Punks, jo, dann ham die dann so ge-, gesungen und so, (...) ja so Gassenhauer (...) „Bullenschwein“ und so so'n „Schleim“ und so, solche Sachen, oder was ham die alles gesungen da ..., und „Nazis raus“ und alles, wol, so, sowas. (...) das hatten wer mitgeschnitten, so mi'm Kassettenrecorder. Und dann ham wer auf die eine Seite das Livekonzert gemacht und auf der anderen Seite so ne Studio, bei ihm daheim auf der Anlage ham wer das aufgenommen (...) dann ham wer 30 Stück von gemacht. 5 Stück waren limitiert, die ham wer handbemalt mit Rewell-Farben, (lacht), jo, und da hatten wer dann, 5 Mark 37 kosteten se, die Demo. Die gingen weg wie warme Semmeln, es war der letzte Schund. (...) das Demo hat mittlerweile, äh, Kreise gezogen. Da kamen Leute, die kennen wir gar net. Also da hat einer in Hessen wohl ne ganze Fete mit geschmissen (...) wir ham zwar nochmal en zwotes Demo aufgenommen. Is aber nie rausgekommen irgendwie. So mit E-Instrumenten ham wer das dann mal so aufgenommen. Wir sind auch nachher zu dem Schluß gekommen, sowas kann man net mehr wiederholen (...) Wir können nicht spielen hieß unser Demo. (...) Also dat war bisher mein größter musikalischer Erfolg (...)

**(9) Mit zweiundzwanzig Gründung der `Eindringlinge`, gemeinsam mit Dieter und ohne Instrumente.**

Mit zweiundzwanzig, im Juni 95, hatte Albert mal mit seinem „Kumpel“ Dieter darüber gesprochen, eine Punkband zu gründen. Aber sie hatten keine Instrumente und keinen Proberaum und kamen „auf keinen grünen Zweig.“ Gleichzeitig haben sie sich beim Trinken in Geburts-Dorf schon den Bandnamen: `Eindringlinge` überlegt, auf den wohl Albert kam.

A Und da hatt ich auch mi'm Dieter mal drüber gesprochen so, mal ne Punkband. Jo, wär ganz gut so, aber, wir kamen ja, wir hatten ja keine Instrumente, und irgendwie kamen wir auf keinen grünen Zweig. Und wir hatten uns jetzt schon 'nen Namen überlegt mal beim Trinken mal hier in Geburts-Dorf so, äh, `Eindringlinge` kam dann nachher raus, auch da waren, ich weiß gar net mehr, was da noch alles für Vorschläge waren, ganz gute Sachen bei. Und ich kam, glaub ich, auf den Namen `Eindringlinge`. Und ja, da, .., aber es war eben, wir hatten eben kein Proberaum, wir hatten keine, keine Instrumente und nix. (9)

**(32) Vorläufige Bandentwicklung**

In den nächsten zwei Monaten hatten die ersten beiden `Eindringlinge` noch den Gitarristen Nils, der richtig gut war und zu viel „frickelte“ und Ole als Musiker, die beide mehr auf der Metal-Schiene lagen. Danach kamen dann zwei Kumpels, Bernd als Gitarrist und Chris in die Band. Ab diesem Moment hatte Albert das Gefühl, daß alle Musiker eine Beziehung zur Punkmusik hatten, gut zueinander paßten, alle gern mal ein paar Bier tranken und auch gern mal Musik miteinander machten.

I (...) warum mit Chris, Dieter und Bernd?

A (...) das hat sich eben so ergeben, also im Grunde genommen, der Dieter un ich, wir

waren die ersten, so die, die "Eindringlinge" .. so, (...) un wir hatten noch zwei andere, (...) Nils und Ole (...) die war'n ja net so, sin mehr auf der Metal .., auf der Metal noch so. (...) der Nils, der kann gut Gitarre spielen, richtig gut, und das is einfach, der frickelt da einfach zuviel (...) paßt net, wo (...) die hatten das so zwar auch so als Spaß gesehen, aber .. die sin ja auch so, irgendwo is ja auch bißchen der Ernst von der Musik so (...) muß man hinterstehen (...) un jetzt hier die Zusammensetzung, die is eigentlich, jetzt steh'n mer alle dahinter, hab ich eigentlich doch so jetzt das Gefühl. (...) wir ham irgendwie all' ne Beziehung irgendwie zu der Musik, un wir passen auch gut zu'nander, hab ich das Gefühl so irgendwie, so vom .., trinken alle gern mal 'n paar Bier so (...) un ... machen auch gern so 'n bißchen .. Musik zusammen so, öhm.

**(10) Drei Monate später nutzten die 'Eindringlinge' das Rockmobilmangebot für ihren musikalischen Start.**

Drei Monate später, im November 95, kam der Interviewer, in der Rolle eines Rockmobilmitarbeiters, nach Nachbarstadt und fragte die Jugendlichen, ob sie Interesse hätten, Musik zu machen. Albert fragte den Interviewer, ob er von der Kirche sei. Als dieser sagte: „nä, da war das schon mal gut“. Dann ist die Band das erste Mal gekommen, hat die Kabine „besetzt“ und es ging „los“.

A Ja, bis ihr, bis du dann kamst, da, wie wer in Nachbarstadt waren, und fragtest, äh, äh, äöhm, wir, ob wir da Interesse hätten, so an, Musik zu machen ... Und da denk' ich, is da, is gewiß einer hier von der Kirche. Hab ich dich ja gefragt, ob du von der Kirche wärst. Wie du gesagt hatt'st: nä, da war das schon mal gut. Da warst du schon mal .., jo, un dann irgendwie simmer ja dann des erste mal gekommen und ham die Kabine da hinten (lacht) besetzt, und dann ging's los, wo.

**(25) Musikrezeptionsvergleich zwischen Eltern und seinem Chef.**

Anfang des Jahres 96 macht Albert bei seinem Chef vom Zivildienst die Entdeckung, daß auch Fünfundvierzigjährige Rock- und Popmusik hören. Auf seine Frage hin, sagten ihm sein Vater oder seine Eltern mal, daß seine Eltern außer Volksmusik und Schlager auch noch Beatles gehört hätten. Dies kommentiert Albert mit den Worten: Beatles „ham alle gehört“, „aber irgendwie mein Chef, der hat früher Deep Purple gehört (...) und hört das auch heut noch, woh“. Dieses Konservative hatte ihm schon immer gestunken, was so endete, daß er hinterher nicht mehr mit seinem Vater geredet hat.

A (...) ich wußt, daß die an're Musik, aber net so, daß das jetzt so verbreitet is, daß die so auch moderne Musik hören (...) mein Chef zum Beispiel, der hört nur HR 3, un da läuft ja eben nur .. eben so Pop un Rock un (...) ich hab ma mein Vadder gefracht oder meine Eltern ma gefracht, wat, ob sie früher ma was an'res gehört hätten, ma was .. außer Volksmusik un Schlager. Joh, Beatles, ich sach, jo, die ham alle gehört, so nach dem Motto, aber irgendwie mein Chef, der hat früher Deep Purple gehört un, un sowas, (...) un hört das auch heut noch, woh. (...) So, oder ich weiß net, so irgendwie, ich konservativ von Geburt an .. irgendwie, das (+) stank mir irgendwie, .. ich weiß net .., das hat ja n-, nachher so geendet, daß mer net mehr mitenander geredet ham (...)

**(11) Mit dem Beginn der Punkband hört er auf, sich gegen eine**

### **Identität als Punk zu wehren.**

Zum Jahresbeginn des Projektes hörte Albert auch auf, sich gegen eine Identität als Punk zu wehren, weil er merkte, daß er einer ist und daß es keinen Zweck hat, sich dagegen zu wehren. Im Moment ist er damit auch ganz zufrieden. Punk hat nichts mit bunten Haaren zu tun, Punk kommt von Abschaum oder bezeichnet Störenfriede wie ihn. Der Punk der Band drückt sich in der Musik aus, im „anders sein“, „net ganz in, in de Welt passen“, nicht in das deutsche System passen, sich auch gegen Sachen wehren. Albert will damit auch Leute erziehen, damit die merken „der is gar net so, öh, schlimm“, der ist „zwar schmutzig angezogen (...) hat kaputte Klamotten un rote Haare, aber der is net so, irgendwie, daß die das rafften (...)“ Auch zum Trampen zieht er sich nicht anders an, entweder er kommt weg oder nicht. „Punk is: leck mich am Arsch.“

A (...) ich hab mich, äh, äh, lang' eigentlich gewehrt, mich Punk zu nennen (...) aber irgendwie hab ich gemerkt, ich bin einer, ich, ich leb' wie einer, also kann ich mich auch ruhig so nennen, so (.6.), (...) und so bin ich auch ganz zufrieden im Moment. (.9.) (...) 's hat eh für mich irgendwie nix mit bunten Haarn zu tun (...) Punk heißt ja übersetzt: Abschaum (...) man is, äh, eben Abschaum da, öh, wie ich, Störenfried (...) unser Punk is eigentlich so ziemlich an die, an den Punkrock eben, an die Musik gerichtet ziemlich un, jo, anders sein, un auch, öh, net so ganz ins, in de Welt passen, so in die, jetzt in, jetzt in das deutsche, so, System so, sich wehrn auch gegen irgendwelche Sachen, ich will auch bißchen so erziehen so damit, mit, daß ich so rumlaufe irgendwie, die Leute, ich komm schomal mit Leuten so ins Gespräch, so, un dann merken die, der is gar net so, öh, schlimm, der is zwar schmutzig angezogen un hat äh ir-, also hat kaputte Klamotten un rote Haare, aber (...) der is net so, irgendwie, daß die das rafften, irgendwann mal so (...). Oder wenn mich die Leut beim Trampen mitnehmen (...) ich zieh mich ja au net anders an beim Trampen, obwohl ich scho mal gedacht hätte, kommste gewiß besser weg, (...) ich komm weg oder ich komm net weg, wo. (...) Punk is: leck mich am Arsch.

### **(38) Albert schreibt den Text: „Tötet Ungenannt“.**

Zur gleichen Zeit schreibt Albert den Text: „Tötet Ungenannt“. Da so ein Text viel Ärger einbringen kann, fragte er die Band vorher, ob sie den Text mittragen würde. Wenn einer verneint hätte, hätte er den Text nicht gemacht. Albert meint, daß sich alle Bandmitglieder mit den Texten auseinandersetzen müssen, damit sie dahinter stehen können.

A (...) wir müssen uns ja mit ausenander setzen mit den Texten, damit das nachher, weil, muß ja jeder dahinter stehen. (...) Das war, bei dem Ungenannt war das so, ich hab mich bei der, bevor ich den geschrieben ha", ich hab den so im Kopf, den Titel: "Tötet Ungenannt". (...) das is ja 'n ziemlich krasser Text, un was uns viel, ziemlich viel Ärger einbringen kann, der Text (...) wenn einer gesacht hätte: mach den Text net, dann hätt ich'n Text net gemacht.

### **(39) Proberaum als Zufluchtsort.**

Vom Interviewzeitpunkt aus rückblickend meint Albert, als er noch zu Hause wohnte, hätte ihm ein eigener Proberaum als „Fluchtpunkt“ gedient. Das ist zum Interviewzeitpunkt nicht mehr nötig, da er mittlerweile eine „eigene Wohnung“ hat.

A (...) früher, wo ich noch daheim war, hätte mer der auch so'n Fluchtpunkt, hätte der mer, aber im Moment, ich hab ja jetzt mein Fluchtpunkt, hab ich ja jetzt, ich hab ja jetzt ne eigene Wohnung un alles (...)

**(26) Nach seinem Auszug von zu Hause schreibt Albert den Text „Vollweise“.**

Im April 96 ist Albert zu Hause ausgezogen. Im Anschluß daran schrieb er den Text „Vollweise“.

I Zu der Zeit hatt'st de auch Vollweise geschrieben, nö?

A (...) wo ich da ausgezogen bin, ja, ja, da hab ich dann Vollweise .. geschrieben, ja, ja, so, auch bißchen später so, ich bin da einfach nur ma so .., weißte, so, so drauf gekommen, wie so, man überlegt ja immer so, was, über was mer ma noch für'n Lied schreiben könnte so, da hab ich da Vollweise geschrieben, es handelt ja auch da drüber so.

**(37) Der Text „Vollweise“ ist eine Biographiearbeit.**

Mit dem Text „Vollweise“ hat Albert „verarbeitet“, was er „zu Hause erlebt“ hatte. Seine Eltern wollten ihn zu ihrem „Idealbild“ ändern, wobei dann seine Persönlichkeit als Albert „gestorben“ wäre. Deswegen hat sich Albert aus eigener Wahl zum „Vollweise“ gemacht, indem er seine Eltern aus seinem Leben „rausgeschmissen“ hat. Bildlich gesprochen hat Albert seine Eltern „getötet“. Er stand auch schon mit einer Dachlatte hinter seinem Vater, die er aber im letzten Moment noch losgelassen hat. Für seine Eltern war die Meinung der Nachbarn wichtig, sein Leben war „null und nichtig“, sie hielten nicht zu ihm. Albert sollte sich nicht in das Geburts-Dorf setzen und sich betrinken, „weil ja die Leute gucken, aber (...), daß die aus em Kneipenfenster rausgeguckt haben, von innen“ hat niemand hinterfragt. Alberts Mutter hatte einen „Putzfimmel“, räumte immer sein Zimmer auf, öffnete seine Post und nahm ihm seine Privatsphäre, bis Albert sich dagegen wehrte und sein Zimmer abschloß. Zunächst war er am Wochenende auf „Tour“ gegangen, was immer Ärger gab. Albert hat dies aber „ohne Rücksicht auf Verluste“ durchgezogen, bis klar war, daß er am Wochenende nicht „heim kam“. Nachdem die Eltern dann seine Freundin als „Schlampe“ bezeichnet und sich entsprechend bei deren Mutter beschwert hatten, schickte er seine Eltern auf die „Abschußrampe“.

A (...) ich hab eigentlich das verarbeitet, was ich zu Hause erlebt hab im Grunde genommen in dem Text (...) Ich hab das net mehr ausgehalten. (...) Entweder ihr oder ich, hab ich bald gedacht, ich hab schon mit meinem, hinter mei'm Vadder mit 'ner Dachlatte gestanden, da hab ich, die hab ich .. da im letzten Moment noch losgelassen, also dem hätt ich die Dachlatte über'n Schädel ziehen können. (...) wenn ich ihr Idealbild geworden wär, wär ich gestorben im Grunde genommen, also das, was ich jetzt bin, wär mir da ja dann gestorben (...) ich hätt mich morgens nich' im Spiegel angucken können un (...) mich auch erschießen können, wär's gleiche gewesen. (...) Der Refrain is: "Vollweise bin ich wahlweise (...) un ich hab das selber, ich bin selber Vollweise aus mir raus, als wenn ich die jetzt umgebracht hätte, so auch. Im Grunde genommen hab ich die ja getötet, also die sin ja net mehr .. in meinem Leben, also aus meinem Leben hab ich die rausgeschmissen, so. (...) ich wußte schon, wo ich hingeh' un alles (...) Ich will von denen nichts haben (...) "ich will nichts von eurer



Scheiße, .. ich bin gerne Vollwaise" (...) "die Meinung der Nachbarn, die war wichtig, mein Leben null und nichtig" (...) Ja, die ham mich net, ja, die mich net, zu mir net gehalten, die ham dann, die andern hatten recht, die andern Leute, die was über mich gesagt ham oder was, die hatten recht (...) genau, wieder das Heuchlerische, wo. (...) Ich sollte mich net in de, ins, ins Dorf setzen, eh, eh, un mich da besaue (...) vorm Getränk Laden, weil ja die Leute gucken, aber, öh, daß die Leute, die da gucken, daß die aus em Kneipenfenster rausgeguckt haben, von innen (...) und sich darin heimlich besoffen ham, da, da fragt keiner nach, im Grunde genommen, wo. (...) irgend welchen Touren .. so, am Anfang gab's immer Stunk un alles, (...) un, öh, öh, danach hat sich das dann gelegt, ich hab das einfach weiter gemacht ohne Rücksicht auf Verluste sozusagen, un hab dann, öh ..., öh, das an, un nach hat sich das dann gelecht (...) da war das klar, daß ich am Wochenende net mehr heimkomme, also da war ich, Freitag nach der Arbeit, bin ich los un Sonntag wieder gekommen, manchmal so, wo. (...) Im Grunde genommen, abschalten wollt ich, so. (...) Ja, öh, dann: "meine Freundin eine Schlampe, meine Eltern schickt' ich auf die Abschußrampe", so, die ham mal, öh, beim, Ilse's Mutter ham die mal angerufen (...) was Ilse denn für ne Schlampe wär (...). meine Mutter, die hat 'n Putzfimmel gehabt (...) als immer in mei'm Zimmer aufgeräumt (...) ich hatte da keine Privatsphäre - nichts (...) ganz früher hatten die sogar meine Post aufgemacht, da hab ich gesagt, bis ich mal sagte, jetzt is Schluß. Ja, zum Schluß hab ich auch mein Zimmer abgeschlossen (...)

#### **(13) Erster Auftritt der `Eindringlinge` bringt Erfolg.**

Im August des Projektjahres haben die `Eindringlinge` ihren ersten Auftritt spontan auf einer Geburtstagsfete nach den Auftritten von Joke-, Heavy- und Chefband absolviert. Wie immer hat Albert sich möglichst schnell „besoffen“. Dieter, der Bassist ging mitten in einem Lied Bier holen, „un so, so Sachen passierten da alle“. Albert war aufgeregt, und der Auftritt verlief chaotisch, aber „die Leute warn aus em Häuschen“, alle haben gesagt „Klasse, Klasse“. Albert fragte sich jedoch, ob sie wohl auch vor einem Punk-Publikum ankommen würden.

A (...) wie wer auf die Fete da kamen, da hamse gesacht, jo, wir könnten auftreten, un ich hab die Fete gema-, wie immer, ich hab mich besoffen, möglichst schnell (...) da weiß ich fast nix von, also so, öh, dann wußten, drei Leute wußten, was gespielt wurde, der Vierte wußte net Bescheid, un der Dieter ging mitten im Lied Bier holen un so, so Sachen passierten da alle un, un ob die Leute, die Leute waren aus 'em Häuschen (...) die ham alle gesacht: Klasse, Klasse (...) Joke-Band hat da gespielt, Heavy-Band hat da gespielt und Chef-Band hat da auch gespielt, glaub ich. (...) da war ich total aufg-, ich hatte nix mehr (...) War geil, weil die Fete war ja geil, wo, un die alle stinkevoll un (...) also, das war jetzt net re-prä, das, re-prä-sen-tativ, so die Sache, wenn ich, wenn ich ma vorm Punk-, wenn mer ma vorm Punk-Publikum gespielt ham, dann wissen mer, ob mer gut sind oder schlecht sind.

#### **(14) Vermarktung von Demokassetten**

Bei Konzertbesuchen hat die Band „so'n Netz gespannt“, um ihre Demokassetten zu vertreiben. Die Kassetten sollen kostenlos abgegeben werden. Interessenten gibt es schon in Jena, Bayern, hoch im Norden, in ganz Deutschland. Wenn die Resonanz so groß ist, daß sie noch einmal hundert Stück machen müssen, weiß die Band, daß sie gut ist.

A Im Grunde genommen, oder wemmer unsre Demos, äh, äh, weiß ich jetzt, wer wolln die ja jetzt verschenken, die Demos. (...) Un .., äh .., wenn da so ne gute Resonanz kommt oder was, daß jetzt, daß mer vielleicht nochmal hundert Stück machen müssen, so, weil noch so viel Leut welche haben wollen oder was (...) dann, äh, wisse mer auch, des mer gut, wir ham ja so'n Netz gespannt, auf Konzerten und so, ham wer ja unsre Adressen gegeben. Un Adressen, un die en Demo haben wollen von uns. Ham gesacht, da es umsonst is un so (holt tief Luft), un, ööh .., da ham wer in, in, nach Jena gehen drei Demos, un nach Bayern geht eins, hoch in'n Norden gehen Demos, un überall in ganz Deutschland gehen Demos hin von uns.

**(15) Traum: eine eigene Single.**

Albert hat einen Versandkatalog für Musikträger, der zum Einschicken von Demos anregt und in Aussicht stellt, diese bei Gefallen zu veröffentlichen oder eine Platte oder CD aufzunehmen. Eine eigene Single, mit seiner Stimme, die jeder kaufen kann und wo er irgendwann mal seinen Kindern sagen kann „das hab ich früher gemacht“, wäre ein Traum von ihm.

A (...) ich hab so'n Versandkatalog, (...) der hat geschrieben, Band schickt Demos, so, bei Gefallen wer'n se ins Programm aufgenommen (...) Oder, öh, bei beiderseitigem Einverständnis könnte ma auch ma ne Platte oder CD aufnehmen, so. (...) Un das wär schoma so'n Traum, wenn ich nur so'ne Single ma von *mir* hätte, wo ich, wo meine Stimme so drauf gepreßt ist. Un was sich im Grunde genommen jeder, was jeder käuflich erwerben kann so. (...) Wenn ich dann irgendwann ma mein Kindern sagen kann: hier, öh, das hab ich ma früher gemacht so (...)

**(16) Überlegungen zu eigener Tätigkeit als Profimusiker.**

Richtig Geld verdienen mit der Musik will er eigentlich nicht, obwohl es schön wäre, wenn er zwölfhundert Mark im Monat mit dem „Spaß“ verdienen könnte und nichts mehr arbeiten brauchte, weil „ich bin ja eigentlich fauler Hund. .. Arbeit is net so mein Metier.“ Man kann auch mal als Vorband in einem kleinen Club für freies Trinken und Spritgeld spielen. Wenn er in dem Versandkatalog aufgenommen würde, würde er darauf achten, daß das Demo billig ist, weil Punks kein Geld haben. Für ihre jetzige Democassette wollen sie ab der zweiten Hunderter-Auflage zwei DM nehmen.

A (...) natürlich, bf, wär's schön, wemma, öh, weiß ich, ich vonner Musik leben könnte, so daß, weiß ich net, wenn ich da, weiß ich, im Monat öh, öh, zwölfhundert Mark verdienen könnte un, un würd ich sonst nix mehr arbeiten. (...) is natürlich .. irgendwie .. weit hergeholt, obwohl öh, öh Punkbands eher hoch kommen als Metalbands (...) So, da kam' mer mal in Gießen oder was, in so'm kleinen Club, war'mer scho mal, da hat de Atemnot gespielt (...) un so, dann spielen da immer noch so kleine Bands dann noch so, die, öh, öh, eben nur für, öh, Freibier un vielleicht Spritkosten oder was, öh, öh, öh .. spielen (...) oder so, wirklich Geld verdiene will ich eigentlich net damit so. (...) ich bin ja eigentlich fauler Hund. .. Arbeit is net so mein, mein Metier so (bläst lachend über die Lippen) (.5.), und wenn ich da mit dem Spaß noch bißchen Geld verdienen, un bräucht' ich nix an'res .., dann, ich würd jetzt zum Beispiel auch drauf achten, wenn der jetzt .., wenn der von dem Versandkatalog sacht, ich sei gut, nehmen mich ins Programm auf, (...) dann würd auch achten (...) daß das Demo (...) , daß das en möglichst gering .. Preis hat, (...) sonst platzt die Sache. .. Wir wollen Musik für Punks machen, un Punks ham kein Geld, also, öh, wird das, das für

mich ganz klar, daß das Demo billig sein muß, also jetzt (...) wemmer't jetzt noch ma hundert Stück aufnehmen müssen, da müsse mer vielleicht zweihundert Mark, öhö, zwei Mark oder was dafür nehmen (...) wir müssen das ja auch irgendwie finanzieren, die ganze Geschichte (...)

**(41) Bandmitglieder sind auswechselbar.**

Zur Bandbesetzung meint Albert, daß jeder Musiker auswechselbar ist und im Notfall ausgewechselt werden müsste, daß er so etwas aber nicht hoffe.

I Hmhm ..., un wär'n die Leute auswechselbar?

A (seufzt tief) Jeder is irgendwie auswechselbar (...) wenn jetzt, öh, weiß ich, der Bernd jetzt keine Lust mehr hätte, wo, so, mein, zwingen kömmer net (...) dann müssen mer uns eben 'n andern Gitarristen suchen oder was, oder wenn ich keine Lust mehr hätte, dann müßten sich en andern Sänger suchen oder so. (...) ich hoffe ja net, wo, aber (...)

**(12) Soziale Interaktion ist beim Musikmachen wichtig.**

Bis zum jetzigen Zeitpunkt geht Albert wegen dem „Spaß“, der „Fete“ und dem „Saufen“ in das Rockmobil. Die Lieder entstehen nebenbei, obwohl die Musik wichtig ist. Morgen will er die Democassette endgültig aufnehmen, zu einem darüber hinausgehenden Aufnahmeversuch hat er keine Motivation.

A (...) Probe und Saufen oder Saufen und Proben (...) wegen der Fete geh ich dahin so. (...) Un dann entstehen dann nebenbei die Lieder, so ungefähr (lacht), mehr oder weniger, obwohl das schon ziemlich wichtig is mit der Musik. (...) morgen will ich das Thema aufnehmen, also ich hab da jetzt kein Bock mehr (lachend), nochmal irgendwie ins Studio zu gehn oder, öh, äh, in'n Bunker zu gehn un .., also ich weiß es net. .. Das nervt mich dann doch wieder so (.10.), aber im Endeffekt is der Spaß, der .. pure Spaß, die Fete, die is wichtig.

**(27a) Stilentwicklung der Texte zu kraftvollen Metaphern.**

Albert erklärt, daß er sich zur Zeit „textlich zurückentwickelt“. Damit meint er, daß seine neuen Texte nicht mehr so „komplex“ sowie „einfacher“ und „schneller“ zu singen seien. Zum Beispiel hat er den Refrain: „Deutschland, Deutschland, Lügnerland, wer reich ist, hat hier freie Hand, Deutschland, Deutschland, Heuchlerland, reiche Mörder entkommen unerkannt“ zu dem „Brüller“ „Heil Deutschland, drauf geschissen“ gekürzt. Diese Kürzung hat er auch schon für das Mitsingen eines „späteren“ Publikums gemacht. So wollen sie jetzt alle Texte machen. Ebenfalls hat er für sein Lied eine „gute“ Strophe von Bernd's Text genommen, den Rest hat er „weggeschmissen“.

A (...) wo ich jetzt dabei bin, mich textlich zurückzuentwickeln (...) die Texte werden net mehr, sin net mehr so komplex, sin einfacher zu singen, schneller zu singen. (...) wird brülliger, so will ich mal sagen (...) zum Mitsingen will ich mal sagen.. (...) wenn ich jetzt vor der Bühne stehe un der, öh, öh, die Band , die singt, öh, als Refrain: „Deutschland, Deutschland, Lügnerland, wer reich is, hat hier freie Hand, Deutschland, Deutschland, Heuchlerland, reiche Mörder entkommen unerkannt“, oder ob ich jetzt mitsingen soll: „Heil Deutschland, drauf geschissen“. (...) Das is was so, irgendwie so, so'n Brüller, mehr so eben, daß auch das Publikum mehr so, auch, auch auf das *Publikum* bezogen, jetzt schon auf das spätere mal. (...) So und so

wollen mer die jetzt alle machen, im Grunde genommen. (...) es is einfach besser, ich weiß net, so für mich. (...) Un auch für uns jetzt (...) die zwote Strophe (von Bernd<sup>1</sup>), die hier, hab ich hier reingebaut, weil die gut war, un die andern Strophen hab ich weggeschmissen, weil die Scheiße waren.

**(27b) Band hat ihren musikalischen Stil gefunden und entscheidet in dem Zusammenhang demokratisch.**

Die alten Lieder wie „Opfer“ und „Soldaten sind Mörder“ wollen sie nicht „kompaktieren“, weil die „stehen“, der Inhalt „in Ordnung“ ist, und sie sonst wieder von vorne anfangen müßten. Lediglich „Aufruf zum Terror“ haben sie „demokratiemäßig“ rausgeschmissen, weil die anderen Musiker dagegen waren. Da hat Albert gesagt: „dann .. lassen mer es“. Auch ihren Stil haben sie jetzt gefunden. Darauf müssen sie jetzt „zielstrebig oder auch weniger zielstrebig“ hinarbeiten. Mit der „Zielstrebigkeit“ haben sie es nicht so.

A „Aufruf zum Terror haben wir ja rausgeschmissen, das wollen mer net mehr machen. (...) Da waren die anderen nachher net mehr mit einverstanden. (...) Und da hab ich gesagt, dann .. lassen mer es (...) Demokratiemäßig (...) So die Texte, die gefallen mir jetzt so, im Grunde genommen auch net so, aber wir, (...) wollen jetzt eigentlich so lassen, wir wollen se net kompaktieren, weil sonst müßten wir ja wieder von neu anfangen im Grunde genommen, weil die Lieder stehen, un der Inhalt is auch in Ordnung. (...) jetzt werden mer unsern Stil gefunden haben (...) Da müssen wir jetzt mal zielstrebig oder auch weniger zielstrebig drauf hinarbeiten (...) mit der Zielstrebigkeit hammer's ja net jo.

**(31) Auseinandersetzung mit den Texten und persönlicher Bezug ist Grundlage musikalischer Handlung.**

Die Band muß sich mit den Texten auseinandersetzen, „sonst geht das ja garnet“. Bernd schreibt schon mal einen Text, und Dieter hat jetzt seinen ersten geschrieben. Albert bestimmt, ob er deren Texte singt oder etwas daran ändert. Seine Änderungen sind aber meistens nur gesangstechnisch bedingt. Wenn aber einer mit „rechtsradikalen Texten ankäm“, würde er die nicht singen und ebenfalls nicht, wenn er keinen Bezug zu einem Text hätte.

A (...) wir müssen uns ja mit den Texten ausenander setzen (...) sonst geht das ja garnet. (...) Un der Bernd schreibt ja auch schon mal Texte, wir schreiben ja dann, un der Dieter hat jetzt auch 'n Text geschrieben mal, seinen ersten (...) Un im Grunde genommen bestimm' ich für mich, im Grunde genommen, äh, weil ich den ja auch singen muß nachher, ob ich da jetzt was dran änder' an dem Text so, öh, ob, is aber meistens nur gesangstechnisch bedingt (...) also, so die auf der gleichen Wellenlänge sind wir ja so mit .., mit unsern Themen eigentlich so. (...) Ich mein, wenn jetzt, weiß ich, jetzt einer en, en, en, öh, öh, öh, 'n Fascho wär .. und, öh .., und mit rechtsradikalen Texten ankäm', würd ich nie singen, also das, weil das ja net .., oder wo ich kein Bezug zu hab irgendwie, das würd ich auch net singen so (...),

**(30a, b) Singen als Medium für Psychohygiene.**

Die Band ist für Albert eine Hilfe, weil er seine Meinung in das Mikrofon schreien

---

1 Anmerkung des Verfassers.

kann, so wie ein Politiker eine Rede hält. Alle Texte bewegen die Bandmitglieder und geben ihnen was. Den Text: „Tötet Ungenannt“ singt er aus ganzem Herzen, und dann „schreit“ er „automatisch“. Da muß dann die „Technik“ der „Emotion“ weichen, denn wenn er so was singt, bekommt er einen „Kick“. Zusätzlich ist es auch ein „friedliches Ventil“. Wenn sich Albert über irgendwelche Themen aufregt, kann er sich mit dem Schreien ins Mikrofon abreagieren und auch ein bisschen damit anklagen. „Un da is das im Moment noch besser“, als einen „Sprengstoffanschlag“ zu machen. Die Band ist dabei wichtig, „daß die Party in Schwung kommt“ und damit das ein „bißchen Melodie kriegt un alles“ und „sich gut anhört“.

I Öhm (räuspert sich), also, wat mich, ehm .., noch interessiert: wo hilft eigentlich die Band?

A (...) ich bin jetzt kein Politiker, der irgendwo im Parlament seine Meinung sacht oder was, ich kann, äh, aber meine Meinung über irgendwelche Themen, kann ich, äh, unter, äh, also kann ich ins Mikro schreien so (...) weil, sind ja auch alles, öh, öh, Texte, die uns irgendwie bewegen, die uns was geben auch, irgendwie (...) ich, öh, benutz' die Texte so, wenn ich mich über irgendwelche Themen aufrege, ich kann mich da abreagieren, im Grunde genommen, wenn ich die ins Mikro schreie (...) so, un was weiß ich, anklage auch damit so 'n bißchen (...) Ich könnte jetzt auch, öh, gehen un was weiß ich, 'n Sprengstoffanschlag machen (...) un da is das im Moment noch besser, find' ich (lacht). (...) ob ich jetzt ins Mikro, Mikro reinschreie, wenn mich irgendwas aufregt, zum Beispiel der Ungenannt .., den, den, öh, öh, "Tötet Ungenannt" singe ich aus ganzem Herzen, so. (...) Un dann schrei' ich das automatisch. (...) Also, da muß die Technik weichen der Emotion so (...) es is en Kick irgendwo, wenn ich, wenn man was singt so. (...) Und en Ventil auch (.11.), un friedliches Ventil irgendwie.

### **(36) Band als Medium für Lebenslust und Lustbefriedigung.**

Von der Band wünscht Albert sich, daß die „Party“ bleibt und nicht ins „bitterernste“ Geldverdienen übergeht. Wenn zu der Ventilfunktion für Albert auch noch der Spaß bliebe, machte es nichts aus, auch „ein, zwei Mark“ mit der Band zu verdienen, aber der Spaß ist wichtiger als das Geld. Albert würde es reichen, einen Proberaum zu haben, zu proben und „auch mal 'n Auftritt“ zu machen. Wichtig ist ihm dabei, ein „Stück Freiheit“ zu haben und keinen Zwang, „weil wir haben ja in unserem Leben genug Zwänge“. Auch Alkohol will er während der Probe trinken dürfen. Er will sich nicht in musikalisch komplizierte „Fingereie“ „verhaken“, sondern ausgelassen sein und in's Mikrofon schreien oder auch weniger schreien.

I (...) wat wünschst du dir von der Band?

A (...) daß die Party eigentlich so weiter bleibt, die mer jetzt haben so, daß das net so ins Bitterernste jetzt zum Beispiel, wenn wir jetzt wirklich die Chance hätten, Geld zu verdienen damit, richtig *viel* Geld (...) das so alles auf das Geld (...) daß die Party auf einmal .. net mehr is (...) Zu dem Ventil noch dabei noch der Spaß dann, also, das is alles eigentlich, was ich mir .. von der ganzen Sache, der Spaß soll bleiben, wenn der Spaß bleibt, dann kann da ruhig mal ein, zwei Mark bei raus-, rumkommen oder so, aber der Spaß is noch wichtiger als das Geld irgendwie (...)

I (...) also, wat, wat schön wär, wenn dat mit der Band passiert?

A ja, ja, ja gut, ja, öh, öh, mein, mir reicht das, wenn, öh, mal ..., so mal, wenn mer jetzt irgend wann mal 'n Proberaum haben so (...) un da mal 'n bißchen proben un vielleicht auch mal 'n Auftritt haben oder so (...) vielleicht alles nur den Faktor Spaß, kann man das eigentlich, nur, das is eigentlich das Hauptdings, was mich da treibt. (...) ich kann mich jetzt, bei der Fingerei kann ich mich jetzt verhaken in irgend welche technischen Sachen, un das macht mir dann kein' Spaß, aber jetzt schrei' ich ins Mikrophon .. un, oder schrei' manchmal weniger ins Mikrophon, un *das* macht Spaß, das *Ausgelassene* irgendwie, dann das ..., auch der Alkohol dabei so, daß ma net sacht: so, jetzt trinken mer kein Alkohol, weil mer heut Probe haben, so der Zwang, so die Zwänge, kein Zwang haben, so indem Sinn, weil wir haben ja in unserm Leben genug Zwänge (...) also das man 'n Stück Freiheit vielleicht so (...)

**(40) Band behindert nicht.**

Die Band behindert Albert in keiner Weise.

I (...) gibt et auch wat, wo dich die Band behindert?

A ... Nää! (...) Behindert eigentlich an gar nix, find' ich, also mich behindert die eigentlich gar net, also, die, fiel mer jetzt, als jetzt nix ein. (...) weil, das is en rundum gutes Ding eigentlich so.

**(28) Vorstellung eines Bauwagens als Proberaum und legale Provokation.**

Um einen Bauwagen als Probe- und Partyraum will sich Albert kümmern und auch dafür sorgen, daß alles legal ist, und er von der Stadt einen Stellplatz zugewiesen bekommt und gegen Bezahlung Strom kriegt. Wenn er den Strom nicht brauchte, würde er den Bauwagen einfach illegal irgendwo hinstellen. Ein Problem dabei ist, daß der Bauwagen sicher ein Schandfleck wird, so wie die Band auch einer ist. Der Bauwagen würde nachher wüst aussehen, darin würde „gefeiert, gesoffen“ und „ganz leise“ wären sie auch nicht.

A (...) muß ich mal, muß ich mal auf de Stadt un mal fragen, ob wir irgendwo en Platz, wo wer den hinstellen können (...) wo Strom is (...) mein, normal stellt man illegal irgendwo hin (...) so das einzige, das, was mich bewegt, das, das legal zu machen is, daß mer en Strom kriegen, daß mer vielleicht da en Zähler kriegen, un das mer den Strom, den mer da drin verbrauchen, auch bezahlen, so, un das mer unsern Proberaum haben. Ich mein, daß wird, unser Bauwagen wird, eh, en Schandfleck wieder, wie alles, was wir machen, wir sind sowieso en Schandfleck, so in der, jetzt in Deutschland so (...) wird gewiß nachher wüst aussehen, das Ding, wenn mir damit fertig (...) sind so. (...) das is en Problem, den irgendwo illegal hinstellen, wo er stehen bleiben kann, auch wegen dem Krach un alles, vor allen Dingen is das ja net nur wegen der Probe, da wird da drin gefeiert, gesoffen, dann wird eben mal mitten in der Nacht oder morgen früh nach heim gegangen, un is mer auch net ganz leise, sind eben net so, .. so daß mer uns irgendwo illegal hinstellen können eigentlich (leicht lachend) (...) daß mer irgendwie da rein passen.

**(35) Aggressiv durch Enttäuschung über Staat und Leben.**

Die Aggression ist auch Ausdruck seiner Enttäuschung über den Staat und sein ganzes Leben. Er macht solche Musik, weil zum Beispiel der Papst „scheiße“ und „heuchlerisch“ ist, und die Menschen dem hinterherlaufen. Wenn Albert bei sich merkt, daß er

nicht „ganz astrein“ ist, versucht er das „abzustellen oder zu vermindern“.

A Is auch irgendwo ne Enttäuschung so, über den Staat hier so, irgendwie .. vielleicht, bei mir jedenfalls. (...) Un so, das ganze Leben eigentlich so (...) jetzt zum Beispiel, wenn jetzt, öh, öh, wie der Papst jetzt da im Krankenhaus lag da (...) man sieht doch, daß der Papst, daß der, daß der im Grunde genommen Scheiße is, heuchlerisch is, woh, aber trotzdem laufen da Tausende, Millionen von Menschen, die laufen hinter dem Mann her un man kann nix dagegen tun. (...) un weil mer das net rauslassen kann, irgendwie, oder die Leute net bekehren kann irgendwie, deswegen mach' ich die .., solche Musik. (...) ich merk ja bei mir selber, ganz astrein sin mer ja alle net, so will ich mal sagen, aber ich versuch' es, wenn ich es merke bei mir, dann versuch' ich, es abzustellen oder zu vermindern, auf jeden Fall.

**(34) Gewalt in allen Texten und im Handeln hat Ventilfunktion.**

Die ganzen Texte haben das Thema Gewalt zum Inhalt. „Deutschland drauf geschissen“ ist eine „Gewaltaussage“. Früher dachte Albert, es ginge ohne Gewalt, aber er hat gemerkt: „es geht einfach net ohne“. Auch wie er rumläuft ist Gewalt. Selbst wenn er nur auf einer Bank sitzt und Bier oder auch nur Cola trinkt und seinen Müll wegräumt, reicht das, um den Leuten ein Dorn im Auge zu sein, und das ist „auch 'ne Gewalt“. Diese Gewalt „geht im Kopf ab“, dann können ihn „alle mal am Arsch lecken“. Er geht zum Trinken raus, weil zu Hause nichts los ist und um jemand Bekanntes zu treffen, zu reden und noch mehr Bier zu trinken. Alles, was sie machen, ist im Grunde aggressiv, ohne körperlich aggressiv zu werden, ist dies „das Ventil, daß das raus kann“.

A Ich mein, unsre ganzen Texte gehn im Grunde genommen um Gewalt, mehr oder weniger, weil der Refrain von Deutschland heißt: "Deutschland, drauf geschissen", das is ne Gewaltaussage im Grunde genommen. (...) Weil, öh, ich hab früher auch mal gedacht, es ging' ohne Gewalt (...) So, aber ich hab irgendwie gemerkt, es, es geht einfach net ohne, un das is auch, das is auch, daß ich jetzt so rumlaufe, das is auch ne Gewalt. Im Grunde genommen, öh, was ich den Leuten antue so, ich sitz zwar nur auf der Bank un trink da 'n Bier, aber das is, für die Leute is das dann schon ne Gewalt (...) also mit wenig erreiche ich dann viel. (...) es is ihnen 'n Dorn im Auge, daß so einer wie ich da einfach sitzen kann un da ein Bier nach em andern aufmachen kann. So, das is auch ne Gewalt, obwohl ich, öh, öh, nix mache, ich bin ja friedlich da. Ich räum' mein Müll alle weg da, da is nachher, wenn ich da gesessen hab, alleine, öh, öh, is da, keine Dose liegt da am Boden oder irgendwas. (...) ach, oder brauch nur ne Cola da zu trinken, egal .., das is schon die Gewalt .., das .. irgendwo (.5.), das geht irgendwo im Kopf geht das ab, die Gewalt .., un dann sitz ich auch hier, können se mich alle mal am Arsch lecken, so nach dem Motto. (...) dann geh ich raus un, un trink 'n paar Bier. (...) Erstens, damit ich ma 'n bißchen rauskomme so (...) da kommt vielleicht mal einer vorbei, den man kennt oder so (...) un 'n bißchen labern kann un noch 'n paar Bier trinken kann so (...) un besser is, öh, öh, besser als zuhaus zu sitzen (...) zuhause is nix los. (...) irgendwie, was wir machen, is ja alles im Grunde genommen, is ja agressiv (...) ohne daß mer in Wirklichkeit agressiv dann werden oder, weiß ich, irgend einen schlagen oder was. (...) Is irgendwo das Ventil, daß das raus kann.

**(33) Bandmitglieder haben vielfältige Gemeinsamkeiten.**

In Bezug auf die Bandmitglieder sagt Albert, sie seien alle auf einer „Wellenlänge“, und daß die Band durch die Kumpelschaft untereinander, durch gleiche Meinungen und ihre Herkunft aus einem Ort verbunden ist. Gemeinsame Themen sind: daß der Staat nicht in Ordnung ist, Umweltverschmutzung, Atomkraft, und ihr „Freund Ungenannt.“ Das Schlimmste ist, daß was schief läuft, und alle hinterher laufen. Vor allen Dingen wollen sie auch „hier net rein passen im Grunde genommen, in den Scheiß hier“. Alle vier haben Ärger mit den Eltern und erzählen sich auch davon. Dies ist auch ein gemeinsames Thema, obwohl das eigentliche Thema die „Party“, „Sauferei“ und das am Wochenende zusammen Weggehen ist. Die Musik verbindet dabei „gewiß auch“.

I (...) von dem, ehm, wat euer Leben bestimmt (...) habt ihr da sehr, ehm, äh, ausenandergehende, ehm, Perspektiven (...)?

A (...) wir sind irgendwo auf einer Wellenlänge (...)

I (...) wat verbindet da die Band?

A (...) die Kumpels untereinander, (...) auch die gleiche Meinung über verschiedene Themen (...) die Umweltverschmutzung zum Beispiel oder jetzt mit den Atom- ..., Atomkraft jetzt zum Beispiel oder (...) ganz speziell unser Freund Ungenannt (...) das Schlimme is ja, äh, wir sin, wir wohn', leben ja hier in dem Land un, öh, es läuft nach unserer Meinung irgend was schief .. un, aber alle laufen hinterher (...)

I (...) gibt et auch viel kon, konkretere Sachen, die euch net gefallen, die euch im, im Alltag richtig treffen?

A (...) wir hör'n ja andere Musik als unsre Eltern, oder wir sin eben unterschiedliche Generationen ..., un das is auch irgendwo, das kommt ja auch in unseren Liedern irgendwo, kommt das ja auch wieder zurück so (...) Vor allen Dingen, wir wollen auch net hier net rein passen im Grunde genommen, in den Scheiß hier (...) also wir ham alle vier, wie wir Zuhause, also ich jetzt nicht mehr, aber alle drei ham se auch noch Ärger daheim (...) wir erzählen uns ja gegenseitig, un daraus, aus den Erzählungen so, kann man also, wir ham alle drei Probleme daheim, also so, mit, mit den Eltern un, also alle vier. (...) obwohl eigentlich, unser gemeinsames Thema is eigentlich die, äh, Party un die Sauferei so, un das am Wochenende zusammen Weggehen un (...) die Musik, die mer also, das is eigentlich unser eigentliches zusammen Them-, aber das verbindet uns gewiß auch so. Weil, wir ham uns ja immer erzählt so, was daheim abgeht, oder kamst zum Bernd, un da war'n die wieder lauthals am Brüllen. (...) Un ..., mein, daß is auch, glaub, gewiß auch, was uns verbindet bißchen, jo, un die Kumpelschaft so mehr uns verbindet, weil wir uns so lange jetzt kennen. Wir kommen halt im Grunde aus einem Ort.

**(23) Albert hat schon früh Widerstand geleistet.**

Albert hatte früher kurze Haare, wollte sie sich dann länger wachsen lassen und tat dies nicht, weil er dachte, es gäbe Ärger mit seinem Vater. Als seine Mutter dann sagte: „laß dir de Haare bißchen länger wachsen“, ließ er sie einfach wachsen. Die Haare sind dann gesplisst, und er hat die Spitzen nicht immer schneiden lassen „un so'ne Scheiße“. Dies kommentiert er mit: „Aufmüpfig war ich schon immer (...) ich glaub, mit de Haare fing das an (...) Grunde genommen war ich da auch schon Punk, obwohl ich dann kein, ... kein Punk in dem Sinne war (...)"



A (...) früher hatt ich auch kurze Haare, un da meint' er, ich wollt mer eigentlich immer de Haare lang wachsen lassen, ich denk', ah, das gibt wieder Ärger un, un meinte meine Mutter so, laß dir de Haare bißchen länger wachsen, die dachte jetzt so, so bißchen länger eben so (...) einfach wachsen lassen (...) dann gesplisst un dann net immer Spitzen schneiden lassen un so'ne Scheiße, mh. (.5.) Aufmüpfig war ich schon immer, so irgendwie so, nur ..., da hab ich das dann, em, ich glaub, mit de Haare fing das an, daß ich dann eigentlich .., es war meine, Grunde genommen war ich da auch schon Punk, obwohl ich dann kein ..., kein Punk in dem Sinne war (...)

**(43) Widerstand ist der rote Faden in Alberts Leben.**

Auf die Frage, wie Albert die großen Linien seines Lebens benennen würde, antwortete er: in Kindergarten und Schule jeweils einen Kumpel gehabt zu haben. Als sie sich später wiedertreffen hatten, hätten beide die gleiche Wellenlänge und den gleichen Musikgeschmack mit ihm gehabt. In der Schule war er mittelmäßig bis schlecht gewesen, und mit den Leuten kam er nicht klar, weil er nie gemacht hat, was die „Masse“ wollte, sondern das, was er richtig fand. Die Lehre wollte er machen, um etwas in der „Hand“ zu haben, was zu schaffen, was zu beweisen. Musik war immer nur ein kleiner Teil, nur als „Ventil“. Probleme zu Hause und sein Auszug durchziehen sein ganzes Leben. Jetzt ist er zufrieden. „(...) „Aufmüpfigkeit“, würd ich sagen, ist der rote Faden so in meinem Leben, weil ich immer .. gemacht hab, was ich für richtig halte.“

I (...) wenn de jetzt so, äh, im Raffer dann, woll, so große Linien aufzeigen solltest, weißte, wie, wie würdste die benennen (...)

A (...) Kindergarten (...) 'n Kumpel gehabt hab (...) uns dann aus den Augen verloren (...) wir waren damals auf der gleichen Wellenlänge un warn, wie mer uns wieder getroffen ham, unabhängig voneinander immer noch, also hörten die gleiche Musik zum Beispiel. (...) Dann .., emmh, Schule, ja, war ich mittelmäßig bis schlecht .., ehm, genau 's gleiche, auch wieder einen gehabt, in der vierten Klasse (...). un wie mer uns wieder getroffen ham so, wir ham immer im gleichen Ort gewohnt, ja, wir, die jetzt, aber, äh, irgendwie war, hatten mer nix miteinander zu tun, andrer Freundeskreis un so un .., öh, wie mer uns wieder getroffen ham, auch gleiche, gleiche Entwicklung, so musikmäßig auch. Ja, da kam de Lehre, die wollt ich machen auf jeden Fall, weil, ich wollt vielleicht net indem Job mein Leben lang arbeiten, aber, öh, ich wollt was in der Hand ham. Was schaffen, auch was beweisen damit. (...) Musik hat eigentlich immer, ehm, kleinen .. Teil eben, sag, so als Ventil war das einfach immer nur (...) Ja, un Probleme daheim, mein, zieht, durchzieht mein ganzes Leben und, öh, der Auszug von daheim .. Ich bin jetzt zufrieden eigentlich, so wie es jetzt is. (...) mit den Leuten kam ich net klar in der Schule, weil ich immer so'n, ich hab nie gemacht, was die Masse wollte im Grunde genommen, ich war immer, öh, immer, oder möglichst das gemacht, was ich richtig fand,

I (...) kannst da 'n roten Faden drin sehen? (...)

A Hmm, eigentlich nur Aufmüpfigkeit, würd ich sagen, is der rote Faden so in meinem Leben, weil ich immer .. gemacht hab, was ich für richtig halte (...)

**(48b) Der rote Faden in Alberts Leben ist Ärger mit seinen Eltern.**

Der rote Faden in seinem Leben, den Albert zum Interviewzeitpunkt gekappt hat, ist

nach seiner Ansicht der Ärger mit seinen Eltern.

A (...) Eigentlich ..., pf, das is der rote Faden, der Ärger mit meinen Eltern, der ist aber jetzt gekappt. Weil, den hab ich zwar jetzt immer noch, wenn ich da jetzt hingeh', würden die sich wahrscheinlich immer noch, aber den hab ich ja jetzt gekappt so, den Faden.

**(44) Leben ist erfolgreich gewesen.**

Befragt, antwortete Albert: sein Leben schätze er zu achtzig Prozent erfolgreich ein. Es ist noch nicht alles so, wie er es sich vorstellt, aber es bewegt sich dahin.

I Und war dat unterm Strich erfolgreich oder eher nich erfolgreich? (...)

A Öh, für mich ist das erfolgreich. (...)

I Wenn du, sagen mer mal, wenn du von null bis hundert (...) einordnen könntest, null: erfolglos, hundert: hundertprozentig Erfolg (...)

A (...) da würd ich achtzig(...) Is noch net alles so, wie ich's haben will, aber es is schon so, wie ich's mir vorgestellt hab, es, es bewegt sich dahin.

**(45) Lebensentwurf: Selbständigkeit und Freiheit.**

Albert hatte sich mal gedacht, in einer WG zu wohnen, was er zum Interviewzeitpunkt tut. Er hat „irgendwo“ „Träume“ und „packt“ die auch an. Zum Interviewzeitpunkt denkt er daran, irgendwann mal auszuwandern, irgendwohin, wo es warm ist, und er nichts arbeiten muß. Auch wenn er eine Millionen Mark hätte, würde er sein Leben so leben wie zum Interviewzeitpunkt und kein „dickes Auto“ fahren. Dann braucht er nicht mehr „aufmüpfig“ zu sein, weil er seine Freiheit hat und zufrieden ist. Und gleichzeitig „gibt's immer was, wo mer aufmüpfig“ sein muß und kann, aber dann hat er ja sein Leben.

A Mein, ich hab mir auch schon mal, irgendwann wohnste in 'ner WG, jetzt wohn' ich in 'ner WG sozusagen, wo. Ich hab irgendwo meine Träume, die pack' ich dann schon .. an, und irgendwann, ich sag mir jetzt, irgendwann wanderste aus dem, irgendwo, wo es warm is hin (...) daß de nix arbeiten brauchst (...) wenn ich jetzt, sagen mer mal, öh, ne Million Mark hätte (...) Aber das ich dann mein Leben so lebe wie jetzt auch noch (...) also net, also dickes Auto fahrn, nur, weil ich jetzt viel Geld hab oder was, auf dem gleichen Level bleiben so (...)

I (...) aber dann kannste gar net mehr aufmüpfig sein.

A Hö? Dann hab ich aber, dann brauch ich net mehr aufmüpfig sein, dann hab ich doch alles, was ich will, da hab ich doch meine Freiheit .., dann brauch ich doch net mehr, öh, öh, aufmüpfig zu sein, da bin ich doch zufrieden. (...) Und irgendwo gibt's immer was, wo mer aufmüpfig .. muß, sein muß un sein kann, auch wenn mer der zufriedenste Mensch is, irgendwo, aber dann hab ich ja mein Leben dann.

**(49) Alberts Werte sind einzig an Freiheit orientiert, die er auch seinem Kind lassen will.**

Alberts Wertorientierung ist „einfach Freiheit, sonst nichts“. Wenn er mal Vater ist, will er es besser machen, er will seinem Kind Freiheit lassen und ihm seine Werte vermitteln. Seine Eltern sind für ihn wertlose Menschen, die er abgehakt hat.

A Meine Wertorientierung ist einfach Freiheit, sonst nichts, ich will einfach nur meine Freiheit haben. Meine Ruhe und meine Freiheit. (...)

I Wertorientierung in bezug auf Eltern?

A Hab ich keine. Hab ich abgehakt. Kein Wert. Also, wenn ich sowas sage, ich sag so was ungern: wertlose Menschen, aber das is, sin für mich wertlose Menschen.

I Wenn du mal Vater bist?

A ... Dann will ich's besser machen. (...) die Freiheit will ich meinem Sohn oder meiner Tochter zulassen. (...) Und alles, die meine Werte eigentlich vermitteln, die ich hab so (...).

**(50) Seine Ziele hat er verwirklicht, jetzt braucht er neue.**

Nach einer Zusammenfassung seines Lebens gefragt, erklärt er, daß er seinen Schul- sowie seinen Berufsausbildungs- und bald auch seinen Zivildienstabschluß geschafft hat. Er hat zum Interviewzeitpunkt das Leben, das er haben wollte, und hat seine Träume mehr oder weniger verwirklicht. Damit er ein Weiterkommen hat, „müssen“ nun wieder „andere Träume“ her.

I (...) Wenn de jetzt in wenigen Sätzen ne Zusammenfassung machen würdest (...) wat würdeste dann sagen?

A Zu meinem Leben? (...) Jo, das einfach, äh, ich hab das erreicht, was ich mir eigentlich vorgenommen hab, hab ich, mehr oder weniger hab ich das erreicht. Ich hab meine Schule geschafft, mein Abschluß, dann hab ich meine Lehre geschafft, hab ma, Zivildienst hab ich jetzt bald geschafft, obwohl da ja keine Prüfung oder so is, und ich hab jetzt eigentlich so mein Leben, was ich auch haben wollte so, ich hab das, ich hab mein eigen, meine Träume hab ich eigentlich mehr oder weniger verwirklicht. Jetzt müssen wieder, andere Träume müssen wieder, damit ich en Weiterkommen hab, irgendwie.

## **4.1.2 Interpretativer Kommentar**

### **4.1.2.1 Interviewrahmung**

#### ***Interviewzusage und Interviewsituation - Prozeßverlauf***

Alberts Interviewbereitschaft hatte ich während einer Probenpause im Rockmobil angefragt. Er sagte sofort zu und hatte den Termin sowie den Treffpunkt, um 14.00 Uhr vor dem Mc Donald in Siegen, vorgeschlagen und dabei mein darauf folgendes Angebot, das Interview in meiner Wohnung durchzuführen, angenommen. Wie abgesprochen, hatte ich Albert angetroffen. Albert war für das Interview 40 Kilometer mit dem Bus angereist und hatte dafür zehn DM gezahlt. Auf dem Weg zu mir unterhielten wir uns über die Band, seine und meine Lebenssituation. Bei mir angekommen, zeigte ich ihm zunächst, wie ich wohnte, bevor wir noch gemeinsam Gebäck aßen. Als Getränk hatte Albert Saft gewählt, ich trank Mineralwasser. Das Interview begann zirka um 15.30 Uhr. Nach Alberts Wunsch fand es in meiner Küche statt. Erst gegen Ende des Interviews, ab zirka 18.00 Uhr, wählte Albert Bier.

### ***Aus dem Gespräch vor dem Interview.***

Zum Zeitpunkt des Interviews war Albert dreiundzwanzig Jahre alt. Er wohnte gemeinsam mit einem Freund in einer Wohngemeinschaft, neun Kilometer von Geburts-Dorf entfernt in einem Nachbarort. Der Abschluß seines Zivildienstes in einer Reha-Einrichtung für psychisch kranke Menschen stand kurz bevor. An Sold bekam Albert 800 DM, von denen er monatlich 400 DM für seinen Mietanteil zahlen mußte.

### ***Aus der Befragung und dem Gespräch nach dem Interview.***

Gemeinsam mit seiner drei Jahre jüngeren Schwester ist Albert im Haus seiner Eltern in Geburts-Dorf aufgewachsen. Er hatte als Heranwachsender ein eigenes Zimmer im Kellergeschoß. Das Haus beschreibt er als „normal, so Mittelstand würd ich sagen“. Nach seinem Auszug von zu Hause ist er, als Übergangslösung geplant, für zwei Monate zu seiner Freundin gezogen, um seine jetzige Wohnsituation von dort aus zu organisieren. Alberts Mutter ist vierzig Jahre alt, sie hat ihn mit siebzehn entbunden und arbeitet als Hausfrau. Sein Vater ist zirka fünfundvierzig Jahre alt und von Beruf Werkzeugmacher. Albert hat den Hauptschulabschluß der Klasse 10, Typ A. Seine Berufsausbildung hatte er auf Anraten seines Vaters gewählt, der meinte, daß man mit dem Beruf des Konstruktionsmechanikers „Geld verdienen kann“. Albert hat seine Ausbildung abgeschlossen, will jedoch zur Zeit keiner Arbeit nachgehen.

Nachdem das Tonbandgerät abgeschaltet war, erwähnte Albert noch beiläufig: „Mein Vater ist wie der Ungenannt<sup>1</sup>. Die beiden sind gleich, haben viele Parallelen. (...) Würd mich net wundern, wenn die sich kennen würden.“

## **4.1.2.2 Biographische Skizze**

In seiner Kindheit und Jugend hatte Albert ein Klima sozialer Kontrolle und Bestimmtheit nach tradierten Werten, wie kurze Haare, ordentliches Aussehen und zeitiges Aufstehen, durch seine Eltern und von Nachbarn erfahren. Gleichzeitig war sein Bild der Welt eingeschränkt. Zum Beispiel hatte er erst mit fünf Jahren beim Einkaufen in der Stadt Siegen einen Mann mit langen Haaren gesehen, und erst mit dreiundzwanzig hatte er die Erkenntnis, daß es verbreitet ist, daß auch noch Fünfundvierzigjährige „moderne Musik“ hören.

Er ist mit sieben Jahren eingeschult worden, war in der Schule „mittelmäßig bis schlecht“ und wurde aufgrund von Schulschwierigkeiten noch in der Grundschule einmal ein Jahr zurückgestellt. Mit den „Leuten“ in der Schule kam er nicht klar, weil er nie gemacht hatte, „was die Masse wollte“. In seinem Umgang mit dem autoritären System Schule deutete Albert eine grundlegende Haltung an: er wollte selbstbestimmt handeln und nicht fremdbestimmt Anforderungen seiner Umwelt erfüllen. Zum selbstbestimmten Handeln gehört eine gefestigte Identität, zu deren Entwicklung ihm die Annahme seiner Person von seinen Eltern nicht ausreichte.

Ab dem achten Lebensjahr erreichte er zunehmend Identität über das Medium Musik. Dies geschah zunächst in der Abkehr von der Schlager- und Volksmusik seiner Eltern, hin zum Heavy-Metal. Diese Wendung kann als ein altersangemessener Prozeß der Loslösung von seinen primären Bezugspersonen und seiner Identitätsfindung angesehen

---

1 Zum Zeitpunkt des Interviews war Ungenannt Mitglied des deutschen Bundestages.

hen werden. Gleichzeitig war dies jedoch eine Fortsetzung von abweichendem Verhalten auf musikalischer Ebene, welches Albert mit seinen Schulschwierigkeiten bereits andeutete. Albert setzt im Alter der Pubertät, etwa neun Jahre vor seiner Selbstdefinition zum Punk, mit seinem Wunsch nach langen Haaren den Beginn seiner „Aufmüpfigkeit“ an. Lange Haare gehören zum Stilbild des Heavy-Metal-Habitus, welcher in deutlichem Gegensatz zum Lebensstil seiner Eltern und deren Musikrezeptionsgewohnheiten steht.

In der Folgezeit drückte Albert sein Anderssein verstärkt durch musikalische Handlungen aus. Mit sechzehn Jahren lehnte Albert das Angebot seiner Eltern ab, ihm den Baßunterricht zu bezahlen, wenn er in der Blaskapelle seines Vaters Baß spielen würde. Statt dessen schloß er sich ein Jahr später als Sänger einer Rockband an, wozu er keinen Musikunterricht brauchte. Dort herrschte jedoch ein autoritärer „Chef“, was dazu beitrug, daß Albert „rausgeschmissen“ wurde. Auf den Beginn seiner Volljährigkeit datiert Albert seine Einschätzung, von seinem Vater nichts gelernt zu haben. Seine Mutter schildert er ihm gegenüber als in seiner Kindheit neutral und später zunehmend repressiv. Es wird ein starker Beziehungskonflikt mit seinen Eltern sichtbar, die ihn nach ihren Werthaltungen erziehen wollten, wobei Albert jedoch zu wenig Freiraum blieb. Alberts Abgrenzung gegenüber seinen Eltern und deren Werthaltungen sowie gegenüber anderen Autoritäten trat damit weiter in den Vordergrund.

Mit neunzehn Jahren hatte Albert in der Berufsschule Punks und deren Musik kennen- und schätzengelern. In der Punkkultur konnte er sich mit seinen im Gegensatz zu seinen Eltern stehenden Wertorientierungen verorten und angenommen fühlen, was ihm die Grundlage bot, eine im deutlichen Kontrast zu seinen Eltern stehende Identität zu entwickeln. Ein Schritt in diese Richtung war Alberts engagierte Rolle als Sänger seines zweiten „Musikprojektes“, mit dem er ein Jahr später in einem stark mit Puntelementen durchsetzten Straßenkonzert in Geburts-Dorf öffentlich die Erziehungsbemühungen seiner Eltern ad absurdum führte und gleichzeitig starke Anerkennung von seiner Peergroup erntete. Dieses Musikprojekt war sein „größter Erfolg“. Mit musikalischer Handlung hatte er in Verbindung von Puntelementen und Singen eine Grundlage gefunden, angenommen zu werden, seine Identität zu festigen und Erfolg zu erlangen. Nachdem dieses Projekt zuende ging, gründete er eineinhalb Jahre nach diesem Auftritt, beim gemeinsamen Biertrinken mit Dieter, die Punkband `EINDRINGLINGE`. Ein halbes Jahr später nahm Albert das Angebot des Rockmobils zur Bereitstellung der musikalischen Infrastruktur an. Er begann mit der Band im Rockmobil Punk-Musik zu machen. Mit der in enger Beziehung zueinander stehenden Peergroup aus Mitmusikern fand Albert einen Tätigkeitsrahmen, der dazu beitrug, sich in seiner Identität als Punk anzunehmen. Diese Identität trug er mit den Medien der eigenen Musik, eigenen Texten, einem Auftritt und seinem äußeren Erscheinungsbild deutlich nach außen. Damit hatte Albert den bis dahin wohl größten Kontrast in der Beziehung zu seinem Vater erreicht, was er mit den Worten kommentierte: Punk und mein Vater „es krasse Gegenteil“. In seinen Texten setzte er sich intensiv mit seiner Elternbeziehung auseinander. Fünf Monate nach dem musikalischen Start der Band zog er von zu Hause in eine eigene Wohnung.

Rückblickend erzählte Albert, sein Leben sei zu achtzig Prozent erfolgreich gewesen. Den Erfolg bezieht er auf seinen Schul-, Ausbildungs-, Zivildienstabschluß und seinen Auszug von zu Hause. Damit schätzt er seine Enttäuschung über sein Leben und sei-

ne erheblichen Beziehungsschwierigkeiten mit seinen Eltern als weitgehend abgeschlossen ein. Er erzählte weiterhin, der rote Faden in seinem Leben sei sein „Ärger“ mit seinen Eltern und seine „Aufmüpfigkeit“ gewesen, die er jedoch zum Interviewzeitpunkt nicht mehr brauche. Seine Träume seien nun verwirklicht, jetzt müßten andere Träume her.

### ***Beziehung zu Vater und Mutter***

Albert hat ein ambivalentes Verhältnis gegenüber seinem Vater, welches durch eine konflikträchtige Spannung geprägt ist, in der sich Albert vordergründig verschieden verhielt, bei der jedoch aus dem Blickwinkel eines höheren Abstraktionsniveaus erhebliche Parallelen sichtbar werden. Beide haben artverwandte Berufsausbildungen. Sein Vater hat den Beruf des Werkzeugmachers erlernt, Albert den Beruf des Konstruktionsmechanikers, in dem er jedoch vorläufig nicht arbeiten will. Beide sind aus der Kirche ausgetreten. Sein Vater wegen der Steuern, Albert, weil er dem „Heuchlerverein“ nicht angehören wollte. Beide engagieren sich in einer Musikgruppe. Der Vater in einer Blaskapelle, Albert in einer Punkband. Beide vertreten nachdrücklich Erziehungsziele. Sein Vater versucht, Albert intensiv Anpassung zu vermitteln und vertritt ihm gegenüber tradierte Wertorientierungen, die im Einklang mit sozialen Anforderungen der Nachbarn stehen. Albert vertritt gegenüber sich, „Leuten“ und einem hypothetischem Kind die Wertorientierung und Erziehungshaltung „Freiheit“. Hierzu gehört für ihn: Schlafen, wann und so lange man möchte, lange Haare oder eine Punkfrisur haben oder, daß seine Kleidung ausschließlich an eigenen Bedürfnissen ausgerichtet ist. In keinem Fall will er sich sozialen Forderungen seiner Eltern, Nachbarn oder von „Leuten“ unterwerfen. Beide verhalten sich eng ausgerichtet an den jeweiligen Entwürfen ihres Lebens.

Den Werten seines Vaters gibt er eine deutlich negative Wendung, indem er sinngemäß erzählt, er habe von seinem Vater „außer laufen und reden“ nichts für ihn Verwertbares gelernt. Später habe er es zu Hause nicht mehr ausgehalten und seinem Vater in diesem Zusammenhang einmal fast eine Dachlatte auf den Kopf gehauen. Dies deutet extreme Spannungen in Alberts Vaterbeziehung an, die ihn zu erheblich aggressiven Impulsen führte.

Die Beziehung zu seiner Mutter beschreibt er jeweils negativer und, daß diese gegenüber ihm, jeweils mehr und mehr auf Seiten seines Vaters stand. In der chronologisch ersten Erzählung war sie in einer neutralen Rolle mit dem fünfjährigen Albert in Siegen zum Einkaufen. In der nächsten Erzählung nimmt sie eine Vermittlerrolle zwischen Albert und seinem Vater ein, indem sie in einer konflikträchtigen Situation um das Wachsenlassen längerer Haare sagt: „Laß dir de Haare bißchen länger wachsen“. In der dritten Erzählung kann ihr Verhalten mehr auf Seiten des Vaters angesiedelt werden, indem sie für den Vater ausspricht, daß Albert nur den Baßunterricht bezahlt bekommt, wenn er auch in dessen Blaskapelle mitspielt. In der vierten Erzählung wird sie mit dem Aufräumen seines Zimmers und dem Öffnen seiner Post als repressiv geschildert. In der letzten bezeichnet sie gemeinsam mit dem Vater Alberts Freundin gegenüber deren Mutter als „Schlampe“.

Albert befand sich in einem nicht auflösbarem Paradoxon, zum einen um eine größere Annahme seiner Person durch seine Eltern zu kämpfen, die er jedoch nur mit dem Realisieren von deren Werthaltungen bekommen hätte; zum anderen um eine größere Eigenständigkeit zu kämpfen, wozu er die Werthaltungen seiner Eltern nicht realisieren

konnte. Beides hat er nicht ausreichend erreicht. Er befand sich in einem Beziehungsdilemma mit seinen Eltern, aus dem er sich nicht lösen konnte. Damit mußte Albert die Beziehung zu seinen Eltern als ausweglos erscheinen.

Im Einklang damit steht Alberts Ambivalenz, die an ihn gerichteten Erwartungen vordergründig nicht zu erfüllen, gleichzeitig jedoch viele Parallelen zum Verhalten seines Vaters einzunehmen. Dies scheint der natürliche, jedoch erfolglose Versuch gewesen zu sein, dem Vorbild und den Forderungen seines Vaters nachzukommen. Die Nichterfüllung elterlicher Anforderungen in seinem Handeln als Punk entband ihn dabei von einem erfolglosen Streben nach Annahme und eröffnete ihm die Möglichkeit, eine zu den bisherigen Bezugspersonen nicht konforme Identität zu entwickeln. Damit hatte Albert sich vordergründig aus dem Korsett des Ringens nach Beziehung befreit, gleichzeitig jedoch auch seinen Anteil an tradierten Werthaltungen blockiert; denn die neue Identität konnte nur eigenständig erscheinen und damit wirklich identitätsstiftend für Albert sein, wenn sie einen gewissen Kontrast gegenüber seinen Bezugspersonen bot und sein nicht angepaßtes Handeln nicht in Frage stellte.

Die Bezeichnung seiner Freundin als „Schlampe“ nahm Albert als letzten Anlaß, seine Eltern und damit auch deren Werthaltungen aus seinem Leben auszublenden. Er zog aus und bezeichnete sich dann in einem Text als „wahlweise Vollwaise“, denn er hatte seine Eltern „abgehakt“, da sie für ihn „wertlose Menschen“ waren.

### ***Entwicklung zum Punk-Habitus***

Seine Elternbeziehung beschreibt Albert als unbefriedigend. Er kam mit „Leuten“ und in der Schule „nie klar“, folglich hatte er Defizite im Bereich von annehmender, akzeptierender Beziehung. Um so wichtiger wurde für ihn die Kongruenz seiner Identität mit seinem Tun, damit er sich selbst annehmen beziehungsweise im „Spiegel angucken“ konnte. Diese Tätigkeiten mußten jedoch zur Festigung Alberts Identität in Kontrast zu den Forderungen seiner Eltern und der ihren Wertorientierungen nahestehenden Umwelt stehen. Dies erfüllte sich für Albert mit seiner Identität als Punk, mit der er aus seinem Beziehungsdilemma mit seinen Eltern ausbrechen konnte. In der Punkkultur konnte er in Kontrast zur Wertorientierung seiner Eltern stehende Normen formulieren und in Tätigkeiten umsetzen. Gleichzeitig konnte er dem Sog der Beziehungsfalle seiner Eltern standhalten, da er Annahme, Rückhalt und Verstärkung seines Denkens und Handelns aus seiner Punk-Peergroup erfuhr und damit seine Beziehungsdefizite außerhalb der Elternbeziehung ausgleichen konnte. Dies trug dazu bei, daß er sich selbst anerkennen konnte, was eine Voraussetzung zur Entfaltung seiner Persönlichkeit war. Dies definierte Albert als „Freiheit“.

Alberts Entwicklung zu seinem Punk-Habitus ist in seiner Biographie, besonders in seiner Elternbeziehung, angelegt. Seine Identitätswahl erfolgte nicht aus freien Stücken, sondern entlang einer Logik der Abgrenzung durch Abweichung. Die Antriebsmechanismen dieser Entwicklung sind mit seiner räumlichen Trennung zu seinen Eltern zunächst lediglich zu einem Teil außer Kraft gesetzt. Albert bewegt sich in seiner aktuellen Entwicklung mit seinem Punk-Habitus an einer in starkem Kontrast zur Werthaltung seiner Eltern liegenden Seite.

#### 4.1.2.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung

Die Band war ein soziales Aggregat, welches grundlegende Funktionen für Alberts musikalische Handlung übernahm. Hierzu gehören:

##### ***Begegnung und Interaktion in der Peergroup***

Albert brauchte Mitmusiker, um seine Vorstellung vom Musikmachen zu verwirklichen. Deren Lebensstil mußte mit seinem zusammenpassen. Entsprechend haben sich die Musiker im Gründungsprozeß der Band herauskristallisiert. Sie stammen alle aus Alberts Peergroup. Musikalisches Können stellte lediglich eine randständige Anforderung dar. Deutlich im Vordergrund standen dagegen soziale Anforderungen, die Albert das Eingehen von Beziehungen ermöglichten. Albert zeigte sich mit der folgenden Beschreibung der Musiker zufrieden: Sie haben alle eine positive Beziehung zur Punkmusik, damit war implizit auch zur Punkkultur gemeint, liegen auf einer „Wellenlänge“, sind untereinander „Kumpel“, trinken gerne Bier und „machen auch gern so'n bißchen .. Musik zusammen“. Gemeinsam mit dieser Gruppe konnte er sich den 'Spielraum' nehmen, im Rockmobil die Schlagzeugkabine zu „besetzen“. Die Band bezeichnet er als ein „rundum gutes Ding eigentlich so“, die ihn an nichts hindert. Albert wünscht sich, daß die „Party“ bleibt und nicht ins „bitterernste“ Geldverdienen übergeht, womit das Ziel einer Professionalisierung ausgeschlossen wird. Albert beschreibt, daß die musikalische Handlung für ihn weit mehr als das reine Musikmachen ist und dominant eine soziale Begegnung und Interaktion mit den Mitmusikern beinhaltet.

##### ***Medium für Motivation***

Die soziale Interaktion der Band bot Albert einen Raum zum Erleben von „Spaß“. Dies war ein zentraler Zugangsschlüssel zur Motivation, sich auf selbstbestimmte musikalische Handlung einzulassen, da Albert in seinem Streben nach „Freiheit“ niemals gegen seinen Willen eine musikalische Handlung unternommen hätte. „(...) im Endeffekt is der Spaß, der pure Spaß, die Fete, die is wichtig“. Mit dem Begriff „Spaß“ meint Albert selbstbestimmtes Handeln ohne Zwang, ohne zu hohen Leistungsdruck, was konform zu seinen Werthaltungen liegt und ihn in seiner Identität stützt. Der Begriff „Fete“ referiert darüber hinaus deutlich auf Interaktion zwischen den Gruppenmitgliedern und auf Alkoholkonsum. Der „Spaß“ und die „Fete“ aus der Gruppendynamik, unabhängig und bereits vor dem musikalischen Erfolg, waren zunächst ein zentraler Antrieb.

Zudem entstand eine Motivation, indem die Band explizit die musikalischen Ziele: Musizieren, Auftreten sowie die Erstellung und den nicht kommerziellen Vertrieb von Demokassetten verfolgte.

##### ***Erfolg***

Alberts Fähigkeiten als Organisator, Texter und Sänger wurden von der Gruppe angenommen. Mit ihrem ersten Bandauftritt hatte Albert einen großen Erfolg, alle fanden es „klasse“. Zudem hatte die Band begonnen, Demokassetten zu erstellen und auf Konzerten bekannt zu machen. Interessenten gab es schon in „ganz Deutschland“. Diese Tätigkeit schloß bereits einen antizipierten Erfolg der Band ein. Das Zusammenwirken mit der Gruppe brachte Albert Erfolgserlebnisse und damit eine wesentliche Verstärkung, seine musikalischen Handlungen fortzusetzen. Mit der Gruppe bekam Albert die Möglichkeit, sich und seinen Lebensstil als erfolgreich zu erleben, darzustellen sowie



selbstbestimmt Einfluß auf seinen Erfolg zu nehmen.

### ***Band als Gruppe für gegenseitige Hilfe***

Alle Bandmitglieder hatten Parallelen in ihrem sozialen Hintergrund. Sie lagen alle auf einer „Wellenlänge“, waren durch ihre „Kumpelschaft“ untereinander, gleiche Meinungen zu verschiedenen politischen Themen und ihre Herkunft aus einem Ort verbunden. Zudem hatten alle Bandmitglieder ein gemeinsames Element in ihren dauerhaft konflikträchtigen Beziehungen mit ihren Eltern, über die sie sich untereinander unterhalten haben. Alle wollten nicht in den „Scheiß“ reinpassen. Alberts Texte und die seiner Mitmusiker behandelten persönliche und politische Themen. Nach Alberts Meinung mußte sich die Band mit den Texten auseinandersetzen, damit alle Bandmitglieder dahinter stehen können. Mit dieser Bandbesetzung haben sich Musiker zusammengefunden, die für Albert Funktionen einer Gruppe für gegenseitige Hilfe erfüllten. Sie waren eine selbstbestimmte Gruppe, trafen sich regelmäßig, hatten gemeinsame Themen, drückten diese musikalisch, verbal sowie schriftlich aus und setzten sich damit auseinander. Albert fand mit dieser Bandbesetzung Freiraum, Verständnis und Unterstützung für seinen musikalischen Umgang mit seiner sozialen Problematik.

### ***Sinnrahmung***

Die Band stiftete eine Sinnrahmung für die Interaktion in der Peergroup. Dies, indem Albert mit den Musikern Motivation zum Musikmachen fand, Erfolg hatte sowie gemeinsame Ziele verfolgte, sich mit den Musikern als eine Einheit, mit einem ähnlichen sozialen Hintergrund und mit ähnlichen Problemen und Wünschen, betrachtete.

### ***Provokation und Protest***

Albert suchte Auseinandersetzung, die ihm zumindest mit seinem Vater nur unzureichend möglich war. Dies veranschaulicht seine Frage nach der politischen Wahl seines Vaters, die der mit dem Hinweis auf das Wahlgeheimnis nicht beantwortete. Provokation und Protest finden sich durchgängig in Alberts musikalischer Handlung. Provokation verfolgt ihrem Wesen nach den Sinn, eine Stellungnahme des Gegenübers zu erzwingen, Protest dagegen, die eigenen Einstellungen zu demonstrieren. Beides entwickelte sich in Alberts Leben zu zentralen Themen. Auffallend ist dabei, daß Albert mit dem Beginn der Punkband vor sich selbst eine Identität als Punk annahm und dies so kommentierte: „... irgendwie hab ich gemerkt, ich bin einer, ich, ich leb' wie einer, also kann ich mich auch ruhig so nennen ...“ Der Begriff Punk bezeichnet nach seiner Ansicht „Störenfriede“ oder „Abschaum“ wie ihn. Diese Selbstdefinition fand Eingang in seine Texte, wo dies nach seiner Ansicht in Form verbal-psychischer Gewalt gegenüber den „Leuten“ zum Ausdruck kam. Diese Gewalt „geht im Kopf ab“, dann können ihn „alle mal am Arsch lecken“. Zum Beispiel in den Stücken „Aufruf zum Terror“, „Soldaten sind Mörder“ und „Vollweise“. In diesem Zusammenhang verfolgte Albert auch eine Stilentwicklung, weg von langen Texten, hin zum „Brüller“. Zum Beispiel in dem Refrain: „Heil Deutschland drauf geschissen“. Mit solchen Texten kann er „Leuten“ ein „Dorn im Auge“ sein, ohne sie physisch anzugreifen. Dies deutet darauf hin, daß Albert nicht aussteigen wollte, sondern dem Wunsch nach Auseinandersetzung mit seiner Umwelt und nach Annahme seiner Person mit den Mitteln Provokation und Protest über das Medium der musikalischen Handlung nachging. Hierüber gewann Albert gleichzeitig Standpunkte, von denen aus er sich mit seiner Umwelt auseinandersetzen konnte, zum Beispiel keine rechtsradikalen Texte zu singen oder demokratisch zu ent-

scheiden, welche Texte die Band für ihre Stücke verwenden wollte.

### ***Biographiearbeit***

In dem Freiraum der musikalischen Handlung hatte Albert persönliche Probleme eingebracht und mit den Bandmitgliedern besprochen. In seinen Texten spiegelt sich diesbezüglich eine Entwicklung wider von scheinbar außerhalb von ihm liegenden politischen Texten, wie „Aufruf zum Terror“ (getextet im ersten Projektmonat)<sup>1</sup>, „Tötet Ungenannt“ (zweiter Projektmonat) und „Soldaten sind Mörder“ (vierter Projektmonat) zu auch vordergründig persönlicheren, wie „Vollwaise“ (fünfter Projektmonat) und „Ende der Eiszeit“ (dreizehnter Projektmonat). Vermutlich hatten bereits die anfänglich vordergründig politisch dominierten Texte auf einer tieferen Ebene einen persönlichen Hintergrund, was Albert, mit seiner Bemerkung nach dem Interview, in Bezug auf die Ähnlichkeit seines Vaters mit Ungenannt andeutet: „Die beiden sind gleich, haben viele Parallelen (...) Würd mich net wundern, wenn die sich kennen würden“. Dies kann dahingehend interpretiert werden, daß Albert einen aggressiven Impuls gegenüber seinem Vater über das Medium Songtext auf Ungenannt übertragen hat.

Mit dem Text „Vollwaise“ drückt Albert autobiographisch und detailliert aus, wie er seine Beziehung zu seinen Eltern erlebt hat: Seine Eltern wollten ihn zu ihrem „Idealbild ändern“, wobei seine Persönlichkeit „gestorben wäre“. Für seine Eltern war die Meinung der Nachbarn wichtig, sein Leben war „null und nichtig“, sie hielten nicht zu ihm. Deshalb hat er sich „wahlweise Vollwaise“ gemacht, indem er ausgezogen ist und seine Eltern in Gedanken „getötet“ hat. Mit der Produktion und der Auseinandersetzung mit diesem Text hat Albert einen zentralen Teil seiner Biographie, den Konflikt mit seinen Eltern, formuliert und öffentlich gemacht. Das Medium Text eröffnete ihm die Möglichkeit, der hochgradig paradoxen Beziehung zu seinen Eltern zu entkommen und seine Biographie auf einer Metaebene neu zu formulieren, was eine biographische Reflexion und Bearbeitung impliziert.

Sein Singen nutzte Albert als „friedliches Ventil“ und als „Kick“, mit denen er seine Emotionen spüren und sich abreagieren konnte, weil er seine Enttäuschung über den Staat und sein Leben anders nicht rauslassen konnte: „... weil man das net rauslassen kann, irgendwie (...) deswegen mach' ich die .. solche Musik.“ Singen war für Albert neben dem Texte schreiben eine weitere Methode, Emotionen zu erleben und damit Schlüssel zu einer Auseinandersetzung mit seinen Erfahrungen.

### ***Leistungsorientierung***

In Alberts musikalischer Handlung kommt eine zweiseitige Leistungsorientierung zum Ausdruck. Zum einen vermied er Leistungsansprüche, indem er sich vor seinem Auftritt betrank, auf die musikalische Einfachheit von Punkmusik verwies sowie musikalische Perfektion ablehnte. Auf der anderen Seite erzählte er von einer Reihe von Anstrengungen für die Musik. Zum Beispiel übernahm er freiwillig Organisationsaufgaben, indem er die Band mit Dieter gegründet hat, sich um die Erstellung der Democassette und deren Verbreitung bemühte, Texte schrieb und sich dabei stilistisch entwickelte.

Gerade in der Vermeidung von Leistung, die sich mit einer Versagensangst erklären läßt, kommt Alberts Leistungsorientierung zum Ausdruck, indem er Mißerfolge vermied. Die Leistungserbringung geschah immer auf Gebieten, auf denen Albert relativ

---

1 Die Daten der Liedtexterstellung stammen aus dem Kontextwissen der teilnehmenden Beobachtung.

sicher mit einem Erfolg rechnen konnte. Der Musikauftritt war für Albert ein Meßinstrument für Erfolg beziehungsweise seiner Leistung. Mit einem chaotischen Auftreten verlagerte er die Bewertung von der musikalischen Leistung auf die Bühnenshow. Albert war hier erfolgreich, er erntete Anerkennung von den Anwesenden, unter anderem von dem autoritären „Chef“ der Band, aus der er früher einmal „rausgeschmissen“ wurde.

Weiterhin kommt seine Leistungsorientierung in seinem Traum von einer eigenen Single zum Ausdruck, die „jeder käuflich erwerben kann“, und wo seine „Stimme so drauf gepreßt ist.“ Gleichzeitig lehnt er einen zusätzlichen Aufnahmetermin der bisher erfolglosen Demoaufnahmen ab, vermutlich weil er nicht annimmt, mit dieser weiteren Anstrengung Erfolg zu haben. Diese Ambivalenz kommt ebenfalls in seiner Überlegung, als Profimusiker Geld zu verdienen, zum Ausdruck. Er fände es zwar gut, von der Tätigkeit als Musiker leben zu können, erzählt aber gleichzeitig, nicht wirklich Geld verdienen zu wollen mit dem Musikmachen.

Musikalische Handlung stellt sich für Albert als ein Spielraum dar, Leistung zu erbringen und dafür persönliche Annahme und Erfolg zu bekommen. Hierbei hat er Freiraum für seine ambivalente Leistungsorientierung. Betrachtet man Alberts Schaffen und Erfolge, wird deutlich, daß er diesen Spielraum genutzt, sich ausgiebig eingebracht und viel geleistet hat.

Mit der musikalischen Handlung hat Albert eine Möglichkeit gefunden, seine Tätigkeitsebenen miteinander zu integrieren, indem er gleichzeitig provoziert, protestiert, seine Biographie bearbeitet und Leistung erbringt, was ihm Erfolg und Annahme bereitet.

#### **4.1.2.4 Zusammenfassung**

##### ***Biographie***

- In seiner Kindheit und Jugend hatte Albert ein Klima sozialer Kontrolle und Einengung erfahren.
- Albert hatte eine konfliktbeladene Beziehung zu seinen Eltern, die sich in unterschiedlichen Werthaltungen ausdrückte
- Alberts Annahme durch seine Eltern war ihm zu gering.
- Albert wollte selbstbestimmt handeln.
- Mit der Punkkultur fand Albert Annahme seiner Person sowie Verstärkung für seine Werte und sein Handeln.
- Problematisch beim Übergang von der Elternbeziehung in die Beziehung zur Punkkultur ist eine erneute einseitige Abhängigkeit seiner Annahme von Werthaltungen.
- Die musikalische Entwicklung verlief über das Hören der elterlichen Schlagermusik als Kind, der Wendung zum Heavy-Metal in der Pubertät und ersten Erfahrungen mit dem eigenständigen Musikmachen als Jugendlicher. Mit 16 Jahren beschäftigte er sich autodidaktisch mit dem E-Baß seines Vaters, mit 17 war er Sänger einer Rockband, mit 20 Jahren Sänger einer mit Puntelementen angereicherten „Quatschband“, mit 22 gründete er die `Eindringlinge´.

### ***Biographische Funktionen der musikalischen Handlung***

- Mit dem Punkmusikmachen hatte Albert eine sinnstiftende Tätigkeit für sein derzeitiges Leben entwickelt.
- Die musikalische Handlung, Punkmusik machen, stiftete einen Sinnrahmen, der folgende biographische Funktionen förderte: Spüren der eigenen Emotionen, Ventil für Aggressionen, Auseinandersetzung mit der Umwelt über Provokation und Protest, Biographiereflexion und –bearbeitung, Leistungserbringung sowie Erfahrung von Annahme und Erfolg.
- Im Rahmen seiner musikalischen Handlung bearbeitet Albert seine biographischen Erfahrungen.
- Albert sah sich mit der Band in einer selbstbestimmten Gruppe, die sich regelmäßig traf und sich mit gemeinsamen sowie individuell mit problematischen Themen auseinandersetzte und diese ausdrückte.

## **4.1.3 Intensivinterpretation**

### **4.1.3.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Vollwaise“**

I ... vielleicht kannst du noch konkreter sagen, ehm (räuspert sich), da gibts ja bestimmt 'n Zusammenhang zwischen den Texten, die ihr schreibt oder, oder speziell jetzt zwischen deinen Texten,

Der Interviewer hat Interesse an einer Erzählung von Albert zu seinen Songtexten. Weiter oben hatte Albert seine Texte auch bereits thematisiert, jedoch dabei den Wunsch des Interviewers nach Konkretisierung „noch“ nicht befriedigt. Mit einem Räuspern und dem Umweg der eingeschobenen Frage nach dem, was die anderen Musiker der Band schreiben, mindert der Interviewer die Direktheit seiner Erzählauforderung. *Der Interviewer antizipierte Widerstand von Albert einer Offenbarung ihm gegenüber und tastet sich deshalb indirekt und vom Allgemeinen zum Persönlichen von Albert vor.*

A hmhm

„Hmhm“ könnte als Bestätigung gelesen werden und heißen, daß Albert dies verstanden hat und aufmerksam ist. Eine zweite Lesart wäre, daß Albert nicht antworten möchte und den Interviewer deshalb im Redefluß unterbricht. Es wäre aber durchaus auch plausibel, daß beides gleichzeitig zutrifft.

I jetzt sind mer ja grad bei dem Interview, zwischen den Texten und dem, was du so erlebst?

Der Sachinhalt dieser Äußerung ist bereits bekannt. Er stellt eine Doppelung der Legitimation der Erzählauforderung dar, die ja von Albert bereits mit dessen Einverständnis zum Interview gegeben wurde, und kann insofern als eine Vorbereitung auf einen künftigen Appell gelesen werden. In dieser Situation fordert der Interviewer Albert zur Konkretisierung seiner Texte zudem mit einer Suggestivfrage auf, die einen hypotheti-

schen Zusammenhang zwischen Alberts Texten und Alberts Erleben unterstellt. Vermutlich antizipiert der Interviewer eine besondere Brisanz in seiner Erzählaufforderung und sucht mit dieser Äußerung Alberts deutliche Zustimmung oder Zurückweisung.

A Ja, klar.

Zwei Lesarten sind plausibel: a) Albert bejaht den durch den Interviewer konstruierten Zusammenhang zwischen seinem Songtext und seinem Erleben; b) Albert erklärt sein Einverständnis zu der Erzählaufforderung. Interpretation b) erklärt sich durch Kontextwissen, wenn Albert in anderen Zusammenhängen „ja, klar“ sagte, meinte dies, daß für ihn etwas eindeutig, problemlos, sicher sei oder, daß er sich eine zukünftige *Tätigkeit* fest vorgenommen hatte. In beiden Fällen erlaubt er dem Interviewer, weiterzugehen. Damit offenbart er gleichzeitig, daß er ein Wissen über den erfragten Zusammenhang hat. Dennoch beginnt er seine Erzählung nicht. Alberts Erklärung steht damit im Widerspruch zu seinem Handeln. Vermutlich ist Albert zu einer Erzählung über das gefragte Thema: a) nicht so kurzfristig in der Lage und b) zwiesgespalten, auf der einen Seite den Interviewer befriedigen zu wollen und sich auf der anderen Seite nicht zu offenbaren.

I Kannst den Zusammenhang, äh, schildern?

Der Interviewer versteht das „ja, klar“ von Albert als Zustimmung zu seinem konstruierten Zusammenhang von Text und Erleben und verfolgt weiterhin sein Ziel. Dabei kann seine Äußerung als eine animative Frage betrachtet werden, die die Aushandlung, ob Albert erzählt oder nicht, zwar in Richtung Erzählen lenkt, die die noch zu fällende Entscheidung mit dem Fragewort „kannst“ jedoch in die Hände von Albert legt. „Äh“ scheint eine wiederholte Vorsichtigkeit und Unsicherheit im Tempo der Annäherung an das Thema darzustellen. Als Grund für diesen Prozeß kann ein Aushandlungsparadoxon konstruiert werden: *der Interviewer fordert, daß Albert sich freiwillig offenbaren muß.*

A .. Zusammenhang schildern .., ja, so, ich mein, es is ja im Grunde genommen, öh, öh, ich lebe ja hier in dem Staat, in den Mißständen leb' ich ja, un davon handeln ja auch dann meine Texte im Grunde genommen, klar, öh, daß ich da was, irgendwie was zu tun hab so.

Albert antwortet wieder nicht direkt. Statt dessen macht er eine Pause, wiederholt dann die Frage, macht wieder eine Pause, beschreibt ein Verhältnis von sich zum Staat und bestätigt dann ohne konkreten Inhalt wieder die im Raum stehende Frage. Zwei sich ergänzende Lesarten sind wahrscheinlich: a) Albert muß sich selbst erst über den komplexen Zusammenhang klar werden, und b) seine Situation ist prekär, weil er zum einen sein Wissen mit „ja klar“ bereits vorher bestätigt hat, zum anderen aber nicht zu persönlich von sich erzählen will. An dieser Stelle wählt Albert einen Kompromiß, indem er eine persönliche Sinnstruktur an dem außerhalb von sich liegenden Konstrukt „Staat“ andeutet: Ein soziales Herrschaftsverhältnis, in seinem Beispiel der „Staat“, in dem er lebt, qualifiziert Albert als „Mißstand“. *Damit wird auch die aufwendige und vorsichtige Rolle des Interviewers sinnvoll, da dieser befürchten muß, daß Albert ein dominierendes Verhalten von ihm als „Mißstand“ betrachten und dem Interviewer persönliche Erzählungen verweigern würde. So gelesen, betrachtet Albert sein Verhältnis zum*

*Interviewer nicht als „Mißstand“, da er ihm mit „klar, öh, daß ich da was, irgendwie was zu tun hab so“ einen weiteren Hinweis auf sein Wissen und gleichzeitig Raum zum Weitergehen in der Fragestellung gibt. Mit dem doppelten Plural in „meine Texte“ deutet Albert an: alle Texte schildern einen Zusammenhang mit seinem Erleben.*

I Hmhm.

(5)

Der Aufmerksamkeitsmarker mit der nachfolgend fünf Sekunden langen Pause in dem sonst fließenden Gesprächsverlauf bedeutet vermutlich, daß der Interviewer Alberts vorherige Äußerung bereits als ein Einverständnis zum Erzählen verstanden hat und sich nun zurückhält, um eine narrative Erzählung hervorzulocken.

Albert beginnt seine Erzählung jedoch nicht. Er scheint: a) zu meinen, bereits alles gesagt zu haben, b) nicht bereit zu sein, derart Intimes von sich preiszugeben oder c) nicht so schnell in der Lage zu sein, ein derart komplexes Thema zu formulieren. Lesart b) würde implizieren, daß sein Songtext eine hochbrisante persönliche Dimension enthält; Lesart c), daß er mit seinem Songtext bereits ein Thema aufgegriffen hat, welches er kognitiv oder/und seelisch/geistig noch nicht vollständig durchdrungen hat.

I Kannste, kannste, ehm, vielleicht irgend 'n Text nehmen un dat mal, öh, öh, ehm (Geraschel), vielleicht zum Beispiel der, äh, der mit zwoundzwanzig, öh, war ich, bin ich Vollwaise oder war ich Vollwaise,

Der Interviewer hakt nach und konkretisiert seine Forderung sukzessive. Zunächst unspezifisch, dann mit der Aufforderung, den Text „Vollwaise“ herauszugreifen in der bisher konkretesten Form, was ein thematisches Ausweichen von Albert erschwert. Gleichzeitig wird hier wieder sein ambivalentes Verhalten deutlich, indem er sein Ziel vermutlich genau kennt, seine Forderung jedoch als zufällig maskiert. Dabei ist die Forderung mit dem gedoppelten „kannste“ jedoch wieder so als Frage formuliert, daß Albert erneut die Möglichkeit hat zu verneinen, was zum Weitergehen eine erneute Zustimmung von Albert nötig macht. Zudem vermittelt die Sequenz: „öh, öh, ehm (Geraschel), vielleicht zum Beispiel der, äh“ ein Bemühen, unsicher und nicht dominant zu erscheinen. Mit: „vielleicht irgend 'n Text“ und dem Vorschlag zum Text „Vollwaise“ läßt der Interviewer Albert die Wahl des Textes. Gleichzeitig vertritt er mit Nachdruck, daß nach seiner Ansicht mit dem Text „Vollwaise“ ein Zusammenhang zwischen Text und Alberts Erleben deutlich wird. Diese Vorgehensweise des Interviewers scheint Albert im Ergebnis schrittweise aus dem beschriebenen Aushandlungsparadoxon an einen Punkt zu führen, an dem er aus eigener Entscheidung erzählen kann, was der Interviewer gerne erfahren möchte.

A ja, ja Vollwaise, ja, ja,

Mit der Redeunterbrechung des Interviewers reagiert Albert in einer vierfachen Bejahung und der Konkretisierung des Titels. Er bejaht, daß dieser Text etwas mit seinem Erleben zu tun hat, und gibt ein deutliches Signal zum Tiefen des Interviews, setzt jedoch nicht mit einer Erzählung ein. Dieser erneute Nichtbeginn kann als ein weiteres Zeichen dafür gelesen werden, daß Albert zu seinem Text nicht erzählen will oder kann. Grund dafür kann wiederum das nicht aufgelöste Aushandlungsparadoxon sein: Albert möchte selbstbestimmt sein, ist es jedoch in diesem Interviewabschnitt nicht.

Deshalb kann er nicht aus dem Paradoxon entweichen und dementsprechend auch nicht erzählen.

I so, da haste das Gefühl, der is sehr, sehr, sehr, öhm, ehrlich und autobiographisch?

Der Interviewer referiert auf Alberts Bestätigung und schwenkt auf eine persönlichere Ebene, indem er ihm verstärkend seine Interpretation von Alberts Bejahung spiegelt. Dies geschieht wiederum in Form einer Frage, die Albert die Entscheidung zum Fortführen des mittlerweile offenkundig sehr persönlichen Themas gibt. *Der Interviewer scheint extrem bemüht zu sein, seine Dominanz nicht in den Vordergrund zu stellen.*

A Hmhm, ja, is der auch, ja, ja klar, ich hab eigentlich das verarbeitet, was ich Zuhause erlebt hab im Grunde genommen in dem Text, das kann ma schon sagen so.

Albert bestätigt den vermuteten Zusammenhang zwischen dem Text „Vollweise“ und seinem Erleben bereits am Satzanfang fünffach: „Hmhm, ja, is der auch, ja, ja klar“. „Ich hab eigentlich das verarbeitet“ kann gelesen werden als: in Wirklichkeit habe ich das verarbeitet. Hiermit läßt Albert jegliche bis jetzt durchgehaltene Maskierung seines Textes fallen. „Im Grunde genommen“ kann als eine Bekräftigung der Wahrheit seines Textes verstanden werden. „Das kann man schon sagen“ ist wiederum die Bekräftigung des vermuteten Zusammenhangs. Mit seinem jetzt rückhaltlosen Bejahen des Zusammenhangs seines Erlebens mit dem konkreten Text eröffnet Albert eine eindeutige Erlaubnis weiterzufragen. *Damit löst er sich gleichzeitig aus dem Aushandlungsparadoxon, indem er durch die Eindeutigkeit der von ihm in eigenen Stücken gegebenen Nachfrageerlaubnis autonom wird.*

I (Papiergeraschel von Albert) Und könntste den kommentieren, zum Beispiel so aus dem Stegreif?

Während Albert wahrscheinlich schon dabei ist, den Text aus seiner Textmappe herauszusuchen, kleidet der Interviewer seine Erzählaufforderung nochmals in eine Frage, die wiederum Alberts Einverständnis benötigt und ihm mit „könntste“ nochmals die Möglichkeit gibt, dies zu verneinen. Der Einschub „zum Beispiel so“ kann als eine weiche Form der deutlich gewünschten, aus dem Sprachgebrauch der narrativen Methodik stammenden Erzählaufforderung: „aus dem Stegreif“ gewertet werden. Gleichzeitig ist dies die Erzählaufforderung mit dem deutlichsten Appellcharakter. Den gesamten Aushandlungsprozeß betrachtend, kann das Handeln des Interviewers in die Abstraktion übersetzt werden: Ich wünsche mir etwas von dir, und du kannst entscheiden, ob du es machst. Wenn dies zutrifft, und die Wahrnehmung des Interviewers von Albert richtig ist, lautet eine handlungsleitende Struktur von Albert: Ich handele nur freiwillig.

A Muß ich erst mal gucken, wo der is. (13) Ja, so, ich mein, is ja eigentlich, der Text, der kommentiert sich ja im Grunde genommen selber so, find' ich jetzt so,:

Albert gibt sein Einverständnis, seinen Text zum Interview beizutragen. Vermutlich sucht er den Text hierfür dreizehn Sekunden lang. In dieser Zeit spricht er kein Wort. Albert ist von der Aussagekraft seines Textes überzeugt, er will den Text vor sich haben und vermutlich von dessen Inhalt nicht abweichen. Dies deutet er mit den Worten an: „der kommentiert sich ja im Grunde genommen selber“, was ausdrückt, daß sein Liedtext alles sagt. „Find' ich jetzt so“ kann eine Bestätigung der vollkommenen Aus-

sagekraft des Songtextes oder eine Relativierung der Aussagekraft aus seiner Sicht zum Zeitpunkt des Interviews bedeuten.

A "mit zweiundzwanzig bin ich abgehauen, es war zum Kotzen, es war das Grauen so", das war es, das war's einfach für mich, daheim.

Albert zitiert den Textbeginn, der die Aussage hat, daß er sein Elternhaus mit zweiundzwanzig verlassen hat. Hierauf folgt nicht, wo er dann untergekommen ist, sondern eine Begründung seines Verlassens. „Abgehauen“ kann bedeuten: er hatte resigniert; „zum Kotzen“: etwas Einverleibtes mußte raus; „das Grauen“: etwas Bedrohliches versetzte ihn in Furcht und Schauer. Diese Begründung bekräftigt Albert anschließend mit einer gedoppelten Bekräftigung der Wahrheit seiner Aussage. Vermutlich stehen Alberts negative Gefühle gegenüber seinen Eltern nicht im Einklang mit seinem Lebensentwurf. Die Sachaussage seines Songtextes liegt eindeutig in der Vergangenheit und ist abgeschlossen. Dadurch bewegt sich Albert in der Beziehung zu seinen Eltern in dem Songtext auf einer Metaebene, die es ihm möglich macht, das Erziehungsparadoxon zu verlassen.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Ich hab das net mehr ausgehalten.

Albert spricht zum ersten mal ohne Textzitat frei über seine Gefühle. Er hatte sich bis an die Grenze seiner Belastbarkeit angestrengt und dann die Erfahrung gemacht, daß er es nicht aushalten konnte. Albert hat gezwungen gehandelt. Dies deutet an, daß der Auszug wahrscheinlich nicht im Einklang mit seinem Lebensentwurf stand.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Entweder ihr oder ich, hab ich bald gedacht, ich hab schon mit meinem, hinter mei'm Vadder mit 'ner Dachlatte gestanden, da hab ich, die hab ich .. da im letzten Moment noch losgelassen, also dem hätt ich die Dachlatte über'n Schädel ziehen können

Freiwillig und geradezu erleichtert schildert Albert den Hintergrund seines Textes, der ihn tief berührt. Vielleicht empfindet er dies als einen Schwachpunkt in seiner Biographie. „Entweder ihr oder ich, hab ich bald gedacht“ drückt eine bis zum letzten Moment scheinbar ausweglose Beziehung zwischen Albert und seinen Eltern aus, die sich durch Konfrontation bestimmt, und für die Albert im letzten Moment eine nicht konfrontative Lösung findet. Hierauf erfolgt die Erklärung Alberts Fazit. Albert stand vor der Entscheidung, seinem Vater mit einer Dachlatte auf den Kopf zu schlagen. Er stand hinter seinem Vater, was seine Unterlegenheit und seine Angst vor einer offenen Auseinandersetzung andeutet. Albert hatte seinem Vater die Dachlatte jedoch nur in seiner Phantasie auf den Kopf geschlagen, er hatte eine Hemmschwelle vor dieser körperlichen Aggression. In seinem Handeln löste er diese konfrontative Situation durch Rückzug.



I Warste kurz davor.

Der Interviewer spiegelt seine Wahrnehmung mit der Intention, daß Albert seine Erzählung fortführt.

A Ja, ja, so ..., da hat er mir irgendwas gesagt oder irgend ne Sch-, Scheiße.

Nach einer dreifachen Bejahung und einer Pause legitimiert Albert sein Verhalten, indem er die vorausgehende Handlung seines Vaters mit „irgendwas gesagt“ als nicht erwähnenswert, scheinbar normalen Vorgang und als „Scheiße“ bezeichnet. Sein Stocken bei „Sch-, Scheiße“ kann als Hinweis auf seine Betroffenheit gelesen werden.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Un .. .

„Un“ leitet eine weitere Rechtfertigung ein, da die oben angedeutete Aussage des Vaters für die Erklärung von Alberts Handlung nicht ausreicht. Vielleicht wird sie deswegen auch nicht weiter präzisiert und mit einer Redepause abgebrochen. Eine andere Lesart für Alberts Redepause wäre, daß er sich in der damaligen Gefühlswelt befindet. Offenbar hat Alberts konfrontativer Impuls ein längeres Vorspiel, was mit einem Aufstauen von Aggressionen erklärt werden kann.

I Hmhm (10).

Aufmerksamkeitsmarker mit einer zehn Sekunden langen Pause, um die Zugzwänge einer narrativen Erzählung wirken zu lassen.

A So, die wollten mich zu, hier jetzt, zum Beispiel, Ansatz zu einer weiteren Begründung.

I ja

Aufmerksamkeitsmarker

A „sie wollten mich ändern“,

Albert geht von der freien Erzählung wieder zu seinem Text zurück. Die Vergangenheitsform und die Erzählperspektive als Zuschauer drückt aus: Albert nutzt seinen Text in einer Metaebene als Sprachrohr über seine Erziehungserfahrungen. Albert zitiert seine Textstelle „sie wollten mich ändern“, die einen zentralen Konflikt zwischen ihm und seinen Eltern, den Versuch, Albert zu ändern, benennt. Dies impliziert, daß seine Eltern ihn in seinem Sein nicht akzeptiert haben. Den Versuch kennzeichnet Albert mit: „wollten“ jedoch als fehlgeschlagen. Albert hat es geschafft, sich seiner Änderung zu entziehen, was bedeutet: Albert hat sich in einem Prozeß der Autonomisierung aus dem Erziehungsparadoxon seiner Eltern bereits gelöst.

I (räuspert sich) hmhm

Eventuell drückt der Interviewer mit dem Räuspern eine innere Betroffenheit aus, zudem setzt er einen weiteren Aufmerksamkeitsmarker.

A so, die „wollten mir an den Kragen,“ so, die wollten mir ja net an den Kragen, die wollten mich ändern so in ihrem Idealbild,

Mit „wollten mir an den Kragen“ zitiert Albert den Fortgang der Textstelle. Hier taucht eine zweischneidige Situation auf. Wenn Albert sich gebeugt, seine Eltern an seinen Kragen gelassen hätte beziehungsweise geworden wäre wie sie, wäre ihm etwas lebenswichtiges, die 'Luft zum Atmen weggeblieben'. Gleichzeitig nimmt er mit: „in ihr Idealbild“ eine verständnisvolle Position ein, indem er ihnen zugute hält, daß sie mit einer guten Erziehungsabsicht gehandelt haben. Dies ist möglicherweise ein Grund für Alberts wiederholte Erklärungen gegenüber dem Interviewer und der lange andauernden Auseinandersetzung mit seinen Eltern. Albert beschreibt ein Erziehungsparadoxon mit seinen Eltern: er sollte das „Idealbild“ seiner Eltern werden, indem diese ihm an seinen „Kragen wollten“. Hieraus konnte Albert sich nicht lösen, da er nicht autonom war.

I hmhm

Unterbrechung mit einem Aufmerksamkeitsmarker

A so, un das im Grunde genommen, wenn ich ihr Idealbild geworden wär, wär ich gestorben im Grunde genommen, also das, was ich jetzt bin, wär mir da ja dann gestorben, also so mit dem Kragen ...

Albert erklärt mit den Worten: „was ich jetzt bin, wär mir ja dann gestorben“, daß er keine andere Wahl gesehen hatte, als seine Identität zu verteidigen. „Kragen“ steht in diesem Zusammenhang für das, was Albert jetzt ist, für seine Identität. Albert führte mit seinen Eltern einen Kampf um seine Identität beziehungsweise um seinen Lebensstil.

I (?)

Nicht verständliche Aussage vom Interviewer, vermutlich eine Spiegelung.

A ja, ja genau.

Albert reagiert mit einer dreifachen Bestätigung.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Ich hätt, ich hätt mich morgens nich' mehr im Spiegel, das is, .. ich hätt mich morgens nich' im Spiegel angucken können un

Wiederum folgt eine Erklärung von Alberts Nichtannahme des durch seine Eltern geforderten Lebensstils. Das dreifache: „Ich hätt“ drückt aus, daß Albert intensiv über eine Änderung nachgedacht haben muß und sich betroffen fühlt. Gleichzeitig drückt er mit: „ich hätt mich morgens nich' im Spiegel angucken können“ wieder aus, daß er sich bei einer Änderung vor sich selbst nicht mehr hätte anerkennen können. Damit wird wieder deutlich die polarisierte und ausweglose Wahrnehmung Alberts gegenüber seinen Eltern: „entweder ihr oder ich“.

I ja

Redeunterbrechung mit einem verstehenden Aufmerksamkeitsmarker

A mich auch erschießen können, wär's gleiche gewesen.

Dem Druck nachgeben, wäre für Albert gleichbedeutend mit seiner Selbstaufgabe. Dabei drückt die aktive Form: „mich auch erschießen können“ aus, daß Albert ein Aufgeben seiner Identität als eine Aktivität von sich selbst ansieht.

I Genau, ja, hatt'ste auch keine Wahl, im Prinzip.

Der Interviewer bestätigt doppelt sein Verständnis von Alberts Wahrnehmung. Mit der Spiegelung: „hatt'ste auch keine Wahl“ referiert er auf die unterlegene Position von Albert und seinen Auszug. Seine Aussage relativiert er jedoch mit „im Prinzip“ wieder.

A Ja, ja (5), ich mein, mir hätt's gereicht, wenn ich 'n paar, öh, öh Freiheiten mehr gehabt hätte so, ich hab ja nichts Unmögliches verlangt.

Seine vom Interviewer ausgesprochene Wahllosigkeit bestätigt Albert doppelt. Mit der dann fünf Sekunden langen Pause deutet er jedoch eine Relativierung der Wahllosigkeit an, die er folgend auch mit: „'n paar, öh, öh Freiheiten mehr“ ausspricht. Albert hatte „Freiheiten“, die ihm jedoch nicht ausreichten. Das Wort „Freiheiten“ muß Albert erst suchen. „Freiheiten“ ist für ihn ein nicht klar definiertes Synonym und meint auch Anerkennung. Mit „nichts Unmögliches“ macht er einen Vergleich mit anderen. Damit drückt er eine mögliche Konfliktlösung durch mehr Freiheiten von Seiten der Eltern aus.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Nur die Freiheit, meine eigene Musik zu hören .. un so Kleinigkeiten halt, wo!

Diese „Freiheiten“ sind für Albert auch die für ihn ungenügend ausgeprägten Beziehungsaspekte Akzeptanz und Annahme der eigenen Identität durch seine Eltern, denn mit dem konkretisierten Beispiel Musikhören verstärkt Albert seine Identität nach innen und außen, was von seinen Eltern nicht geduldet wurde. Diese „Freiheit“, Musik zu hören, vergleicht Albert mit „Kleinigkeiten“. Gleichzeitig drückt „Kleinigkeiten“ auch aus, daß Albert die Wertorientierungen seiner Eltern im Grunde akzeptiert hat, ihm jedoch kein Spielraum mehr blieb, mit dieser Wertorientierung zustimmend umzugehen. Dies drückt aus: Albert empfand eine starke Unterdrückung seiner Identität durch seine Eltern.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Un die ham se mir schon net zugestanden, un da irgendwie ...

Diese Aussage referiert auf die „Kleinigkeiten“ und untermauert nochmals seine wahrgenommenen Zwänge dadurch, daß seine Eltern ihm nicht einmal diese „zugestanden“ haben. „Un da irgendwie ...“ setzt zu einer Schilderung einer Handlung von ihm an, die

er jedoch mit einer drei Sekunden langen Pause unterbricht. Albert zögert, seine Handlung zu benennen.

I war dir zu eng!

Spiegelung der Wahrnehmung durch den Interviewer.

A Ja, war mir zu eng, das's wie ne Zwangsjacke, kann ma sagen, joa, joa.

Albert referiert auf die Spiegelung mit einer sechsfachen Bestätigung. Dies kann bedeuten, daß die Spiegelung sehr zutrifft oder daß Albert an dieser Stelle nicht weiter erzählen will. „Zwangsjacke“ kann für einen eingeeengten Zustand stehen, den Albert als 'Träger' der „Zwangsjacke“ nicht von selbst auflösen kann.

I Hmhm. Un wie geht der Text dann weiter?

Aufmerksamkeitsmarker mit einer anschließenden als Frage formulierten Erzählauforderung in Bezug auf den weiteren Songtext, mit der der Interviewer wieder auf seine Ausgangsfrage lenkt.

A Ja, ja, die zwote Strophe is ja: "ich konnte meine Alten nicht mehr ertragen, die wollten mich ändern, wollten mir an den Kragen". So,

Albert kommt der Forderung des Interviewers nach, wiederholt jedoch zunächst noch einmal den bereits erwähnten Songtext. Damit findet eine wiederholte Verzögerung des Fortgangs statt.

I hmhm

Aufmerksamkeitsmarker

A das hab ich hier jetzt grad erklärt.

Wiederholte Verzögerung, die jedoch auch als Bekräftigung der bisherigen Erzählleistung und Wiedereinstieg in die gestellte Aufgabe gelesen werden kann.

I Hmhm

Aufmerksamkeitsmarker

A Der Refrain is: "Vollweise bin ich wahlweise", so, also daß ich mir jetzt selber, also normal is man Waise, wenn die Eltern gestorben sind,

Mit „Vollweise bin ich wahlweise“ stellt Albert seine Realität als verrückt beziehungsweise an anderer Stelle als normal dar, in der er im Gegensatz zum Hergebrachten aus freien Stücken ohne Eltern ist, was er mit: „normal is“ noch untermauert. „Daß ich mir jetzt selber“ zeigt Alberts aktive Rolle an. Albert ist mit dem Konflikt umgegangen, indem er sich als Aktiver aus der Situation begeben hat. Albert macht sich autonom, indem er sich „wahlweise“ von seinen Eltern und damit aus deren Erziehungsparadoxon löst, und dies deutet in: Ich leiste aus eigener Entscheidung einen Verzicht auf meine Eltern, indem ich mich zurückziehe, und ich bin damit zufrieden. Dies kann als Alberts Handlungsdefinition seiner Ablösung aus dem Elternhaus begriffen werden. Das Erziehungsparadoxon hat Albert als leidvoll erlebt. Das wiederholte Erklären der

Verrücktheit seiner Handlung kann ebenfalls als Zeichen für seine psychische Anspannung beziehungsweise sein Leidempfinden gelesen werden, welches wieder zeigt, daß Albert dieses Thema mit seinem Text ausdrückt, aktualisiert und damit bearbeitet.

I ja

Aufmerksamkeitsmarker mit der Bestätigung des Verstehens von Alberts Aussage.

A so wie bei dir mit vierzehn,

Albert referiert nochmals auf die Dramatik der Verrücktheit seiner Situation und auf eine tradierte Biographieerwartung, indem er dem Interviewer aufzeigt, was normal ist. (Kontextwissen: die Information über den Tod der Eltern des Interviewers hatte Albert während des Interview erhalten. Der Songtext ist fünf Monate früher und nicht in Referenz darauf entstanden.) Im Verdeutlichen seines Verrückens der Situation bekräftigt er gleichzeitig nochmals seine aktive Rolle.

I ja, ja, ja

Der Interviewer unterbricht mit einer dreifachen Bestätigung und zeigt damit sein Verständnis für Alberts Aussage und für seine außergewöhnliche Handlung. Dies ist gleichzeitig ein erzählverstärkender Aufmerksamkeitsmarker.

A un ich hab das selber, ich bin selber Vollweise aus mir raus,

Mit der dreifachen Aktivwendung: „ich hab das selber, ich bin selber“ und „aus mir raus“ hebt Albert nochmals seine eigene Initiative zur Abgrenzung von seinen Eltern im Anderssein hervor. Albert findet Identität und Autonomie im aktiven Anderssein und sich Abgrenzen.

A als wenn ich die jetzt umgebracht hätte, so auch. Im Grunde genommen hab ich die ja getötet, also die sin ja net mehr .. in meinem Leben, also aus meinem Leben hab ich die rausgeschmissen, so.

„Aus meinem Leben hab ich die rausgeschmissen“ drückt nochmals aus, daß er seine Eltern aktiv aus seinem Leben entfernt hat. Mit „umgebracht“, „getötet“ und „rausgeschmissen“ deutet Albert seine Macht und Aggression gegenüber seinen Eltern an, die gegenüber seinem erfolgreichen Rückzug nur hilflos sein können.

### **Zusammenfassung**

1. Albert qualifiziert soziale Herrschaftsverhältnisse als Mißstand.
2. Er ist bestrebt, nur freiwillig zu handeln.
3. Zentraler Konflikt zwischen Albert und seinen Eltern ist eine Auseinandersetzung um seine Identität und seinen Lebensstil.
4. Alberts Wahrnehmung im Konflikt ist polarisiert in: „entweder ihr oder ich“.
5. Sein Umgang im Konflikt mit seinen Eltern besteht im Rückzug, den er für sich etwa so formuliert: Ich leiste freiwillig und aus eigener Entscheidung einen Verzicht, und ich bin damit zufrieden. Dies ist die handlungsleitende Definition von Alberts Ablösung von dem Elternhaus.

6. Identitätsstiftend ist für Albert eine Abgrenzung im Anderssein. Dies dokumentiert er mit seiner musikalischen Handlung.
7. Den Text „Vollweise“ formuliert Albert auf einer Metaebene, nicht in der direkten Auseinandersetzung mit seinen Eltern. Damit kann er seinen Songtext, gelöst aus einer paradoxen Elternbeziehung, als Sprachrohr für zentrale Ereignisse seines Lebens nutzen (Punkt 2 bis 6), mit dem er sein Erleben autonom aktualisiert, formuliert, biographisch reflektiert und damit bearbeitet. Dies gilt auch für andere Texte von Albert.

#### 4.1.3.2 Kontrastive Sequenzanalyse: Der erste Auftritt

A Aber im Endeffekt is der Spaß, der .. pure Spaß, die Fete, die is wichtig.

Die Aussage liegt darin, daß der eigentliche Sinn des Musikmachens der „pure Spaß“ ist und nicht etwa eine zielgerichtete Leistung im Sinne des Erstellens eines musikalischen Produktes. Hierin intendiert sind erstens: Albert sieht die Band in erster Linie als Peergroup, die Musik macht, weil sie zusammen ist, und nicht als Organisation, die zusammen ist, um Musik zu machen. Zweitens mindert die doppelte Betonung von „Spaß“ den Anspruch auf Leistung in Verbindung mit Triebverzicht. Der „pure Spaß“ scheint hier im Sinne eines ungezwungenen Miteinanders, verbunden mit einem Ausleben von Gefühlen der Unbeschwertheit gemeint zu sein. Dies unterlegt der Begriff „Fete“, der ein Miteinander mehrerer Menschen impliziert und deutlich auf unbeschwerter Interaktion als wesentliche Voraussetzung für den „Spaß“ hinweist.

I Mmh.

Aufmerksamkeitsmarker

A .. Un wenn dann Leuten unsre Musik gefällt, wenn wir irgendwo live auftreten oder was, dann is das ja auch für die auch Spaß, nö, da hat man Spaß selber un macht noch annern Leuten Spaß, oder sie noch en bißchen in Stimmung kommen, un das is ja auch net schlecht so.

Mit „wenn dann“ deutet Albert die Möglichkeit seines Versagens an und damit auch gleichzeitig, daß er dieses Risiko in der musikalischen Handlung eingeht. Seine Musik soll den Zuhörern Spaß machen, wozu er eine interaktionistische Verbindung mit seinem Publikum eingeht. Es stellt einen Wert dar, wenn er andere in Stimmung bringt „das ist ja auch net schlecht“. Albert rechtfertigt seine Fokussierung auf Spaß, indem er das Ergebnis seiner Leistung, den anderen „Stimmung“ zu vermitteln, positiv bewertet. Damit entsteht eine paradoxe Situation, indem Albert einerseits seinen Anspruch auf Leistung im vorhergehenden Satz durch „en bißchen“ herabsetzt und ihn andererseits positiv bewertet.

I Mh.

Aufmerksamkeitsmarker

A Dann hat man immer, ham wer alle Spaß, so (lacht) ehe, h

„Hat man immer“ deutet ein Handlungsmuster an: Albert hat mit dem live Musikmachen mit einer Band Spaß, indem er anderen Leuten mit Musik „Spaß“ macht. Dies unterlegt er mit seinem eigenen Lachen bei diesem Gedanken, wobei er jedoch gleichzeitig noch generalisiert von „man“ spricht. Der Begriff „Spaß“ deutet an, daß es bei der Bewertung der Musik nicht um eine an rhythmischer und harmonischer Perfektion orientierte Bewertung, sondern um eine am „Spaß“ orientierte geht. „Ham wer alle“ deutet eine Orientierung an der Gruppe an, wobei nicht klar ist, ob er die Band, die Zuschauer oder beides meint.

I mmh (leises Lachen) mmh, mmh.

Dreifacher Aufmerksamkeitsmarker mit einem Lachen, was als verstehende Zustimmung aus dem spezifischen Wissen des Interviewers als Musiker zu deuten ist.

A Unser erster Auftritt, der war ja auf 'ner Geburtstagsfete, da hammer ja garnix, ich wußte, den Tach vorher hab ich mit-, mitgekriegt, daß mer wohl vielleicht auftreten können, aber,

Von ihrem ersten Auftritt deutet Albert mit „da hammer ja garnix“ an, daß sie keine Leistung erbracht haben. Dies untermauert er mit der Aussage, daß er nicht sicher wußte, ob der Auftritt stattfindet, womit auch ein Unvorbereitetsein angedeutet sein kann. Zudem mißt er dem Vortragsrahmen mit „auf' ner Geburtstagsfeier“ keine für einen ersten Auftritt normalerweise große Bedeutung bei. Damit wird insgesamt eine vierfache Herabwürdigung vorgenommen, was wiederum den Anspruch auf Leistung oder die Gefahr vor einem Mißlingen mindert. Mit „aber“ wird jedoch eine Wende in der weiteren Erzählung angedeutet.

A öh, un dann den Dings, wie wer auf die Fete da kamen, da hamse gesacht, jo, wir könnten auftreten, un ich hab die Fete gema-, wie immer, ich hab mich besoffen, möglichst schnell,

Mit „wie immer, ich hab mich besoffen, möglichst schnell“ deutet Albert das Handlungsmuster an, sich auf Feten oder vor Auftritten schnellstens zu betrinken. Gleichzeitig drückt dies aus, daß Albert keinen Unterschied zwischen einer Fete und diesem Auftritt macht und dies, obwohl er einen möglichen Auftritt sicher antizipiert hat. Im Zustand eines solchen Rausches ist Albert nicht „mehr in der Lage, die komplexe Leistung eines musikalischen Vortrages rhythmisch, harmonisch und vokal perfekt zu meistern. Für sein Handeln sind folgende Lesarten möglich: a) Um sein Ziel, den anderen Leuten Spaß zu machen, zu erreichen, egal ob mit oder ohne musikalische Handlung, braucht Albert den Alkohol. b) Das Betrinken vor dem Auftritt ist eine Form von Leistungsminderung. c) Das Betrinken ist ein Schutz vor Versagen, indem für alle Beteiligten klar ist, daß Albert eine musikalische Leistung im oben genannten Sinne gar nicht erbringen kann.

A und da war's, woh, letzte Band hatte gespielt, da spielten wir jetzt als letztes so.

„Und da war's“ drückt eine nicht mehr rückgängig zu machende Situation aus, von der er wußte, daß er sich ihr stellen mußte. „Letzte Band hatte gespielt, da spielten wir jetzt als letztes so“ impliziert, daß sie gar keine Band sind, die letzte Band hatte ja be-

reits gespielt. Die `Eindringlinge`, und damit auch Albert, sind nach dieser Lesart das Letzte oder Abschaum, deren musikalische Leistung nicht zur Bezeichnung Band ausreicht. In diesem Zusammenhang zeigt Albert mit „wir“ eine Identifikation mit der Band.

I Mmh.

Aufmerksamkeitsmarker

A Un (..) da, da weiß ich fast nix von, also so, öh, dann wußten, drei Leute wußten, was gespielt wurde, der Vierte wußte net Bescheid, un der Dieter ging mitten im Lied Bier holen un so, so Sachen passierten da alle un,

„Un“ leitet eine Fortführung ein, die Albert mit einer zwei Sekunden langen Pause und der Aussage „da, da weiß ich fast nix von“ vorläufig abbricht. Dies kann als ein Erzählschutz gelesen werden, hinter dem sich Albert zurückziehen kann. Eine zweite Lesart wäre, daß Albert damit deutlich macht, daß ihm für sein Handeln keine Schuld angelastet werden kann, da er sich durch überhöhten Alkoholkonsum als nicht verantwortlich beschreibt. Bei der Beschreibung von Nichtwissen einzelner Musiker würden normalerweise die Namen oder die Instrumente genannt. Mit „drei Leute wußten ... „ wird eine Unwichtigkeit der Musiker sowie harmonisch-rhythmischer Kriterien für die Musik angedeutet. Wenn Albert der vierte Musiker ist, wird dies mit „der vierte wußte net Bescheid“ mit seiner eigenen Unwichtigkeit, beschrieben durch die unpersönlichen Form, noch untermauert. Mit „Dieter ging mitten im Lied Bier holen“ wird dargestellt, daß die etablierte musikalische Vortragsform nicht wichtig ist oder sogar abgelehnt wird. Dieter als Vollbringer dieser außermusikalischen Vortragsleistung der Band wird auch wieder mit Namen benannt. Wichtig scheint im Gegenteil die „Fete“ mit „Spaß“ und einem Alkoholrausch. Mit „und so, so Sachen passierten da alle“ deutet Albert weitere Vortragsereignisse an.

A un ob die Leute, die Leute waren aus 'em Häuschen, die warn (..), also ob das jetzt gespielt, ich kann mer net vorstellen, daß die das jetzt alles so gespielt haben, daß die das net, also die ham alle gesacht: Klasse, Klasse, wo. Un da ham gewiß Leute auch nur gesacht, öh, öh, öh, öh, Klasse, die's Scheiße gefunden ham. Das is, die sinn auch dabei, aber die Mehr-, also da war keiner dabei, der gesacht hat, es is Scheiße.

Die Leute (Kontextwissen des Interviewers: mit die `Leute` sind Jugendliche gemeint, die sich schwerpunktmäßig in der Heavy-Metal Szene bewegen, in der Albert ebenfalls vor seinem Abwandern in die Punk-Szene `zu Hause` war.) waren für Albert sichtbar „aus 'em Häuschen“ und haben ihm die Rückmeldung gegeben, daß der Auftritt „klasse“ war. Eingeleitet wird diese sich selbst bewertende Erzählung jedoch mit „un ob“, was sich auf Alberts Unsicherheit bezieht, ob die Leute ihm mit ihrem Lob etwas vorgespielt haben. Er geht davon aus, daß ihn einige Leute mit ihrer Bewertung belogen haben „un da ham gewiß Leute auch nur gesacht“. Dabei mißt er die Bewertung der Leute mit der Negativdefinition, daß dazu niemand „Scheiße“ gesagt hat. Dies läßt folgende sich ergänzende Lesarten zu: a) Albert findet sein Handeln so schlecht, daß er sich nicht vorstellen kann, daß Leute dies „klasse“ finden. b) Er vertraut „Leuten“ nicht. c) Das positive Feedback nimmt Albert nur eingeschränkt an. Eine Negativspirale wird sichtbar: Albert definiert sein Handeln als schlecht, den ihn umgebenden „Leuten“ vertraut er nur eingeschränkt und kann damit positive Rückmeldung auf sein



Verhalten nur eingeschränkt für sich verwerten.

I Dat war echt.

Die Spiegelung von Alberts Wahrnehmung ist nicht ganz zutreffend, sondern referiert auf seine Wunschvorstellung, daß alle Leute den Auftritt gut finden.

A Es war (..), ich weiß net jetzt, ob jetzt die Mehrheit gelogen hat oder net gelogen, ich weiß es net (..), un war scheinbar Klasse, was weiß ich.

Die Spiegelung konfrontiert Albert zusätzlich mit seiner Wunschvorstellung. Er referiert auch wieder auf seine vorherige ambivalente Aussage. Mit „ob jetzt die Mehrheit gelogen hat“, „ich weiß es net“ und „war scheinbar klasse“ kommt ein starker Selbstzweifel zum Ausdruck. Möglicherweise kann Albert nicht glauben, daß sein Auftritt gut war, da er seine Musik selbst nach rhythmisch-harmonischen Kriterien bewertet, und der Auftritt unter dieser Perspektive schlecht war. Der Abschluß seiner Erzählung mit „was weiß ich“ kann ausdrücken, daß Albert die Leute in ihrer Glaubwürdigkeit nicht einschätzen kann, oder daß die Bewertung der Leute ihn nicht verletzen kann, daß ihm dies egal ist. Wenn dies zutrifft, würde dies ebenfalls wieder bedeuten, daß die Kommunikation mit ihnen für Albert nicht verbindlich ist, und er diese Leute nicht ganz ernst nimmt. Gleichzeitig ist er mit seiner Aussage aber ganz auf die Bewertung dieser Leute ausgerichtet, womit eine paradoxe Situation deutlich wird: Albert nimmt die Leute nicht ganz ernst, sucht jedoch gleichzeitig deren positive Bewertung.

A Obwohl wir alle (..) stinkevoll waren, so un, ow, un bei uns war am meisten los so. Bei, bei den andern Bands, die das alles so ernst so durchgezogen hatten, Joke-Band hat da gespielt, Heavy-Band hat da gespielt und Chef-Band hat da auch gespielt, glaub ich.

Indem Albert seine Band mit den anderen Bands vergleicht, macht er die eindeutige Aussage zur eigenen Qualität: „bei uns war am meisten los“. Gleichzeitig hebt er die ‚Eindringlinge‘ in diesem Vergleich wieder in den Status einer Musikband. Dies referiert nicht auf die harmonisch-rhythmische Leistung, sondern auf die Gesamtvortragsleistung für die gemeinsame „Party“, auf die Begegnung in der erweiterten Peergroup. Dieser Erfolg vor dem Hintergrund, daß sie alle „stinkevoll waren“, und die anderen Bands doch „alles so ernst durchgezogen hatten“, wirkt verstärkend auf sein Wertesystem und seine Haltung. Albert hat mit seinem Anderssein Erfolg. Ernsthaftigkeit ist nicht effektiv. Mit „glaub ich“ drückt Albert eine Geringschätzung oder Überlegenheit gegenüber den anderen Bands aus, die er ja exakt benennen könnte.

I Hmhm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Un wir dann zuletzt, so als Headliner so und des erstes Konzert, un dann warn mer da direkt Headliner so, wir warn ja nur eben als Letzter gespielt, also sozusagen, wir warn das Letzte, also spielen mer auch als Letztes so.

Mit dem gedoppelten „Headliner“ stellt Albert nochmals heraus, daß sie die beste Band des Abends gewesen sind und dies, obwohl es ihr erster Auftritt war. Gleichzeitig stellt er mit dem Wortspiel „wir warn das Letzte, also spielen mer auch als Letztes“ die Auf-

trittsleistung als negativ heraus. Albert bewertet seine Leistung ambivalent.

A Wo von den Leuten, die da, die uns spielen lassen ham, so ihrem Geburtstag so. Bis da das, wir warn net Headliner, daß wir jetzt die Hauptband waren, also wir warn nur, die annern ham, die annern warn ja vorgeplant, die Bands. Un wir ham eben nur dahinterher gespielt so.

„Die uns spielen lassen ham“ deutet eine den „Leuten“ unterlegene Haltung an. Mit „bis da das“ markiert Albert jedoch deutlich den Wendepunkt, an dem sie mit ihrem Auftritt begonnen haben. Aus der Beschreibung geht wieder hervor, daß sie ohne Anstrengung Erfolg hatten, „eben nur dahinterher gespielt“.

I Mmh.

Aufmerksamkeitsmarker

A Wir waren im Grunde genommen die Vorband, und die hat zuletzt gespielt, so nach dem Motto.

Albert referiert auf den üblichen dramaturgischen Aufbau eines Rock-Konzertes, bei dem die letzte Band immer die beste sein soll, dabei macht er einmal wieder die Verrücktheit der üblichen Situation deutlich. Diese Verrücktheit erhebt er zum „Motto“. Damit bekräftigt er sein ständig wiederkehrendes Darstellungsmuster: Albert hat mit nichtangepaßter, ungeplanter musikalischer Handlung, betrunken und ohne Leistungsanspruch großen Erfolg, was als identitätsstiftend gewertet werden kann. Insofern erfährt er mit diesem Auftritt eine besondere Verstärkung seiner Werthaltung.

I (kichert) Hinten dran noch.

Der Interviewer referiert mit seinem Kichern vermutlich auf Alberts Ansinnen, daß Leute mit seiner Art des Auftritts und dann auch mit seiner Erzählung Spaß haben. Das Kichern kann als ein erzählverstärkender Aufmerksamkeitsmarker gewertet werden, der mit einer Spiegelung des Verrückten in Alberts letzter Äußerung bekräftigt wird.

A Ja, ja.

Doppelte Bestätigung der Spiegelung.

I Irgendwie.

Spiegelung des nicht geplanten Momentes im Ereignisablauf des Auftritts.

A Ja, ja, irgendwie is gut. Jo, un (..) da hammer so, hammer eben gespielt mehr oder weniger. Ja, dann irgendwie, dann ham die irgendwas gespielt, wo ich überhaupt nichts mit anfangen konnte so.

Albert referiert auf das „irgendwie“ des Interviewers und bezieht dies auf den Konzertverlauf. Mit dem Ausdruck „hammer eben gespielt mehr oder weniger“ kommen Beschreibungen wie: ungeplant, ohne Leistungsanspruch sowie minderwertig zum Ausdruck. Dies wird mit „wo ich überhaupt nichts mit anfangen konnte“ noch unterlegt. Offensichtlich war Albert der vierte Musiker, der nicht Bescheid wußte.

I Ja.

Aufmerksamkeitsmarker

A Ich hatte meinen Text gesungen, offen auf die Melodie oder irgendwas im Kopf oder irgendwelche Zeichen, so mi'm Schlagzeug, so'n Beckenschlag, wo ich dann einsetze, mein Einsatz und der Beckenschlag, der kam einfach net oder so irgendwas.

Nun folgt die Konkretisierung von Alberts letzter Aussage. Albert hat seinen eigenen Text unabhängig von der gerade gespielten musikalischen Struktur gesungen, da die Kommunikation bei dem ersten Auftritt, vermutlich aus Nervosität, noch nicht ausreichend war. Albert wählt harmonisch-rhythmische Bewertungskriterien in seiner Erzählperspektive und stellt seine musikalische Handlung wieder als minderwertig dar.

I Hm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Also, 's war, eigentlich, und dann hatt ich en Text vergessen mit mei'm bs-, bsoffenen Kopf, un ein, ein Text, den konnt ich noch von Opfer, den konnt ich noch net richtig auswendig, da hatt ich mir das Blatt, hatt ich mir vorn an den Mikrostander

Albert hatte das Textblatt des Liedes „Opfer“ dabei. Dies rechtfertigt die Behauptung, daß er sich im Vorfeld Gedanken über den Auftritt gemacht hat und, vermutlich als eine Vorbereitung auf den Auftritt, auch seine Textmappe mitgebracht hatte. Dies impliziert, daß der Auftritt für ihn nicht so zufällig kam, wie es aus seinen Erzählungen zunächst zu hören ist. Zudem beschreibt er mit dem Anbringen des Textes am Mikrofonstander seine erste geplante Tätigkeit für diesen Auftritt, im Sinne harmonisch-rhythmischer Gütekriterien eines Rockkonzertes. Gleichzeitig beschreibt er jedoch auch wieder eine chaotische Situation, in der er mit seinem betrunkenen Zustand nur vermindert leistungsfähig sein kann „hat ich en Text vergessen mit mei'm bs-, bsoffenen Kopf“.

I mh

Aufmerksamkeitsmarker

A gemacht, auf einmal gin' das Licht aus,

Hier beschreibt er eine typische, für einen Anfänger unerwartete Schrecksituation: auf der Bühne geht das Licht aus, und die für das korrekte Spielen noch notwendigen Aufzeichnungen sind nicht mehr sichtbar. Diese Situation wird für ihn erwähnenswert, da er offensichtlich doch einen Anspruch auf rhythmisch-harmonische Gütekriterien seines musikalischen Vortrages besitzt.

I mh

Aufmerksamkeitsmarker

A da war ich total aufg-, ich hatte nix mehr ge-, da wa-, war ratzeduster, un dann fiel mir der, der, der, da ging's Licht wieder an, da fiel mir der Text runter un, also, 's war (lacht), weil, ich weiß es net. War geil, weil die Fete war ja geil, wo, un die alle stinkevoll un

Das abgehackte Sprechen ist ein Zeichen dafür, daß Albert in seiner Erzählung einen tiefen Kontakt zu der damaligen Situation spürt. Er war total aufgeregt, den Text sah er nicht mehr, dann ging das Licht wieder an, und das Textblatt fiel auf den Boden. Albert stand im Rampenlicht und hatte nichts mehr. Dies ist der dramaturgische Höhepunkt seiner Erzählung des chaotischen Auftritts, die er mit „un die alle stinkevoll“ abrundet. Abstrakt ausgedrückt, sah Albert sich in dieser Situation in der Bewertung der Leute und handelte nicht mehr erwartungsgemäß. Diese Situation beschreibt er gedoppelt mit „geil“. Dies kann so gelesen werden, daß Albert in nicht erwartungsgemäßem Handeln Befriedigung und ein sinnstiftendes Element zur Bestätigung seiner Identität erfährt, was er mit einem Alkoholrausch noch unterstützt.

I hm.

Aufmerksamkeitsmarker

A Das war's halt. Es war ja auch jetzt so kein Punk-Publikum da, so, war ja mehr so wie die Metal-Ecke.

Mit „das war's halt“ beschließt er seine Erzählung und geht dann in die Bewertung über. Wieder relativiert er seine Leistung, indem er die positive Bewertung der „Metal-Ecke“ als nicht so relevant beschreibt. Damit untermauert er wieder: Albert nimmt positives Feedback von den „Leuten“ nur begrenzt an und hat Selbstzweifel. Der Selbstzweifel impliziert, daß Albert zum einen auf die Meinung des Publikums hört, und zum anderen mit seinem Auftritt nicht zufrieden war, obwohl er doch erzählt, daß lediglich „Spaß“ und die „Fete“ zählen. Er ist in diesem Punkt ambivalent und mißt seine Leistung gleichzeitig mit zweierlei Maß, nach dem Kriterium „Spaß“ und rhythmisch-harmonischen Kriterien.

I Mmh.

Aufmerksamkeitsmarker

A War ja (..), ich will, also das sin se, also, das war jetzt net re-prä, das, re-prä-sentativ, so die Sache, wenn ich, wenn ich ma vorm Punk-, wenn mer ma vorm Punk-Publikum gespielt ham, dann wissen mer, ob mer gut sind oder schlecht sind.

Albert bewertet seine Bewertung durch die Leute als nicht „re-prä-sen-tativ“. Dies drückt aus, daß die Bewertung dieser Leute für ihn nicht aussagekräftig genug ist, und er erst die Bewertung von einem Punk-Publikum ernst nimmt. Damit stellt er sich und seine Leistung abermals in Frage und nimmt positives Feedback nicht an. Gleichzeitig ergibt sich ein Widerspruch, denn wenn er die Bewertung der Leute als unwesentlich eingeschätzt hätte, hätte Albert sich vermutlich nicht auf den Auftritt eingelassen, und mit Sicherheit wäre die Auftrittsbegegnung dann nicht „geil“ für ihn gewesen. Dies impliziert, daß Albert auch eine Bewertung von und Beziehung zu „Leuten“ sucht. Gleichzeitig kommt zum Ausdruck: für Albert ist seine Bewertung durch andere zentrales Thema, welches er dem Thema Lebensfreude unterordnet. In der Antizipierung einer

Bewertung von einem Punk-Publikum kommt der Wunsch Alberts, sich weiterhin zu messen, zum Ausdruck.

I Mmh

Aufmerksamkeitsmarker

A Un dat ko-, also, also vorm rein Punk-, Punk, Publikum

Er blendet die Bewertung der Leute abermals aus. Vermutlich ist ihm nicht bewußt, daß ihm diese Bewertung wichtig ist. Albert nimmt seine positive Bewertung durch andere nicht ernst. Vermutlich weil er seine Musik selbst zumindest teilweise nach harmonisch- rhythmischen Kriterien beurteilt und zu dem Ergebnis kommt, daß sein Auftritt unter dieser Perspektive nicht gut gewesen sein kann. Er ist in seiner Bewertung selbst nicht eindeutig. Ein Rollenkonflikt zwischen seiner Identität als Punker und als angepaßter Jugendlicher kommt zum Ausdruck.

I mh.

Aufmerksamkeitsmarker

A Da, äh, wissen mer erst, ob mer was taugen. Im Grunde genommen..

Er blendet wieder die Bewertung von den „Leuten“ aus, obwohl sie zentrales Thema für ihn ist. Vermutlich will er mit der wiederholten Referenz auf die Bewertung durch ein Punk-Publikum zum Ausdruck bringen, daß ihm seine Bewertung durch Leute egal ist.

### **Zusammenfassung**

1. Die Band ist eine Peergroup, deren zentraler Inhalt für Albert darin besteht, Lebensfreude in einem gegenseitig akzeptierenden Miteinander zu erfahren. Die Produktion von Musik steht dagegen im Hintergrund.
2. Mit einem Musikauftritt erfährt Albert Lebensfreude in der Interaktion mit seinem Publikum.
3. Mit dem Ausdruck von Anderssein in seiner musikalischen Handlung, nach dem Motto: nicht angepaßt, ungeplant, ohne Leistungsanspruch und betrunken findet er Anerkennung.
4. Er befindet sich jedoch in einem Rollenkonflikt zwischen einem Habitus als Punk und als angepaßter Jugendlicher.
5. Albert hat daher ein ambivalentes Verhältnis zur Anerkennung seines Rollenverhaltens im Sinne des Punk, da dieses für ihn einerseits sinnstiftend ist, er diese Anerkennung aber nicht in vollem Umfang anerkennen kann, da er sich selbst andererseits auch nach tradierten Leistungskriterien beurteilt. Positiver Rückmeldung von Nichtpunkern traut er jedoch ebenfalls nur eingeschränkt und kann diese daher ebenfalls nur eingeschränkt für sich verwerten.
6. Albert ist mit der rhythmisch-harmonischen Gruppentätigkeit bemüht, Anerkennung durch besondere Leistung zu gewinnen.
7. Lebensfreude ordnet er dem Thema Bewertung durch andere unter.

#### 4.1.3.3 Zusammenfassung

- Zentraler Konflikt zwischen Albert und seinen Eltern ist eine Auseinandersetzung um seine Identität und seinen Lebensstil.
- Albert qualifiziert soziale Herrschaftsverhältnisse als Mißstand.
- Albert ist bestrebt, nur freiwillig zu handeln.
- Die musikalische Handlung liefert Albert einen Rahmen zur Entwicklung seiner Identität.
- Die musikalische Handlung liefert Albert einen Rahmen zur Entwicklung seiner Autonomie.
- Mit der musikalischen Handlung findet eine Auseinandersetzung um Werte statt, was eine neue Werteorientierung fordert.
- Albert bearbeitet mit seiner musikalischen Handlung seine eigene Biographie, indem er Erfahrungen und Gefühle aktualisiert, formuliert und biographisch reflektiert.
- Die Band ist eine Peergroup, deren zentraler Inhalt für Albert darin besteht, Lebensfreude in einem gegenseitig akzeptierenden Miteinander zu erfahren.
- Mit einem Musikauftritt erfährt Albert Lebensfreude in der Interaktion mit seinem Publikum.
- Mit dem Ausdruck von Anderssein in seiner musikalischen Handlung, nach dem Motto: nicht angepaßt, ungeplant, ohne Leistungsanspruch und betrunken findet er Anerkennung.
- Albert hat ein ambivalentes Verhältnis zur Anerkennung seines Rollenverhaltens als Punk, da dieses für ihn einerseits sinnstiftend ist, er diese Anerkennung aber nicht in vollem Umfang anerkennen kann, da er sich selbst andererseits auch nach tradierten Leistungskriterien beurteilt. Positiver Rückmeldung von Nichtpunkern traut er ebenfalls nur eingeschränkt und kann diese ebenfalls nur eingeschränkt für sich verwenden.
- Lebensfreude ordnet er dem Thema Bewertung durch andere unter.

#### 4.1.3.4 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung

##### ***Verstärkung im Ablösungsprozeß von seinen Eltern.***

Zentrales Thema in Alberts Leben ist ein Konflikt mit seinen Eltern um seinen Lebensstil und damit um seine Identität. Albert reagiert darauf, indem er soziale Herrschaftsverhältnisse als Mißstand qualifiziert und dementsprechend nur freiwillig handelt. Der Konflikt spitzt sich für Albert in der Polarisierung: „entweder ihr oder ich“ zu. In der Auseinandersetzung besteht sein Umgang mit dem Konflikt im Rückzug, den er für sich etwa so formuliert: Ich leiste aus eigener Entscheidung einen Verzicht auf meine Eltern, und ich bin damit zufrieden. Dies ist seine handlungsleitende Sinnstruktur der Ablösung aus dem Elternhaus. Für diesen Autonomieprozeß findet er Verstärkung im Rahmen seiner musikalischen Handlung.

##### ***Abgrenzung im Anderssein und Verstärkung seiner Identität.***

Mit dem Ausdruck von Anderssein in der musikalischen Handlung, nach dem Motto

handelnd: nicht angepaßt, ungeplant, ohne Leistungsanspruch und betrunken findet er Lebensfreude und Akzeptanz in seiner Band-Peergroup und in der Interaktion mit seinem Publikum, gleichsam als Ersatz für das, was er bei seinen Eltern nicht fand. Zudem findet er bei einem Musikauftritt Anerkennung bei Gleichaltrigen und damit eine weitere Verstärkung seiner Abgrenzung sowie Identität.

### ***Werteorientierung***

Albert hat ein ambivalentes Verhältnis zur Anerkennung seiner musikalischen Handlung, da dies für seine Identität als Punk einerseits sinnstiftend ist, er sich selbst aber andererseits auch nach tradiert-angepaßten Kriterien beurteilt. Damit kommt er in einen Rollenkonflikt. Dies schafft eine Diskrepanz, die eine Auseinandersetzung mit seinem Wertesystem und eine weitere Werteorientierung erfordert, besonders, da er sein Thema Lebensfreude dem Thema Bewertung durch andere unterordnet.

### ***Biographiearbeit***

Den Text „Vollwaise“ nutzt Albert als Sprachrohr für seine Erfahrungen und Gefühle, mit denen er seinen Konflikt mit seinen Eltern auf einer Metaebene aktualisiert, formuliert und damit gleichzeitig bearbeitet. Dies gilt ebenfalls für andere Texte von Albert.

### ***Annahme und Lebensfreude***

Mit seiner musikalischen Handlung in der Bandpeergroup findet Albert Annahme und Lebensfreude bei und mit seinen Mitmusikern sowie Anerkennung in der Interaktion mit seinem Publikum.

## **4.2 Bernd**

### **4.2.1 Interpretativer Kommentar**

#### **4.2.1.1 Interviewrahmung**

##### ***Interviewzusage, Interviewsituation und Prozeßverlauf, Teil 1***

Das Interview mit Bernd teilt sich in zwei Teile auf. Der erste Teil kam zustande, als ich an einem Sonntagnachmittag Ende November des Projektzeitraumes in Geburtsdorf mit Chris zum Interview verabredet war, den ich jedoch nicht angetroffen hatte. In dieser Situation kam mir Bernd entgegen, der gerade bei Temperaturen um den Gefrierpunkt, eine Dose Bier trinkend, die Dorfstraße entlangschlenderte. Bernd erklärte, Dieter zu suchen, um mit ihm den Sonntagnachmittag zu verbringen. Ein, eine Woche zuvor mit Bernd, vereinbartes Interview hatte er ohne Angabe von Gründen abgesagt und meinen Terminvorschlag für diesen Tag mit der Begründung, dann keine Zeit zu haben, abgelehnt. In dieser Situation nahm ich einen Widerspruch zu der mir von Bernd bereits einige Wochen vorher, während der Bandproben gegebenen generellen Interviewbereitschaft wahr und ebenfalls starke Widerstände gegen ein Interview. Ich beschloß, das zufällige Treffen zu nutzen, um Bernd in dieser Situation zu einem Interview zu bewegen. Nachdem ich in unserer halbstündigen Unterhaltung, in der es um die Mutter sowie den Stiefvater von Chris und die von Bernd positiv bewerteten Demoaufnahmen ging, dreimal angeregt habe, das Interview an diesem Nachmittage ersatzweise mit ihm durchzuführen, da Chris nicht da sei, willigte Bernd schließlich ein. Wäh-

rend dieser dreißig Minuten trank Bernd weitere zwei Dosen Bier.

Bernd regte an, das Interview im ausgebauten Keller seines nahegelegenen Elternhauses durchzuführen. Dort angekommen, begrüßte uns seine Mutter und sagte sofort, wir sollten hochgehen, wohin mich Bernd dann auch führte. Das Interview fand in einem ausgebauten Dach- und Durchgangszimmer, dem Aufenthaltszimmer von Bernd und seinem Bruder, statt, von dem zur einen Seite ein Wohnzimmer abging und zur anderen Seite das Schlafzimmer von Bernd und seinem Bruder. Das Zimmer war zirka sechzehn Quadratmeter groß, mit einer Mustertapete versehen sowie einer Polstersitzgarnitur im Stil der siebziger Jahre und einem entsprechenden Tisch. An der Wand hingen verschiedene Heavy-Metal-Poster. Zudem war das Zimmer mit einem Fernseher, einem Videorecorder und einer Hifi-Anlage versehen. Als einziges Merkmal von Punk sah ich den Schriftzug 'Eindringlinge', der mit einer Art Wandfarbe quer auf die Glasscheibe des Hifi-Turms gemalt war.

Bernd holte weitere vier Dosen Bier, von denen er mir anbot. Ich lehnte ab und bekam später Mineralwasser von seiner Mutter. Bernd hatte Musik angestellt, die so laut war, daß ich sie bereits für die Verständigung eines normales Gespräches als störend empfunden hatte. Auf meine Bitte hin stellte er sie ab.

Während des neunzig-minütigen Interviews trank Bernd weitere zwei Dosen Bier. Die narrative Phase des Interviews war sehr kurz. Danach hatte ich Bernds Erzählungen als oberflächlich empfunden. Um 17.15 Uhr, nach fünfundsiebzig Minuten, telefonierte Bernd erfolglos, um Dieter oder Chris zu erreichen. Kurz darauf fragte er, wie lange wir noch brauchen würden, ob wir bis 17.30 fertig würden. In dieser Situation reifte meine Meinung, es wäre sinnvoll, das Interview abubrechen und zu einem geeigneteren Zeitpunkt fortzuführen. Dies teilte ich Bernd mit, der dies mit dem Hinweis, es wäre ja gar kein Problem, ich wüßte ja jetzt wo er wohne, guthieß und sofort einverstanden war. An dieser Stelle beendeten wir den ersten Teil des Interviews. Die noch übrigen zwei Dosen Bier packte Bernd für den weiteren Verzehr am Abend ein und verließ gleichzeitig mit mir das Haus, um Dieter und Chris in Geburtsdorf zu suchen.

### ***Interviewzusage, Interviewsituation und Prozeßverlauf, Teil 2***

Den nächsten Interviewtermin hatten wir auf meinen Anruf hin telefonisch für den Nachmittag des 21. Dezember vereinbart. Um 10.00 Uhr dieses Tages rief Bernd mich an und sagte grundlos ab. Auf mein mehrmaliges Insistieren auf einen neuen konkreten Termin während dieses Telefongespräches vereinbarten wir dann einen neuen Termin für den Nachmittag des 23. Dezember bei Bernd. Wie vereinbart, traf ich Bernd an. Wir gingen in das gleiche Zimmer wie beim ersten Interviewteil und nahmen die gleichen Plätze ein. Bernd fragte, ob eine gerade laufende Fernsehsendung störe und schaltete den Fernseher nach meiner Bejahung ab. Während des Interviews gesellte sich verschiedene Male sein Bruder hinzu, den ich nach einiger Zeit bat, uns alleine zu lassen. Mein Eindruck während des Interviews war, daß Bernd wenig narrativ erzählte und wenig von seinen persönlichen Erlebnissen preisgab. Alkohol trank er während unseres gesamten zweiten Treffens nicht.

### ***Aus der Befragung und dem Gespräch nach dem zweiten Interviewteil***

Gleichsam meinem Eindruck, daß Bernd wenig brisantes Persönliches preisgab, erklärte er auf mein Nachfragen, die ihm von mir für die Band ausgehändigte Abschrift eines Gruppeninterviews trotz mehrfacher Nachfrage von Albert nie weitergegeben zu



haben.

Bernd war in Geburtsdorf geboren worden, dort aufgewachsen und zum Interviewzeitpunkt zwanzig Jahre alt. Er wohnte in einem zweistöckigem Haus mit ausgebautem Dach, zirka einhundert Meter außerhalb des Ortseinganges. Im Erdgeschoß wohnten Großeltern von Bernd, im ersten Obergeschoß seine Eltern. Seine Religionszugehörigkeit war evangelisch. Er besaß einen Hauptschulabschluß und war dabei, seine Berufsausbildung zum Dreher in wenigen Wochen abzuschließen. Die Berufsschule, meinte er wegen schlechter Noten in technischem Zeichnen und Sport jedoch nicht erfolgreich abzuschließen. Sein Bruder war sechzehn Jahre und lernte gerade den Beruf des Maschinenschlossers. Das Alter seiner Mutter gab er mit zirka neununddreißig Jahren an, deren Schulbildung mit Hauptschulabschluß, den Beruf mit Industriekauffrau, ihre Berufsarbeit mit Verpackerin. Das Alter seines Vaters gab er mit zirka vierzig Jahren an, seine Schulbildung ebenfalls mit Hauptschulabschluß, seinen Beruf mit Dreher.

#### **4.2.1.2 Biographische Skizze**

##### ***Kindheit***

Von seiner Kindheit erzählt Bernd ausgesprochen wenig. An Information gibt er, daß er als Kind „viel“ Spielzeug hatte. Zu seinen in seiner Erzählung herausgehobenen Spielsachen gehörten die damals aktuellen `Spielpuppen´ wie „Skeletor“, welche Bernd als verbreitetes, von den Kindern oftmals hoch bewertetes, gewaltdarstellendes und als jungenspezifisches Spielzeug beschrieb. Gemeinsam mit den Informationen zu den Berufen und Tätigkeiten der Eltern sowie deren Wohnsituation kann man schließen, daß sich Bernds Kindheit in finanziell gesicherten Verhältnissen abgespielt hat. Aus dem Kindergarten erzählt er, daß er sich gemeinsam mit Gisi erfolgreich um ein bestimmtes Auto geschlagen hat. Hierin stecken die Aussagen, daß Bernd eine Sozialisation im dörflichen Kindergarten erfuhr, er dort bereits eine bis jetzt fortbestehende freundschaftliche Beziehung mit einem anderen Kind eingegangen war, welches ihm später seinen ersten Iro schneiden sollte, und zudem, daß er sich bereits damals mit diesem Freund über das Verhalten, sich gemeinsam gegen andere zu schlagen, ein abgrenzendes Verhalten zeigte, welches er als erfolgreich wahrgenommen hatte und welches parallel zu dem zugewiesenen Habitus des durch Bernd herausgehobenen Spielzeuges lag.

##### ***Verhältnis mit Eltern und Bruder***

Seine Eltern erwähnt Bernd nur mit der Beeinflussung seines Musikgeschmackes durch deren Rezeptionsgewohnheiten in seiner Kindheitsphase, vor seinem achten Lebensjahr, indem Bernd den Zusammenhang herstellt, daß seine Eltern gitarrenlastige Musik gehört hätten, was ihn bis heute prägen würde mit der Intendierung, daß damit auch seine Instrumentenwahl der Gitarre zusammenhängt und er Keyboard gestützte Musik wie „Techno“ nicht mag. Gleichzeitig erzählt Bernd, zum Interviewzeitpunkt ein spannungsgeladenes Verhältnis zu seinen Eltern zu haben. Im Zusammenhang mit obigen Schilderungen läßt sich folgern, daß Bernd in seiner Kindheit ein vergleichsweise spannungsfreies und positives Verhältnis zu seinen Eltern hatte. Diese

frühe Elternbeziehung hat sich irgendwann gewandelt. Etwa ab seinem zwanzigsten Lebensjahr, in der Zeit des Beginns des Rockmobilprojektes, berichtet Bernd über ständige Auseinandersetzungen mit seinen Eltern, welche morgens beginnen und die sich täglich wiederholen. Seine Eltern kritisieren seinen Lebensstil, was sich für Bernd in der Aussage zusammenfassen läßt: „entweder, sie sehen's ein, daß ich so bin, oder sie lassen's, lassen's bleiben“. Damit kann man den Kern des aktuellen Konfliktes im Bereich einer schwerwiegenden stilistischen Differenz verorten, deren Lösung Bernd nicht in seiner Änderung, sondern in einer möglichen Akzeptanz seiner Eltern gegenüber ihm sieht.

Die Beziehung mit seinem Bruder beschreibt Bernd nur indirekt, indem er erzählt, wenn dieser nicht da gewesen sei, dessen E-Gitarre zum Spielen „benutzt“ zu haben. Gleichzeitig nutzen beide das gleiche Zimmer zum Schlafen und ein zweites Durchgangszimmer als gemeinsamen Aufenthaltsraum, obwohl Bernd auch die Möglichkeit hätte, einen ausgebauten Kellerraum zu beziehen. Dies läßt auf ein zumindest akzeptierendes Verhältnis beider schließen, was sich ebenfalls durch ein zwangloses Miteinander beider Geschwister während der Interviews stützen läßt.

### ***Aufwachsen und musikalische Entwicklung***

Spätestens ab seinem dreizehnten Lebensjahr war Bernd Mitglied in einer Clique, deren Mitglieder er als die immer „extremeren“ Leute charakterisiert. Diese damalige Clique nahm Bernd als für sich sehr wichtig wahr. Alltäglicher Treffpunkt der Clique war die außerhalb der Elternhäuser liegende Dorfhalle. Sie fingen an, gemeinsam Bier zu konsumieren, zu rauchen und laute Musik zu hören. Mit dieser Erzählung leitet Bernd seine Entwicklung zugunsten eines subkulturell orientierten Habitus' ein. In dieser ersten erzählten pubertären Phase wird sich ebenfalls eine Differenzierung vom Lebensstil der Eltern ergeben haben. Später besuchte Bernd mit seiner Clique einen dörflichen „Jugendraum“, unterhalten von der Kirche oder der Gemeinde. Mitglieder dieser Clique waren neben Bernd in jedem Fall auch sein Freund Gisi aus dem Kindergarten sowie die späteren Bandmitglieder Albert, Chris und Dieter. Die Clique fühlte sich aus dem Jugendraum, im Gegensatz zu „Bonzenkindern“, ungerechtfertigt und systematisch über Schuldzuweisungen, für beispielsweise kaputt gegangene Dinge, ausgegrenzt. Damit wurde ein weiterer Schritt in Richtung einer subkulturellen Identität vollzogen, welche evtl. Bernd, mindestens aber Cliquenmitglieder über deren lange Haare, vermutlich als stilistischer Ausdruck des Anhängens der Heavy-Metal Musik, bereits äußerlich ausdrückten. „Ja, da war auf einmal kein Platz mehr für uns da, irgendwie -, wollten uns net mehr haben (4), (-) lange Haare und sowas wollten se nie haben.“ Eine Konsequenz dieser Ausgrenzung war, daß die Clique sich aus Mangel an Attraktivität des dörflichen Umfeldes täglich „ziellos“ in Nachbarstadt traf und dort „rumgegammelt“ hat. Die Schule und die Arbeit haben sie nur noch „abgerissen“. „Ziellos oder so (7) kann man das vielleicht nennen.“ Parallel hierzu verlief Bernds musikalische Entwicklung ebenfalls in einer subkulturellen Richtung, zu der er angibt, „immer en bißchen – härtere, ausgefallene Musik“ als andere gehört zu haben. Im Alter von acht bis zehn Jahren hörte er im Gegensatz zu den Musikrezeptionsgewohnheiten seiner Eltern Neue Deutsche Welle, bis etwa seinem dreizehnten Lebensjahr hörte er dann Heavy-Metal. Beeinflußt über das Cliquenmitglied Dieter, mit welchem Bernd auch zum Interviewzeitpunkt den intensivsten Kontakt hat, kamen beide etwa ab seinem vierzehnten Lebensjahr gemeinsam zum Punk, indem Dieter ihm die Bands „Slime“ und „Haß“ nä-

herbrachte. Hierin steckt eine qualitative Abkehr von bürgerlicher Musikrezeption, die Bernd folgend beschreibt. „Un das, das hat mir ja irgendwo gefallen, ich glaub, da war auf einmal nix mehr hier mit – sauber spielen, gut produziert (...) und Schnörkel und weiß der Henker was, das war, das war einfach nur - rotzig und (...) voll für den Kopp, also das hat mir noch gefallen eben.“ An dieser Musik gefiel ihm der einfache, nicht geschönte Charakter, die klaren Textaussagen und der aufbegehrende, provozierende Ausdruck. Bernd identifizierte sich zu diesem Zeitpunkt bereits mit der stilistischen Aussage dieser Musik, die sich abstrahiert wie folgt beschreiben läßt. Diese musikalischen Werke drücken in einer provozierenden Form deutlich einen Gegensatz zu `Normalbürgern´ aus. Hieraus kann gefolgert werden, daß Bernd gegenüber `Normalbürgern´ bereits eine Haltung eingenommen hatte, wie sie die Musik für ihn ausdrückte, mit welcher er sich bereits identifiziert hatte. Seinen Weg zu einem Habitus des Punk setzte Bernd äußerlich fort, indem er sich mit siebzehn, ein Jahr nach Dieter, einen ersten Irokesenschnitt schneiden ließ, den er ein Jahr lang behielt. In dieser Zeit machte er mit der Frisur die Erfahrung, sich deretwegen „viele Feinde“ zu machen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Bernd über eine Reihe an Entwicklungen einen subkulturellen Habitus eingenommen, der sich durch eigene und fremde Ausgrenzung vom `Normalen´ auszeichnete. Dieser Habitus hat sich im stilistischen Gegensatz zu seinen Eltern und der etablierten Institution „Jugendraum“ im Rahmen seiner Peergroupbeziehungen entwickelt.

Mit achtzehn Jahren hatte Bernd eine Freundin, mit der er seiner familiären Wohnsituation für einige Monate in eine gemeinsame angemietete Wohnung entwich. Aus finanziellen Gründen mußten sie die Wohnung wieder aufgeben, und Bernd zog zurück nach Hause, was er als starke Einschränkung seiner persönlichen Entfaltung wahrnahm. Damit lassen sich zu diesem Zeitpunkt bereits erhebliche Differenzen mit seinen Eltern konstatieren. Für den Zeitraum des darauffolgenden Jahres berichtet Bernd, die existentielle Erfahrung gemacht zu haben, nicht jedem trauen zu können, mit dem Beispiel, daß ein Mitazubi „hintenrum“ über ihn „gerotzt“ hat, was einer der Gründe einer Nichtübernahme in ein Arbeitsverhältnis nach der Ausbildung sei. Eine ähnliche „Falle“ sieht Bernd in freundlichen und dann von seiner Seite aus vertrauensvollen Gesprächen „beim Kaffee“, von denen er davon ausgeht, daß sie gegen ihn verwendet werden. Auf eine solche nicht vertrauenswürdige „Gesellschaft“ hat Bernd keine „Lust“. Ebenfalls hat Bernd über diese Distanzierung hinaus im Laufe der letzten Jahre eine Antihaltung gegenüber dem Staatsapparat „Bundesrepublik Deutschland“ sowie der „Bundeswehr“ eingenommen, die er mit den Worten umschreibt: „Antihaltung, will ich mal sagen. (...) ma kommt dann so langsam dahinter, was so alles schief läuft“. In diesem Zusammenhang ist auch die Episode zu erwähnen, in der Bernd sich von der Polizei ungerecht behandelt fühlt, indem diese ihn angezeigt hat, weil er Chris in einer Auseinandersetzung mit einem Polizisten verbal unterstützte. Zudem hat Bernd eine ganze Palette an Schwierigkeiten, zu denen unter anderem die oben erwähnte zweite Anzeige für dieses Jahr gehört. Wenn er viel nachdenkt, und wenn er nicht von einem Freund abgelenkt wird, bekommt er meistens schlechte Laune. Bernd befindet sich im Alter von zwanzig Jahren, zu Beginn des Projektes, in einer über wenigstens sieben Jahre hinweg in vielen Schritten aufgebauten Haltung einer vierfachen Abgrenzung: 1. gegenüber seinen Eltern, 2. gegenüber nicht seiner Subkultur angehörigen Menschen, 3. gegenüber dem Staat, besonders dessen exekutiven Organen

Bundeswehr und Polizei, und 4. gegenüber einer ihn reglementierenden Gesellschaft.

### ***Entwicklung zur musikalischen Handlung mit den `Eindringlingen´***

Instrumentale Vorerfahrungen hatte Bernd bereits aus einem Schul-Gitarrenkurs, den er jedoch abgebrochen hatte, da die dort unterrichteten Volkslieder nicht seine stilistisch anders gelagerten Interessen befriedigten. Nachhaltigeres Interesse zeigte Bernd am Spielen auf der E-Gitarre seines Bruders, auf der er vor sich „hingeschreddelt“ hat, wenn dieser außer Haus war. Dieses Spielen bewertet er mit „ging ganz gut“. Schreddeln bedeutet im Sprachgebrauch von Bernd (Kontextwissen), Akkorde mit einfacher Greifweise zu spielen, wobei das Bemühen um möglichst `sauberes´ Greifen und rhythmische Exaktheit stark reduziert ist. Abstrahiert betrachtet, hat Bernd mit seinem Schreddeln die direkte und „rotzige“ Stilistik seiner musikalischen Vorbilder kopiert und damit ebenfalls seine Identifikation mit diesen in aktives musikalisches Tun umgesetzt. Als Gitarrist bei den `Eindringlingen´ ist Bernd Mitte seines neunzehnten Lebensjahres eingestiegen, als er mit den übrigen Bandmitgliedern, die mindestens seit etwa vier Jahren zu seinen Freunden zählten, beim Biertrinken in einem Park saß. Vorausgegangen war, daß die Band bereits einen anderen Gitarristen ausprobiert hatte, der ihnen jedoch zu kompliziert spielte. In dieser Situation sagte Bernd, er könne „zwei Griffe spielen“, worauf Albert entgegnete: „eingestellt“. Bernd wurde als Gitarrist der `Eindringlinge´ „eingestellt“, weil er erstens freundschaftlich mit ihnen verbunden war und, wie er selbst begründet, zweitens die musikalisch technischen Grundfertigkeiten auf der Gitarre besaß und drittens die zu spielen anvisierte Musikrichtung der `Eindringlinge´ mochte, was in dieser Kombination, außer mit Bernd, sicher nur sehr schwer noch einmal zu finden gewesen sein wäre. Bernd hatte durch seine persönlich ausgeformten Eigenschaften den Zugangsschlüssel, Bandmitglied zu werden, damit hatte er sich mit seiner Individualität einen höchst positiven Resonanzboden erschlossen. Es hatten sich vier Jugendfreunde zum gemeinsamen Musikmachen zusammengetan. Die räumlichen und technischen Voraussetzungen für das gemeinsame Musikmachen mit dem Rockmobil haben zusätzlich zum Beginn der musikalischen Bandtätigkeiten beigetragen. „Wie ihr da – kamt (...) dann hat sich das so ergeben, da sind mir alle Mann da hingefahren“.

### ***Alltags- und Werteorientierungen***

„Bonzenkinder“ beschreibt Bernd als „arrogant und aufgeblasen“, und er meint, in deren Augen „nix her“ zu machen. Kontrastiv betrachtet, sieht sich Bernd als gesellschaftlich niedriger anzusiedelndes `Handwerkerkind´, tradiert über seine empfundene Ausgrenzung von höherbewerteten „Bonzenkindern“ sowie seiner familiären, handwerklichen Tradition. Gleichzeitig fühlen er und auch die anderen Musiker der Band sich als nicht zu den Leuten passend, die „normaler – aussehen“. Damit sieht Bernd sich doppelt ausgegrenzt, von `Bonzenkindern´ und von „normaleren“, was seinen subkulturellen Habitus fördert und ihm dazu dient, seinen subkulturellen Habitus zu rationalisieren. Die gesellschaftlichen Regeln bedeuten für Bernd „es ist alles so aufgezwungen, und – das muß man machen und das muß man machen und das darf man net machen, das muß - muß sein lassen“. Der Dorfalltag ist für Bernd „jeden Tag das gleiche“, die „Hölle“. Bernd will ehrliche „Beziehungsdefinitionen“, er lehnt „Scheinheiligkeiten“ ab und will sicheres Wissen darüber, wie sein Gegenüber zu ihm steht. Dies findet er bei seinen Freunden beziehungsweise auch den Bandmitgliedern,

die ja allesamt seit Jahren zu seiner engeren Peergroup gehören, bei seiner derzeitigen Freundin und seinen Eltern. Über seine Elternbeziehung denkt er jedoch wenig nach. Über seine Empfindung von Ausgrenzung, Zwanghaftigkeit in der `normalen´ Gesellschaft und seinem Wunsch nach klaren Beziehungsaussagen fand Bernd einen Zugang zum Habitus als Punk, in deren Gemeinschaft er meinte, aussehen zu können und sich benehmen zu können, wie er will sowie Beziehungsdefinitionen offen und direkt ausgedrückt zu bekommen.

Zum Interviewzeitpunkt, gegen Ende des Projektes, sieht sich Bernd im Kontrast zu Bonzenkindern als „aufgeschlossener anderen gegenüber“, es „kotzt“ ihn an, wenn jemand ausgrenzende Regeln aufstellt, und er konstatiert, daß es die beiden erstgenannten Verhalten überall gibt. Seine Kritik bezieht er auf die „normale Gesellschaft“ wie auch auf Punks. Bernd hatte erfahren, daß er sich mit seiner Ansicht über Punk einem Klischee hingegeben hat, welches der Realität nicht entspricht. Dieses beschreibt er mit den Worten: „Ausnahmen, sag ich mal, also -, Arschlöcher gibt’s überall“. Aufgrund seiner Erfahrungen als Punk hat er keine „Lust“ mehr auf Klischees, die er wider anfänglicher Erwartungen auch dort vorgefunden hatte. Entsprechend will sich Bernd zum Interviewzeitpunkt weder als Punk noch als `Normaler´ verorten lassen. Wichtig ist ihm, offen, eigenständig und kritisch zu sein. Bernd hat zum Interviewzeitpunkt sein bis dahin stärkstes und realistischstes Selbstbewußtsein erlangt. Entsprechendes drückt er in seiner politischen Haltung aus, indem er sich gestützt auf sein Geschichtswissen keiner radikalen Richtung anschließt, da diese Unterdrückung hervorbringen würde, sich bewußt nicht etikettieren lassen will und sich als „überparteilich“ verortet, da er Machthabern mißtraut.

Dieses Mißtrauen gegenüber Machthabern kann auch zu der vom Interviewer wahrgenommenen Zurückhaltung in Bernds Erzählungen geführt haben. So gelesen, hat er dem Interviewer in dessen Rolle als Repräsentant der Wissenschaft, im Gegensatz zu dessen Rolle als Ermöglicher im Rockmobil, ebenfalls mißtraut. In seinem so entstandenen Interrollenkonflikt, zwischen dem Rockmobilnutzer und dem Mißtrauer, hat er praxisorientiert und folgerichtig gehandelt, indem er das biographische Interview mit wenigen narrativen Erzählungen, stockend und weiten Auslassungen, dennoch gegeben hat.

Für seine nahe Zukunft, bezogen auf den Bereich Berufstätigkeit, stellt sich Bernd vor, nach seinem Ausbildungsabschluß vorübergehend Aushilfsjobs durchzuführen, bis er den von ihm anvisierten Zivildienst ableisten kann.

#### **4.2.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung**

##### ***Zum Erleben der musikalischen Handlung***

Bernd reflektiert seine eigene qualitative und quantitative musikalische Entwicklung positiv mit den Worten: „so das erste Mal aus dem Rockmobil, als mer da zusammengespielt ham, da konnt ich eigentlich noch überhaupt nix irgendwie, so mittlerweile .. kommt da so‘ n bisschen mehr zustande.“ Je nach Lust spielt Bernd zwei bis drei mal in der Woche zwischen zehn und sechzig Minuten zu Hause für sich Gitarre. Damit wird sein Gitarrenspiel „halt immer besser“. Er spielt beziehungsweise er lernt autodidaktisch, von den harmonischen Zusammenhängen hat er „keine Ahnung“. Für Bernd ist

die „Hauptsache, es hört sich gut an“. „In letzter Zeit spiel ich auch schwer öfter (...) wenn mich der Rappel packt (...) dann kommen da schon mal drei Stunden bei raus.“ In der Zeit, als Bernd die Beziehung mit seiner mehijährigen Freundin beendete und Frust hatte, da hat er „Gitarre gespielt wie ein Weltmeister“. „Kannste Frust abbauen, da vergißte mal den ganzen Rotz für – die Zeit, wie de spielst.“ Die Effekte Bernds alleinigen Gitarrenspiels sind a) verbessertes Gitarrenspiel, b) in dieser Zeit alles zu vergessen, c) Frust abzubauen. Bernd hat mit dem Gitarrenspiel eine Möglichkeit gefunden, bewußt mit Frustrationen umzugehen und Befriedigung zu erlangen.

### ***Musikmachen und Alkoholkonsum***

In Bezug auf Alkoholkonsum erzählt Bernd, daß dies und Musikmachen zwei nicht miteinander in Verbindung stehende Dinge sind: „wenn ich Durst auf ein Bier hab, oder Lust auf ein Bier, dann trink ich das auch jetzt, Musik mache oder net“. Im Kontrast hierzu erzählt er, sich auf der Geburtstagsparty vor seinem Auftritt „gut de Kirche zugehauen“ zu haben. Nimmt man die Informationen zu Bernds Bierkonsum aus der Interviewrahmung hinzu und bedenkt, daß der Auftritt in der Mitte oder gegen Ende einer Geburtstagsparty stattgefunden hatte (Kontextwissen), ist es wahrscheinlich, daß Bernd sich in dieser Situation nicht begründet über seinen Musikauftritt alkoholisiert hatte. Zu seinem Alkoholkonsum beim Musikmachen in einer Nicht-Auftrittssituation gibt es in dem Interview keine Informationen. Aus Kontextwissen geht hervor, daß Bernd bei den regelmäßigen Proben kaum oder keinen Alkohol zu sich nahm. Bernd trank durch seine musikalische Handlung nicht vermehrt Alkohol.

### ***Die Band als Freundeskreis***

Seine Mitmusiker sind für Bernd „gute Freunde“. Zur Zeit hat er zu Dieter die intensivste Beziehung, bedingt dadurch, daß Albert nach Nachbarstadt gezogen ist und Chris eine neue Freundin gefunden hat. Die Bandmitglieder leisten sich alle gegenseitig Unterstützung im Reden über Probleme und in gegenseitiger praktischer Hilfe, zum Beispiel bei „Streß“ mit „Leuten“, Ärger zu Hause oder nach Schlägereien. Das Thema Liebesbeziehung sprechen sie auch untereinander an, das jedoch „en bißchen distanzierter“. Seine Bandpeergroup, mit der er vertrauensvolle Beziehungen eingeht und praktische Unterstützung bei Konflikten erhält, stellt er in seinen Erzählungen in positiven Kontrast zu der von Bernd als nicht vertrauenswürdig erlebten Gesellschaft. Einen qualitativen Unterschied der Unterstützung innerhalb der Band, zu der innerhalb seines Freundeskreises, sieht Bernd nicht. Seiner Ansicht nach bringt das Musikmachen jedoch „Spaß“ in den eintönigen Alltag mit seinen Freunden, denn mit den Bandmitgliedern würde er sich sowieso treffen, auch wenn sie keine Musik machen würden. Bernd betrachtet die Mitglieder seiner Band als Teil seines Freundeskreises, der sich lediglich dadurch auszeichnet, daß er mit diesen zusätzlich Musik macht.

### ***Punkmusik und Lebensstil***

Bernd erklärt, daß man einen Stil nicht geplant sucht, sondern ihn irgendwann nach seinen persönlichen Lebensvorstellungen entdeckt. Er ist zur „Punkmusik gekommen“, da diese seine Lebensvorstellungen ausdrückt. „Da bin ich halt auch auf Punkmusik gekommen, weil ... , drückt genau das aus, was ich so – lebe oder so, oder wie ich -, oder welche Vorstellungen halt.“ Dabei betont Bernd, daß Punksein nicht auf Musikhören beschränkt ist, sondern daß Punk für ihn auch eine Lebensform darstellt, die er lebt. „Punk irgendwie, das, das, das lebt man“, „die Musik ist Ausdrucksweise vom

Leben“, „wie man lebt, was man macht und – wie man über verschiedene Sachen denkt“. Hieraus ist im Umkehrschluß abzuleiten, daß seine musikalische Handlung ebenfalls Auswirkungen auf seinen Lebensstil hat. Bernd drückt deutlich eine ihm bewußte Verzahnung zwischen seinem Musikstil und seinem Lebensstil aus, was eine Auseinandersetzung mit seinem Lebensstil, angeregt über seine musikalische Handlung, impliziert. Mit seinem Lebensstil hält Bernd es nach dem Motto: „es funktioniert“, also „was willst du mehr“. Seinen Stil will er für niemanden ändern.

Sucht man den individuellen Sinn des Lebensstils Punk für Bernd vor dem Hintergrund seines Mottos, so kann man davon ausgehen, daß andere Bernd bekannte Lebensstile seiner Ansicht nach zu diesem Zeitpunkt für ihn weniger bieten. Damit hat Bernd aus seiner Sicht den für ihn im Moment optimal passenden Lebensstil gefunden. Diese Passung läßt sich über das Kompensieren der individuellen negativen Erfahrungen in Bernd's Biographie erklären, welche sich durch Ausgrenzung und dem hiervor anzunehmenden Versuch der Einengung sowie des Abhängens und der Intrige auszeichnen. Bernd's Reaktion auf seine Lebenserfahrungen drücken sich ebenfalls in seinem Lebensentwurf aus, der bezogen auf ein Familienleben aufzeigt, was er alles nicht will: „keine Lust auf, was weiß ich, äh -, gemütliches Zuhause und Frau und Kind und morgens auf die Arbeit und nachmittags wiederkommen -, vorm Fernsehen -, Flasche Bier auf, die Alte knallen, und dann geht's wieder – zur Arbeit, und dann fährt man in Urlaub drei Wochen“. Abstrahiert steckt hierin die Selbstaussage: `ich will kein fremdbestimmtes Leben nach einem Klischee führen, in dem ich funktionieren und meine Lebensenergie hergeben muß´. Punk bedeutet für Bernd dagegen:

- sein „Ding durchziehen“, sich „von niemandem rumkommandieren lassen“, „gegen jede Art von Regel aufstellen“ sein,
- „Spaß haben“,
- „einfach“, „ohne Schnörkel“, „gradweg vorn Kopp“, „direkt zur Sache“, kein „Hintenrum“ und keine „Dummlaberei“,
- eine Einheit mit dem Publikum, keine „Abzocke“.

### ***Musikalischer Ausdruck***

Seinen musikalischen Ausdruck verortet Bernd in der Stilistik des Punk: „schätz mal, Punk isst auf alle Fälle“. Sein Musikmachen beschreibt er mit: „hart und schäbig“, „schrabbellig“, „vorn Kopp“, „ausgerotzt“. Vergleicht man die Beschreibung seines musikalischen Ausdrucks mit dem Ausdruck des Lebensstils Punk für Bernd, so läßt sich der musikalische Ausdruck im Ausdruck des Lebensstils weitgehend wiederfinden. Lediglich der Begriff „ausgerotzt“ stellt noch eine Ergänzung dar. Er kann interpretiert werden mit: etwas Negatives, Unansehnliches und Eigenes kam oder kommt gerade aus eigener Kraft heraus und liegt unverschönt offen und sichtbar da. So gelesen, beschreibt Bernd, daß die musikalische Handlung das Ausleben innerer Befindlichkeit unterstützt. Aus Bernd's Perspektive teilt sich sein Musikmachen in eine musikalische und eine textliche Ebene auf.

Die musikalische Ebene bedeutet für ihn, „Spaß“ zu machen „Musikmachen an sich bedeutet für mich Spaß machen“. Mit dem Wort „machen“ deutet Bernd an, daß er sich damit selbst den „Spaß“ in einer aktiven Form erbringt. Dies unterstützt ebenfalls seine Aussage, daß er mit den `Eindringlingen´ „eigentlich restlos zufrieden“ ist. Hinderlich an der musikalischen Handlung mit der Band findet er lediglich, wenn das Umsetzen musikalischer Einfälle einem der Musiker nicht paßt oder es zu schwierig ist.

Dies impliziert, daß Bernd aktiv an der musikalischen Gestaltung der Bandmusik teilnimmt.

Die textliche Ebene bedeutet für ihn „textlich halt mich auszudrücken. Was ich grad am Herzen hab“. Mit seinem Text „Opfer“ wollte Bernd zunächst die psychische Verarbeitung der Verbrechen eines „NS-Verbrecher“ aus dessen Sicht beschreiben. Da dies seiner Ansicht nach von außenstehenden Menschen auch falsch verstanden werden könnte, hat er den Text dann jedoch aus Sicht eines „Judenjungen“ geschrieben, indem Bernd sich vorgestellt hat, was dieser im Dritten Reich an Traumata erlebt hat, und wie er in der Folge mit seinen traumatischen Erlebnissen umgegangen ist. Bernd hat die Vorstellung, daß man Mißhandlungserlebnisse nicht vergißt und an deren „Spätfolgen“ Schaden nehmen kann, „auch mal Spätfolgen, daß de kaputt gehst“. Unter der Voraussetzung, daß Bernd Geschehnisse besonders interessieren, die er emotional nachvollziehen kann, weil er sie in irgendeiner Form selbst erlebt hat, ist in seinem Songtext „Opfer“ ein biographisches Thema intendiert, welches Bernd mit dem Schaffen des Textes in Bezug auf seine persönlichen „Spätfolgen“ angeht. Den Songtext „Opfer“ hatte Bernd, um Mißverständnissen von außenstehenden Menschen vorzubeugen, inhaltlich geändert. Der Text ist chronologisch aufgebaut. Die erste Strophe handelt davon, wie die damalige Situation geschehen konnte, die zweite Strophe vom Nichtvergessen, die dritte Strophe von den Spätfolgen. Die Textaussagen von Bernd sind eindeutig auch nach außen gerichtet. Er will damit für andere Menschen hörbar etwas aussagen. Bernd setzt sich auf musikalischer Ebene mit anderen Menschen auseinander. Damit unterlegt er abermals seine Entwicklung vom passiven Geschehenlassen seiner Jugend zum aktiven Auseinandersetzen, gleichsam wie er gemeinsam mit Chris und anderen gegen eine Polizeimaßnahme aufbegehrte.

Seinen Songtext „Deutschland“ hat Bernd gemeinsam mit Albert gekürzt und eine Strophe von Albert in seinen Text übernommen. Bernd beschreibt in dem Text seine Sicht deutscher „Scheinheiligkeit“ in der Politik, auf der einen Seite Menschenrechte zu achten und andererseits Waffen zum Zwecke von Kriegführung zur Verfügung zu stellen. Politik beschreibt Bernd als „Völkermord“. „Deutschland“ drückt Ohnmacht `kleiner Leute´ aus. Eine Textzeile heißt: „wer Geld hat, der hat hier – freie Hand“. Menschen ohne Geld werden Bernds Ansicht nach nicht in Entscheidungsvorgänge einbezogen. Hierzu sagt er: „Man kann ja net in de große Politik reinpfuschen, klappt ja irgendwo net so. .. Aber ich hab da Haß deswegen dadrauf.“

In der unten stehenden Übersicht: Bernd – Abstraktionen - Biographie versus Songtexte, werden Parallelen der erzählten Biographie zu Abstraktionen aus den Beschreibungen zu den Liedtexten von Bernd gegenübergestellt. Bezieht man beides aufeinander, so werden Entsprechungen aus Bernds Biographie und seiner musikalischen Handlung sichtbar. Mit seinen Texten behandelt Bernd in abstrahierter Weise zentrale Themen seiner Biographie.



### Übersicht 5: Bernd – Abstraktionen - Biographie versus Songtexte

Biographie	Abstraktionen zu Liedtexten
„Bonzen“ und deren Kinder waren daran beteiligt, Bernd auszugrenzen.	Macht haben Menschen mit Geld.
Eine Doppelmoral, einerseits scheinbar vertrauensvoll mit Bernd umzugehen und andererseits hinter seinem Rücken folgenswer über ihn zu „rotzen“.	Es gibt eine Doppelmoral mächtiger Menschen, einerseits Menschenrechte zu wahren und sie andererseits zu mißachten.
Bernd sah sich mit seinem ab seiner Pubertät sichtbar werdenden subkulturellen Habitus den Ansichten der „normaleren“ Menschen negativ ausgesetzt.	Gewalt einer Mehrheit gegenüber einer wehrlosen Minderheit.
Bearbeitung biographischer Themen mit der musikalischen Handlung.	Gewalterfahrungen haben Spätfolgen bis in die Gegenwart
Die biographischen Erfahrungen haben Bernd zum Teil dazu gebracht, sich von übermächtig erscheinenden Menschen zurückzuziehen und sie zu hassen anstatt sich mit ihnen auseinanderzusetzen.	Der ohnmächtige Bernd kann das Handeln Mächtiger nicht beeinflussen, deshalb haßt er dieses Handeln.

Die musikalische Handlung auf musikalischer sowie textlicher Ebene ist für Bernd zum einen ein psychohygienisches Ventil zum Ausagieren und Zeigen von Emotionen und zum anderen eine Möglichkeit, andere Leute zu erreichen. „Musik so machen, wie de dich grade fühlst, kann, (-) kann man ja so machen. Schreib ja net, wenn ma – absoluten Haß hat, so langsame Musik oder was weiß ich, schön fröhlich. (...) (-) Oder, ich schätze mal, da schreibt man ja aus -, schnelle, so richtig rausgerotzt. .. Kannst andre Leute dran teilnehmen lassen.“ Die psychohygienischen Funktionen der musikalischen Handlung erlebt Bernd im Zusammenspiel mit der Band noch effektiver als alleine „wenn ich für mich alleine spiele (...), dabei vergißt man dann auch, wenn man Frust hat oder so, aber in ´ner Band, da kommt das alles noch - besser rüber“. Zum Musikmachen sagt Bernd „also, es – äh -, geht’s einem gut, wenn ma - Musik macht“. Aktives Auseinandersetzen kann Bernd auf der Ebene seiner musikalischen Handlung und der Rahmung durch die Bandpeergroup realisieren. Lieder erstellt Bernd, indem er einen Text schreibt, den er sowieso schreiben wollte und der zu der Musik paßt, die er sich bereits vorher vorgestellt hatte. Die entsprechende Musik entwickelt er nicht theoriegeleitet, sondern nach Gehör. Bernd fordert, daß seine Musik und seine Texte zueinander passen sollen. Um diese Aussage zu erfüllen, muß er Musik sowie Text in Gefühl generieren und miteinander abgleichen. Bernds Musik kann als musikalischer Ausdruck seiner emotionalen Erfahrungen betrachtet werden.

#### **Der erste Auftritt und Außenwirkung seines Musikmachens**

Seinen ersten Musikauftritt absolvierte Bernd auf der Geburtstagsfeier einer Bekannten, nachdem dort ein bis zwei bereits bekanntere Bands aus Heimatgebiet gespielt hatten. Diese Bands sowie die überwiegende Mehrheit des Publikums rekrutierten sich aus Anhängern des Heavy-Metal (Kontextwissen). Zwei der vorgetragenen Songs hatte die Band gemeinsam nach einer spontan improvisierten Vorlage von Bernd improvisiert. Ein Teil des Publikums verließ den Raum, der andere begann zu tanzen. In dieser Situation erntete Bernd mit den ‚Eindringlingen‘, gegenüber den anderen, be-

kannteren Bands des Abends, die meiste Stimmung aus dem Publikum. Der Auftritt war gut und hat „Spaß“ gemacht. „Auf alle Fälle - war gut angekommen. Da war auf einmal was los vor der Bühne.“ Sein Auftritt hatte für Bernd mehrere Implikationen: a) er hatte Anerkennung für seine musikalische Handlung bekommen, b) mit seinem Auftritt hat er mehr Beachtung gewonnen als die bekannteren Bands, c) die Band hat nach seiner Vorgabe improvisiert, d) das Publikum teilte sich in Befürworter und Ablehner seines Vortrages, e) Bernd hat es „Spaß“ gemacht.

Bernd findet es gut, wenn seine Zuschauer seine Musikdarbietung positiv bewerten und meint dazu „ganz unwichtig sind sie net“, da er in diesem Moment für die Zuschauer spielt. Es kommt zum Ausdruck, daß Bernd mit seinem Musikmachen bemüht ist, eine positive Interaktion mit seinem Publikum einzugehen. In Bezug auf sein gesamtes Musikmachen hat Bernd „eigentlich gute Reaktionen“ erhalten. Bernds Begründung hierfür war, daß seine für Außenstehende wahrnehmbare musikalische Handlung etwas Anderes als das Gewohnte ist, nicht hochtechnisiert ist, nicht ernsthaft ist und Selbstironie beinhaltet. Bernd hat mit dem Musikmachen eine in seine biographisch gewachsene Situation passende Möglichkeit gefunden, sich mit seinem individuellen Sein an dem ihn umgebenden sozialen Umfeld aktiv gestaltend teilzunehmen. Bezogen auf zukünftiges Musikmachen hätte Bernd gerne einen Proberaum, um unabhängig vom Rockmobil proben zu können, und er wünscht sich von seinen Mitmusikern mehr Engagement und weniger Streit bei Mißerfolgen. „Vielleicht noch ein bißchen mehr um das alles kümmern irgendwie (...) und – net bei jedem Teil so auszurasen, wie dat jetzt bei den Aufnahmen da war“. In diesen auf die Zukunft bezogenen Äußerungen kommt ebenfalls eine deutliche Wende innerer Haltung, im Gegensatz zu seinem früheren „Abhängen“, zum Ausdruck, welche das Ziel verfolgt, im Rahmen der musikalischen Handlung etwas zu schaffen.

### ***Funktionen der musikalischen Handlung sind weitgehend verdeckt***

Betrachtet man Bernds Aussagen zu seiner musikalischen Handlung unter quantitativen und qualitativen Aspekten zu den Themen: Ausgrenzung, Frust, Liedtexte oder Musikauftritt, so wird erkennbar, daß er die vielfältigen Implikationen seiner musikalischen Handlung nur in eingeschränktem Maße benennt. Der konkrete Inhalt der Texte und die Art, darüber zu erzählen, lassen den Schluß zu, daß er diesen Zusammenhang nicht formulieren konnte. Hierzu sei noch angemerkt, daß Bernd erzählt, „Opfer“ sei der Lieblingssong von Chris, da Chris bei diesem Song nicht schnell spielen müsse. Dessen Biographie betrachtend, hätte Chris allen Grund, sich mit den Aussagen des Textes „Opfer“ zu identifizieren (Kontextwissen). Dies gibt Anlaß zur Vermutung, daß Bernd der Zusammenhang von Biographie, Text und Musik, im Erleben von Chris, ebenfalls verdeckt ist. Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß er einige Funktionen der musikalischen Handlung dennoch genannt hatte, wie zum Beispiel dem Abbau von Frust nach der Trennung von seiner Freundin, kann man davon ausgehen, daß sich die Funktionen seiner musikalischen Handlung für Bernd weitgehend verdeckt vollziehen.

#### 4.2.1.4 Zusammenfassung

##### **Biographie**

- Bernd zeigte im Kindergarten, gemeinsam mit einem damaligen und bis zum Interviewzeitpunkt aktuellen Freund, ansatzweise abgrenzendes Verhalten.
- Ab seinem dreizehnten Lebensjahr entwickelte Bernd sich zunehmend zugunsten eines subkulturellen Habitus', in Gemeinschaft mit eine Clique Gleichgesinnter.
- Gemeinsam mit dem Cliquen- und späterem Bandmitglied Dieter begann Bernd ab seinem vierzehnten Lebensjahr Punkmusik zu hören. Gleichzeitig machte er sich Werthaltungen des Punk zu eigen.
- In seiner Jugend sah Bernd sich und seine Clique von Etablierten ausgegrenzt und nahm in Folge subkulturelle Lebensräume und -formen vermehrt wahr.
- In der Schule belegte Bernd einen Gitarrenkurs, später spielte er alleine auf der Gitarre seines Bruders.
- Über seine Erfahrungen von Ausgrenzung und seiner Suche nach Authentizität fand er einen Zugangsschlüssel zum Punk und ließ sich dafür mit siebzehn Jahren als äußeres Zeichen einen Irokesenschnitt schneiden.
- Mit neunzehn Jahren bot Bernd seine Gitarrenkenntnisse zum Mitspielen bei den 'Eindringlingen' an und wurde dort aufgenommen.
- Mit zwanzig Jahren befand sich Bernd in einer Haltung vierfacher Abgrenzung: 1. gegenüber seinen Eltern, 2. gegenüber nicht seiner Subkultur angehörigen Menschen, 3. gegenüber Machthabern und 4. gegenüber einer reglementierenden Gesellschaft.
- Mit seinen Eltern hat er über mehrere Jahre ein spannungsgeladenes Verhältnis aufgebaut in der Auseinandersetzung um seinen abweichenden Lebensstil.

##### **Biographische Funktionen musikalischer Handlung**

- Punkmusikmachen ist für Bernd das musikalische Ausdrücken seines favorisierten Lebensstiles sowie seiner inneren Befindlichkeit, Erfahrungen und Gedanken.
- Mit seinem Musikmachen hat Bernd eine Möglichkeit gefunden, bewußt mit Frustration umzugehen.
- Die musikalische Handlung ist für Bernd ein psychohygienisches Ventil zum Ausagieren und Zeigen von Emotionen.
- Die psychohygienischen Funktionen verstärken sich im Zusammenspiel mit der Band.
- Die Bandmitglieder leisten sich alle gegenseitige verbale und praktische Unterstützung bei Konflikten mit anderen Menschen.
- Die Bandmitglieder bilden gegenseitige vertrauensvolle Beziehungen.
- Durch seine musikalische Handlung trank Bernd nicht vermehrt Alkohol.
- Bernd fand mit der musikalischen Handlung emotionale Befriedigung.
- Im Gegensatz zu seinem früheren „Abhängen“ verfolgte Bernd im Rahmen seiner musikalischen Handlung das Ziel, etwas zu schaffen.
- Mit seiner musikalischen Handlung versuchte Bernd, andere Menschen zu erreichen.
- Die musikalische Handlung gab Bernd Anerkennung von anderen und damit auch

die Möglichkeit, sich nicht weiter in einem subkulturellen Habitus zu verfestigen, sondern an dem ihn umgebenden sozialen Umfeld gestaltend teilzunehmen.

- Die sozialen Funktionen musikalischer Handlung vollzogen sich für Bernd weitgehend verdeckt.
- Zum Ende des Projektes hatte Bernd erfahren, daß er sich mit seinen Ansichten zum Punk einem Klischee hingegeben hatte, welches der Realität nicht entspricht. Er wollte sich nicht weiter etikettieren, weder als Punk noch als `Normaler´. Wichtig war ihm, offen, eigenständig und kritisch zu sein. Er hatte bis dahin sein stärkstes realistisches Selbstbewußtsein erlangt.

## 4.2.2 Intensivinterpretation

### 4.2.2.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Deutschland“

I Ja, mh (16) und „Deutschland“, zum Beispiel?

„Ja, mh (16)“ drückt aus, daß der Interviewer vorher von Bernd Gesagtes zur Kenntnis genommen hat und auf eine weitere Erzählung wartet. Die für einen Interviewverlauf extrem lange Pause von sechzehn Sekunden impliziert, daß Bernd seine Erzählung nicht fortführen kann oder will, und der Interviewer ebenfalls kein neues Thema einbringen kann oder will. Wenn der Interviewer dies nicht will, dann, weil er noch nicht ausgesprochene Momente hinter der letzten Erzählung von Bernd vermutet. Nach sechzehn Sekunden nimmt der Interviewer das Gespräch mit einer Frage auf, welche eine Erzählaufforderung beinhaltet. Das Wort „und“ hat eine verbindende Funktion zwischen Bernds vorheriger Aussage und der Frage des Interviewers. „Deutschland“ ist der Titel eines der von Bernd geschriebenen Songtexte, welchen die `Eindringlinge´ mit einer Musik versehen und in ihr Programm aufgenommen hatten (Kontextwissen). Die Verbindung von „und“ sowie „Deutschland“ impliziert, daß Bernd vorher ebenfalls zu einem seiner Liedtexte erzählt hat. „Deutschland“ in Verbindung mit „zum Beispiel“ drückt einen konkreten Erzählvorschlag mit einer gleichzeitigen Wahlmöglichkeit aus. Obwohl dem Interviewer die vorherige Erzählung von Bernd nicht ausreichte, geht er mit seiner Aufforderung zu einer weiteren Erzählung weder auf das vorher Gesagte ein, noch äußert er einen eindeutigen Wunsch für eine weitere Erzählung. *Dieser Widerspruch läßt sich erklären mit einem Prozeß des Ringens um Informationen bei gleichzeitigem Bemühen, die Autonomie Bernds nicht so stark einzuschränken, daß dieser sich vor einer weiteren Erzählung gegenüber dem Interviewer schützt. Es besteht kein vertrauensvolles Verhältnis von Bernd gegenüber dem Interviewer.*

B Jo, halt hauptsächlich hier so mit - Köpfen, Scheinheiligkeit, Scheinheiligkeit

„Jo“ kann gelesen werden als eine geminderte Bejahung, auf die Erzählaufforderung einzugehen. Das Wort „halt“ impliziert ein vorausgesetztes Verständnis von dem Interviewer und erspart damit tendentiell eine Begründung im Sinne von: `es ist halt so, wie es ist´. Der Begriff „hauptsächlich“ impliziert, daß Bernd einen für ihn wesentlichen Inhalt, neben anderen Inhalten, herausgreift. Die Wortkombination „hier so mit“ drückt

ein für jedermann sichtbares Allgemeingut aus. Bevor Bernd zum Kern seiner Erzählung kommt, hat er ein kurzes Stocken im Redefluß. Dann nennt er den Begriff „Köpfen“, welcher als eine Metapher für eine Gruppe von Menschen mit Führungsmacht, im Sinne des Establishment, gelesen werden kann. Das Wort „Scheinheiligkeit“ doppelt Bernd, was eine besondere Gewichtung dieses Begriffes ausdrückt. „Scheinheiligkeit“ bedeutet, bewußt so zu tun, als ob man etwas Gutes will und dann jedoch etwas für andere Menschen Schlechtes zu unternehmen. „Scheinheiligkeit“ impliziert eine massive Kritik an so bezeichneten Menschen. Der Charakter eines Scheinheiligen ist von Grunde aus falsch und täuschend. Der Scheinheilige gehört zu einer Gruppe von Menschen, mit der man im allgemeinen nichts zu tun haben will. Abstrahiert drückt Bernd ein hinterhältiges Handeln des Establishment aus, von dem er sich distanziert.

B irgendwie so, und - jed-, jeder Krieg wird hier, da, äh -, verdammt von - deutsche Regierung und sowas da, weißte.

„Irgendwie so“ referiert bestätigend auf seine vorherige Aussage und bedeutet, daß diese dem Sinn nach richtig ist. Mit „und – jed- jeder Krieg“ konkretisiert Bernd sein angedeutetes Beispiel von „Scheinheiligkeit“ in der Sache. Mit „wird hier, da, äh -, verdammt von“ leitet Bernd die Konkretisierung zu den zuvor als mächtig und scheinheilig charakterisierten Menschen ein. Würde „jeder Krieg“ als Anklage des Verdammens aller Kriege gelesen, würde dies bedeuten, daß wenigstens einige Kriege auch anerkannt werden sollten. Dies liegt jedoch nicht auf der Linie seiner bisherigen Aussage, insofern geht es nicht um die Anerkennung wenigstens einiger Kriege, sondern darum, daß alle Kriege „verdammt“ werden, im Sinne von öffentlich schlechter Darstellung. Die verantwortlichen Personen, beziehungsweise die Instanz dieser Verdammung, konkretisiert Bernd jetzt mit „deutsche Regierung“. „Und sowas da, weißte“ generalisiert den Begriff „deutsche Regierung“ und stellt diese als ein Beispiel für viele dar. So gelesen, bedeutet der Begriff „deutsche Regierung“ ein Synonym für Establishment. „Weißte“ fordert eine Zustimmung eines antizipierten Mitwissens des Interviewers. Die negative Darstellung der unterstellten Pazifismuserklärung der deutschen Regierung macht nur Sinn, wenn Bernd sie nicht für ehrlich hält und darin einen Widerspruch zum Handeln der deutschen Regierung ausmacht. So gelesen hat er eine „Scheinheiligkeit“ des Establishment konkretisiert. Die Kernaussage von Bernd handelt somit nicht vom Krieg, sondern von der „Scheinheiligkeit“ beziehungsweise von der Verlogenheit des Establishments. Positiv gelesen, drückt dies das Bemühen Bernds um Authentizität aus. Zentrale Aussage ist sein Verlangen nach Glaubwürdigkeit des Establishments. Bernds Verlangen nach Glaubwürdigkeit erscheint sinnvoll, wenn er diese gegenüber sich in Anspruch nehmen will. Davon ausgehend, daß Bernd keinen direkten Kontakt zum Establishment, im Rang von Ministern und dem Bundeskanzler, hat, muß seine Erzählung auf der politischen Ebene als externalisiert gelesen werden und zum Inhalt haben, daß es nicht nur um die Glaubwürdigkeit des Establishment geht, sondern ebenso um die sich in seiner Lebensumgebung aufhaltenden Menschen, welche aus seiner Perspektive nicht auf einer Stufe mit ihm stehen, sondern mächtiger zu sein scheinen und ihm gegenüber das Establishment vertreten. So gelesen, muß Bernd sich in der Interaktion mit Personen, welche er wie oben beschrieben einschätzt, ständig in einer vom Gegenüber ausgehenden „scheinheiligen“ Interaktion begreifen. *Dies stützt die Lesart, daß Bernd den ihm naturgemäß `mächtig` erscheinenden, von der*

*Universität kommenden Doktoranden und Interviewer ebenfalls als potentiell „scheinheilig“ begreifen muß, und ihm somit nur vorsichtig persönliche Daten anvertrauen kann.*

B Und schwerstens über Menschenrechte wollen se Bescheid wissen und sowas dann, und andererseits wird dann hier halt -,

„Und“ verbindet die vorherige Erzählung mit dem nun Folgenden. „Schwerstens“ impliziert eine negative Konnotation sowie eine Verkehrung im Sinne von überhaupt nicht. Die Verbindung von „schwerstens“ und „über Menschenrechte wollen se Bescheid wissen und sowas dann“ kann als Generalisierung von Ahnungslosigkeit des Establishments um Rechte von Menschen gelesen werden. Bernd zeigt sich gegenüber der von ihm als Beispiel angeführten „Regierung“ als Vertreterin des Establishment als äußerst mißtrauisch. „Und andererseits“ drückt einen Widerspruch aus gegenüber des von Bernd nicht eindeutig geklärten Begriffes „schwerstens“, dessen Konkretisierung mit „wird dann hier“ eingeleitet wird, welche über das Wort „halt“ abermals für jeden als sichtbar antizipiert wird.

B für den ganzen Krieg und für das ganze Morden wird dann hier halt auch -, Waffen raus -, Alter -, rübergeschickt und so Sachen, weißte, das is -, Scheinheiligkeit is das einerseits, Waffen verschicken andererseits -, alles verurteilen, was die da an Kriegen führen und sowas. ... So hier auch die Zeile, gefällt mir auch schwer gut, Moment -, also, "Politik ist Völkermord" -, ähm -, kannste eigentlich net anders beschreiben, das ist so. (7) Ts, alles geschrieben, mit RAF und alles mögliche auch, was soll das? Verbrecher un Mörder und alles mögliche, als ob de Regierung was anderes machen würde.

Es folgt die Konkretisierung Bernds Beispiel, indem er Widersprüche der von ihm als „scheinheilig“ benannten Regierung entlarvt, welche er abschließend in einem Vergleich mit Mördern als massiv menschenfeindlich qualifiziert. Die Aussage des Begriffes „schwerstens“ verkehrt er damit eindeutig. Zunächst kreiste seine Erzählung um das Thema Krieg; dann um „Waffen“, welche er mit „und so Sachen“ abermals verallgemeinert; dann um „Politik“; um die RAF, welche er wiederum mit „und alles mögliche“ verallgemeinert. Die Konsistenz der Erzählung liegt in der Prämisse von Unglaubwürdigkeit und Ablehnung des Systems.

Sein Songtext „Deutschland“ mit der Textstelle: „Politik ist Völkermord“ muß dem Sachinhalt nach eine Provokation an die deutsche Regierung und das Establishment darstellen. Gleichzeitig muß es für Bernd absolut unrealistisch sein, sich vorzustellen, mit seinem Liedtext das Establishment zu erreichen. Die Zielgruppe muß für Bernd eine mindestens mittelfristig und real erreichbare Gruppe sein. Das können nur die Band (Kontextwissen: die Band hatte zu dem Text einen Song geschrieben und ihn in ihr Programm aufgenommen), Freunde, Gleichaltrige und weitere Menschen seines lebensnahen Umfeldes sein. Insofern fordert Bernds Provokation nicht die Auseinandersetzung des Establishments mit ihm, sondern die mit der es vertretenden Bürger aus seinem lebensnahen Umfeld. Diese Bürger müssen die angepaßten und in ihren Werthaltungen mit dem Staat konform gehenden `Normalbürger` sein. Dies impliziert, daß Bernd sich in dieser Gruppe nicht verorten kann und sich im Umkehrschluß als nicht mit dem Staat konformer, nicht integrierter Bürger dieses Staates begreifen muß. So gelesen, können Bernds politische Provokationen als Externalisierung einer Bezie-

hungsstörung zwischen Bernd und seinem lebensnahen Umfeld der `Normalbürger´ auf einer politische Ebene begriffen werden. Die von Bernd geforderte Auseinandersetzung mit ihm muß aufgrund seiner massiven Kritik jedoch aus seiner Perspektive in der Regel unzureichend ausfallen. Dies, da sich der als „scheinheilig“ Bezeichnete gegen diesen Angriff in der Regel nur mit Abgrenzung wehren kann. Durch die in der Provokation angelegte Abgrenzung des Provozierten wird die Auseinandersetzung stark erschwert, und somit kann der Provozierte kaum einen Beweis seiner Unschuld erbringen. So schließt sich ein Kreislauf, welcher das Dilemma darstellt, einerseits Provokation mit dem Ziel glaubwürdiger Auseinandersetzung zu unternehmen, diese jedoch andererseits nicht ausreichend erfahren zu können, was seine Ausgangsthese der Unglaubwürdigkeit des Provozierten stützt.

Mit der für Bernd fehlenden Glaubwürdigkeit des Establishment beziehungsweise dessen Vertreter, der `Normalbürger´ aus seinem Umfeld, fehlt ihm ebenfalls die Möglichkeit, Anerkennung seiner Person durch diese zu glauben und damit auch zu erfahren. Die Folge muß ein von Bernd massiv empfundener Mangel an Anerkennung durch diese Personen sein, welcher ein Antrieb seiner Forderung nach Glaubwürdigkeit derer sein muß.

I Und betrifft dich dat auch persönlich, oder is dat so mehr so dein Denken dadrüber?

Der Interviewer stellt formal betrachtet die Frage danach, ob Bernds Aussagen dessen emotionale oder kognitive Realitäten abbilden. Damit antizipiert er einen Zusammenhang zwischen Bernds politischen Aussagen und seiner Persönlichkeit. Da die kognitiven Realitäten aus dem Kontext als nicht geschlossen bewertet werden können, müssen Bernds Aussagen emotionale Realitäten abbilden. Insofern muß Bernd, um glaubwürdig zu werden, in einen Zugzwang kommen, emotionale Anteile offenzulegen. Dieser Zugzwang wird jedoch durch die Antwortoption des Interviewers, daß Bernds Texte sich auch dominant um sein Denken drehen könnten, abgemildert.

*Es wird ein Bemühen des Interviewers offenkundig, einerseits sensible emotionale Daten zu erheben, bei der Befragung danach jedoch keinen so großen Zwang aufzubauen, daß Bernd sich vor ihm verschließt. In diesem Zusammenhang läßt sich die sechzehn Sekunden lange Pause zu Beginn der Sequenz als mißlungener Versuch des Interviewers lesen, über die Zugzwänge der narrativen Erzählung weitere Daten zur Erzählung seines anderen Liedtextes zu erheben, ohne ihn formal dazu zu drängen. Es wird ein Aushandlungsprozeß um die Preisgabe von persönlichen Informationen Bernds gegenüber dem Interviewer transparent, bei der der Interviewer in der paradoxen Situation steht, Bernd auffordern zu müssen, ihm freiwillig Informationen zu liefern. Diese paradoxe Situation, übertragen auf das Verhältnis von Bernd gegenüber `Normalbürgern´, läßt die enorme Schwierigkeit einer tiefgehenden und konstruktiven Auseinandersetzung zwischen beiden Parteien erkennen.*

B Das muß ich sagen, das is mein Denken dadrüber, so. Man kann ja net in de große Politik reinpfuschen, klappt ja irgendwo net so. ..

Mit „das muß ich sagen, das ist mein Denken dadrüber“ geht Bernd vordergründig lediglich auf einen kognitiven, oben vom Interviewer antizipierten, Zusammenhang zwischen seiner Erzählung zu seinem Liedtext ein. Seine Vorsicht, emotionale Inhalte gegenüber dem Interviewer zu äußern, gibt er nicht auf.

„Man kann ja net in die große Politik“ leitet eine wiederum allgemeine Erzählung ein, welche er nicht durch authentische Erfahrungen stützt. Gleichzeitig drückt er mit „ja net“ eine verallgemeinerte Erfahrung von Scheitern politischer Einflußnahme aus. „In de große Politik“ drückt gleichzeitig eine Omnipotenzphantasie aus, direkten Einfluß auf die „große Politik“ zu nehmen, welche zwangsläufig mit der Erfahrung von Scheitern einhergehen muß, da Einflußnahme auf die „große Politik“ in der Regel Einflußnahme auf die `kleine´ Politik voraussetzt, bei der er ebenfalls gescheitert sein muß. Die Erfahrung von Scheitern kann Bernd nur an einer Stelle gemacht haben, mit der er in seinem Alltagsleben praktisch in Kontakt kommt. Zentrale Kontaktpunkte muß er diesbezüglich mit dem Establishment seines Geburtsdorfes und den es stützenden `Normalbürgern´ gehabt haben. Der Begriff „reinpfuschen“ impliziert eine Nichtberechtigung der Einflußnahme und etwas lediglich dilettantisch zu tun, womit er seine eigene Leistung als minderwertig beschreibt und aus einer antizipierten, ihm gegenüber negativ eingestellten Perspektive des Establishments, selbst ablehnt. Bernd äußert Aussagen zu seiner emotionalen Befindlichkeit durchweg verdeckt.

B Aber ich hab da Haß deswegen dadrauf. .. Weißte, is egal ob - en Atomkrieg alles untergeht, Hauptsache, wir können noch 'ne schnelle Mark bei verdienen, weißte.

„Aber“ referiert auf seine vorherige Aussage und stellt diese zumindest in Teilen in Frage. Mit „ich hab da Haß deswegen dadrauf“ leitet Bernd gegenüber seiner vorherigen Aussage, es handele sich nur um kognitive Prozesse, zum ersten mal in dieser Erzählung eine emotionale Stellungnahme ein. Seine Antwort impliziert, daß er die obige Frage des Interviewers gut verstanden hatte. Daß er zunächst jedoch nicht darauf einging, unterlegt wieder seine zurückhaltende Struktur. Der Grund für dieses Zurückhalten seiner emotionalen Persönlichkeit kann nur in Angst vor Bewertung liegen.

„Haß“ impliziert Aggressionen, welche aus Frustrationen entstanden sind. Bernd hat Haß, da er die negative Erfahrung gemacht hat, sich nicht beteiligen, noch nicht einmal „reinpfuschen“, zu können, was impliziert, daß er sich als ohnmächtig erleben muß. „Dadrauf“ referiert auf die vorherige Sequenz und meint das Establishment im Alltagsleben von Bernd sowie die es stützenden `Normalbürger´, auf die er „Haß“ hat und bei denen er nicht partizipieren kann.

Mit „weißte“ deutet Bernd sein Wissen sowie seine Rolle als Kritiker an, was er folgend konkretisiert, indem er die Position des Establishment einnimmt und diesem mit „is egal ob“ und dem „wir“ generell eine extreme Gewissen- und Skrupellosigkeit unterstellt. Damit provoziert Bernd gegenüber dem Establishment und dessen Vertretern einen so schweren Test des Ihn-Annehmens, den kaum jemand bestehen kann, mit der Folge, daß Bernd sich als nicht angenommen erleben muß. Die Nutzung des Begriffs „Atomkrieg“ kann als dramaturgische Zuspitzung seiner Erzählung gelesen werden.

B Das is Kapitalismus (Feuerzeug, tiefes Ziehen an einer Zigarette). Da wird am Sterben von andern Leuten noch Kohle von gemacht. Oder genau wie die - Fernsehkriegsführung, was es mittlerweile ja gibt, weißte.

Mit der folgend negativen Erläuterung zu „das ist Kapitalismus“ externalisiert Bernd wiederum auf der politischen Ebene sein Strukturproblem. Er generalisiert mit „da wird am Sterben von andern Leuten noch Kohle von gemacht“ zwei Extreme: Mächtige und



Ohnmächtige. Den Ohnmächtigen wird dabei von den Mächtigen ihr Letztes genommen, was nur funktionieren kann, wenn diese ausgenutzt werden. Nachdem die Ohnmächtigen selbst ihr Letztes, ihr Leben, gegeben haben, wird deren Leid noch zum Wohle der Mächtigen kapitalisiert. Damit drückt Bernd wiederum die „Scheinheiligkeit“ und Verlogenheit des Establishments aus.

Sein Beispiel der „Fernsehkriegsführung“ doppelt diese Argumentation. Gleichzeitig liegt hier ein Widerspruch, denn an Fernsehkriegsführung kann das Establishment im kapitalistischen System nur verdienen, wenn sie von vielen Ohnmächtigen im Fernsehen verfolgt und damit getragen wird.

Bernds Sinnstruktur ist, daß er Menschen in Mächtige und Ohnmächtige unterteilt. Die Ohnmächtigen müssen sich vor der Verlogenheit der Mächtigen schützen, um nicht massiv benachteiligt zu werden, tun dies aber nicht. Daß Macht und Ohnmacht in Abhängigkeit zueinander stehen und ein Ohnmächtiger nicht nur zu lebenslänglichem Reagieren verurteilt ist, anstatt auch zu agieren, drückt Bernd nicht aus.

Gleichzeitig geht Bernd genau dieser Sinnstruktur nach, indem er sich mit der Errungenschaft des mächtigen Kapitalismus, einer Zigarette, an welcher der Kapitalismus auch noch verdient hat, Schaden zufügt, im Sinne tiefer und folgenloser Einsicht.

I Mh

Aufmerksamkeitsmarker

B Liegen da so Ärsche da rum un - machen was, was se überhaupt net machen wollen, und - werden abgeknallt, und dann wird dann hier halt schön -, Reißerstories, Bildzeitung, beste Beispiel. Hatten se mal 'ne Titelseite, da lag so 'n - Soldat in Kasachstan da, und überall war's am Qualmen, und total zerfetzt -, jo, steigert ja den Umsatz, wo.

Mit einer dramaturgischen Steigerung des vorher Erzählten, an dem totalitären Beispiel Krieg mit dessen Verkörperung von Macht und Ohnmacht, setzt Bernd seine vorherige Erzählung fort. Die Sinnstruktur wiederholt sich auf der Ebene: a) der konkreten Erzählung; b) seiner Handlung, indem er seine Sinnstruktur weiterhin verdeckt externalisiert und dem Interviewer nicht direkter darüber erzählt.

I Ja.

Aufmerksamkeitsmarker

B Sowas wolln de Leute ja sehen. (6) Allein schon auf die Idee zu kommen -, das mal zu ändern, mal en bißchen Geld locker zu machen oder irgend was anderes so. Auf die Idee kommen die gar net.

Mit „sowas wolln de Leute ja sehen“ zeigt Bernd auf, daß die Fernsehgucker das Produkt der Fernsehmacher kaufen wollen, gleichsam wie er die Zigarette konsumiert. Die Abhängigkeit beider Ebenen zueinander drückt er wiederum nicht aus.

Mit seinem subjektiv wahrgenommen überlegenen Wissen um gesellschaftliche Strukturen setzt sich Bernd ebenfalls von den ohnmächtigen Menschen ab, indem er sich als ohnmächtig und wissend deklariert. Damit setzt er sich von den beiden gesellschaftlichen Hauptgruppen, den Mächtigen und den Ohnmächtigen, ab, was impliziert, daß er sich zwangsläufig in einer Subkultur verorten muß. Er formuliert aus der Per-

spektive der Mächtigen mit „mal en bißchen Geld locker zu machen oder irgend was anderes so. Auf die Idee kommen die gar net“, daß diese in keiner Weise auf die Idee kämen, weniger Mächtigen zu helfen. Bernd sieht keine Handlungsspielräume der Ohnmächtigen, und damit auch nicht seine eigenen. Aus Bernds Perspektive bestimmen immer andere, er kann nicht partizipieren und ist abhängig sowie deren „Scheinheiligkeit“ und Willkür ausgesetzt. Bernd erwartet von dem System Ablehnung und keine Hilfe, deshalb muß er sich ihm nach seinen Möglichkeiten verweigern.

#### 4.2.2.2 Zusammenfassung

- Das Verhältnis von Bernd gegenüber dem Interviewer ist nicht vertrauensvoll.
- Bernd verlangt nach Authentizität ihm gegenüber.
- Bernd erlebt sich dem Establishment sowie `Normalbürgern´ gegenüber als ohnmächtig.
- Bernd kann lediglich unzureichend Anerkennung von dem Establishment sowie von `Normalbürgern´ wahrnehmen.
- Bernd erwartet vom Establishment und von `Normalbürgern´ Ablehnung und keine Hilfe.
- Die gesellschaftlichen Hauptgruppen, das Establishment sowie `Normalbürger´, lehnt er ab, womit er sich im Gegensatz dazu zwangsläufig in einer Subkultur verorten muß.
- Emotionale Befindlichkeiten äußert Bernd in der Regel verdeckt. Statt dessen externalisiert er diese auf eine politische Ebene. Der Grund hierfür liegt in seiner Angst vor Bewertung.
- Bernd hat Erfahrungen des Scheiterns von Einflußnahme auf das Establishment sowie die es vertretenden `Normalbürger´ in seinem Alltagsleben gemacht, welche in ihm Frustrationen und Aggressionen auslösen.
- Bernd empfindet keine Berechtigung, das Establishment sowie die es vertretenden `Normalbürgern´ aus seinem Alltagsleben zu beeinflussen.
- Bernd ist äußerst mißtrauisch gegenüber dem Establishment und `Normalbürgern´.
- Bernd begreift das Establishment sowie `Normalbürger´ als scheinheilig.
- Bernd provoziert `Normalbürger´ massiv, was einer tiefgehenden und konstruktiven Auseinandersetzung beider im Wege steht.
- Bernd hat mit seinem Text zentrale Anteile seines Erlebens externalisiert.

#### 4.2.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung

##### ***Provokation als Desintegration***

Bernd hat mit dem Schreiben von Songtexten sowie deren rhythmisch-harmonischer Umsetzung mit seiner Band eine, zumindest antizipierte, Möglichkeit der Provokation von `Normalbürgern´ und dem Establishment gefunden. Mit Provokation wird das Ziel der Auseinandersetzung verfolgt. Der Schweregrad der Provokation impliziert jedoch,

daß diese mit dem Establishment und den es stützenden `Normalbürgern´ lediglich unzureichend stattfinden kann. Diese mißlingende Auseinandersetzung führt in Bernds Wahrnehmung zu seiner Ausgrenzung, welche es Bernd nicht erlaubt, an der Gemeinschaft der von ihm Provozierten zu partizipieren. Mit seiner musikalischen Handlung schließt sich Bernd selbst aus der provozierten Gruppe aus.

### ***Partizipation in einer Subkultur***

Bernd kann sich über sein provokatives Verhalten im Rahmen seiner musikalischen Handlung mit einer subkulturellen Identität verorten. So betrachtet, nutzt er die musikalische Handlung, um einen Platz in dem gesellschaftlichen Gefüge einzunehmen.

### ***Emotionen emergieren***

Die musikalische Handlung ermöglicht es Bernd, Emotionen, die er nicht direkt ausdrücken kann, zumindest verdeckt auf einer politischen Ebene zu externalisieren. Gleichzeitig kann Bernd sich mit dem Schreiben seines Textes als wissend und damit als nicht nur ohnmächtig, sondern als wenigstens wissend gegenüber Unwissenden erleben. Beides ist unzureichend, stellt jedoch eine notwendige Voraussetzung zur emotionalen Entwicklung von Bernd dar.

### ***Agieren statt Reagieren***

Bernd hat seine Problematik mit dem Schaffen seines Songtextes aufgegriffen und formuliert. Damit hat er einen Standpunkt bezogen, was Voraussetzung ist, nicht in der bisherigen Entwicklung zu verharren. Bernd hat in der musikalischen Handlung getan, was er ausdrückt, nicht tun zu können: aus eigenen Stücken zu agieren anstatt gezwungen zu reagieren.

## **4.3 Chris**

### **4.3.1 Interpretativer Kommentar**

#### **4.3.1.1 Interviewrahmung**

##### ***Interviewzusage und Interviewsituation - Prozeßverlauf***

Die Interviewbereitschaft von Chris hatte ich während einer Pause bei den letzten Demoaufnahmen erfragt. Chris sagte sofort zu, wir vereinbarten den Termin für die darauffolgende Woche, im November des Rockmobilprojektes, bei Chris. Er war jedoch nicht zu Hause, seine Mutter gab an, Chris habe zirka zehn Minuten vor unserem Termin das Haus mit seiner Freundin verlassen. Zufällig traf ich dann Bernd, der gerade mit einigen Dosen Bier durch Geburtsdorf schlenderte und begann mit ihm ein Interview. Nach diesem Interview traf ich auf meinem Heimweg durch Geburtsdorf wiederum zufällig Chris, der erklärte, daß er kurz vor unserem Termin seine Mutter und deren Lebenspartner gebeten habe, ihm die Küche für das Interview zur Verfügung zu stellen. In dieser Situation hätte sich mit diesen ein erheblicher „Ärger“ entwickelt, den er nicht ausgehalten habe. In der Folge habe er das Haus mit seiner Freundin verlassen. Er habe vergeblich versucht, mich telefonisch zu erreichen. Über seine Mutter und deren Lebenspartner äußerte er: „Die sind zum Kotzen; mit den Alten kann man eben nichts anfangen; die sind vollkommen daneben; is ja auch eh net mein Vater; is ja

mein Stiefvater; meine Mutter und ihr Stecher“.

Ich bot an, das Interview demnächst bei mir durchzuführen und mich für eine Terminabsprache nochmals bei ihm zu melden, was Chris guthieß. Später rief ich Chris an. Wir vereinbarten für drei Wochen danach wiederum ein Treffen bei ihm. Zum vereinbarten Termin war Chris da, sagte aber sofort, daß er das Interview jetzt auf gar keinen Fall geben könne, da er eine Anzeige wegen Nötigung am „Hals“ habe und unmittelbar danach zu seinem Rechtsanwalt müsse. Er habe mehrfach versucht, den Termin telefonisch abzusagen, habe mich jedoch auf Grund einer falschen Nummer nicht erreicht.

Zum Hintergrund der Anzeige erzählte Chris, daß er in Nachbarstadt mit Bernd, Dieter und weiteren Freunden auf dem Weihnachtsmarkt gewesen sei. Dort habe er, wie auch seine Freunde, einige Gläser Glühwein getrunken. Später habe er auf dem Weihnachtsmarkt einen Streifenpolizisten, der ein Verwandter seiner Familie sei, mehrfach gefragt, wo es diese grünen Kostüme gebe und ob man die bestellen könne. Dies so oft, bis der Polizist Chris zwei Ohrfeigen gegeben und ihn mit auf die Wache genommen habe. Dort habe Chris ihn nach einiger Zeit gefragt, was denn los sei, ob er ihm nicht ein „paar reinhauen“ wolle. In der Folge habe der Polizist ihm zweimal mit der Faust ins Gesicht geschlagen und ihn dann aus dem Gebäude verwiesen. Chris habe daraufhin die anderen geholt und gemeinsam mit ihnen im Polizeipräsidium „Rabatz“ gemacht.

Chris machte den Vorschlag, eine Woche später zum Interview zu mir zu kommen. Später rief Chris an und vereinbarte mit mir, daß ich ihn am Bahnhof abhole. Wie vereinbart trafen wir uns. Chris hatte seine Freundin zum Interview mitgebracht. Bei mir tranken wir zunächst Kaffee, aßen Gebäck und sprachen über meine Wohnung, Mietkosten etc. Das Interview fand in meinem Wohnzimmer statt. Zum Getränk während des Interviews wählte Chris Malzbier.

### ***Aus der Befragung und dem Gespräch nach dem Interview***

Chris ist in Geburtsdorf aufgewachsen und besuchte dort die Hauptschule, an der er parallel zur Scheidung seiner Eltern das Klassenziel der sechsten Klasse nicht erreichte. Zum Interviewzeitpunkt war er neunzehn Jahre alt und evangelisch. Den Abschluß seiner Berufsausbildung zum Kunststoffformgeber strebte er für den Zeitraum in etwa zwei Jahren an. Seine Mutter war vierzig Jahre alt, Fließbandarbeiterin, ihren Musikgeschmack gab Chris mit „österreichische Volksmusik“ an. Er sagte, das Alter deren neuen Lebenspartners kenne er nicht, er gab an, dieser sei Werkzeugmacher und arbeite neben einer Anstellung gleichzeitig auch selbständig. Zu dessen Musikgeschmack machte er keine Angaben. Sein leiblicher Vater war „zirka fünfundvierzig“, von Beruf Modellbauer und Erzieher, dessen Musikgeschmack gab Chris mit „Pavarotti“ und „Opern“ an. Chris hatte einen zwei Jahre älteren Bruder, der gerade seine Berufsausbildung abschloß, sowie eine vier Jahre ältere Schwester, welche verschiedene Berufsausbildungen begonnen, jedoch keine zu Ende geführt hatte. Die Familie wohnte in einem eigenen Einfamilienhaus.

Abschließend bemerkte Chris, daß er das Gefühl habe, die Band würde sich bald auflösen, einen Auftritt wolle er aber gerne noch spielen. Für Heiligabend habe er geplant, gemeinsam mit Bernd bei Albert zu feiern.

### 4.3.1.2 Biographische Skizze

#### ***Soziale Entwicklung und familiäres System***

Ein zentraler Wendepunkt in der Biographie von Chris zeichnete sich in seinem elften Lebensjahr ab. Chris kam in eine „kaputtene Phase“, seitdem war er so „durchgeknallt“. In dieser Zeit begann er sich „langsam“ für „Musik“ zu interessieren. Diese Zeitangabe leitet zu zentralen Ereignissen in der Biographie von Chris. Ein Jahr später, zur Zeit seiner Pubertät, ließen seine Eltern sich scheiden, begründet mit der Homosexualität seines Vaters. Damit einhergehend spaltete sich die Familie.

Sein Aufwachsen bis zur Scheidung seiner Eltern bezeichnet Chris retrospektiv verklärt als „so schön“, „es war immer irgendwie geil“. Weihnachten war für ihn ein positiv besetztes Fest, da dann „die ganze Familie“ zusammen war. Erzählungen über Schönes am Familienleben enden chronologisch betrachtet mit der Scheidung der Eltern. Zum Scheidungszeitpunkt mit zwölf Jahren war seine Mutter bereits eine neue Beziehung, mit einem von den Kindern abgelehnten „Kerle“, eingegangen. Dies gibt unter einer systemischen Perspektive Anlaß zur Vermutung, daß Chris als jüngstes Kind mit seinem „durchgeknallt“ Sein, bereits ein Jahr vorher, mit Abweichung auf seine familiäre Situation zu reagieren begann. Nach der Scheidung lebten zunächst alle Kinder auf deren eigenen Wunsch bei ihrem Vater, was eine hohe emotionale Bindung zum Vater impliziert. Überrascht und enttäuscht nach dessen coming out seiner homosexuellen Identität gegenüber seinen Kindern, zogen diese jedoch wiederum auf ihren eigenen Wunsch zu ihrer Mutter und deren neuem Lebenspartner. Chris hatte damit bereits einen doppelten und ambivalenten Bruch in seinen emotionalen Beziehungen zu seinen Eltern erlebt, zunächst zugunsten seines Vaters gegenüber seiner Mutter und dann zugunsten seiner Mutter gegenüber seinem Vater.

Mit der Scheidung seiner Eltern und einem kollektiven Verstoß seines Vaters, begründet mit dessen Homosexualität, findet ein tiefer Einschnitt in der Biographie von Chris statt. Reaktionen des familiären Umfeldes auf seinen Vater erschwerten ihm positive Beziehungen zu diesem Umfeld und zu seinem Vater. Neben der Trennung seiner Mutter von seinem Vater lehnte deren neuer Lebenspartner und damit Miterzieher von Chris seinen Vater ebenfalls ab. Seine familiäre Situation mußte er als emotional unzureichend erleben.

Zu seinen Geschwistern hatte Chris kein positives Verhältnis. Chris lehnte seine Schwester ab, da sie seinen Vater wegen seiner Homosexualität „haßte“. Zu seinem Bruder hatte er eine gespannte Beziehung, begründet über ein bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr zwangsweise gemeinsames Wohnen in einem Zimmer. Positive Erfahrungen mit seinen Geschwistern berichtete er nicht.

Eine Ablehnung seines Vaters, begründet über dessen Homosexualität, erlebte Chris ebenfalls durch seine Verwandtschaft, die auf Familienfeiern über diesen „herzog“. Zu der Verwandtschaft gehörte auch der in der Interviewrahmung erwähnte Polizist.

Dorfbewohner titulierte seinen Vater im Beisein von Chris mit Sprüchen wie „Du schwule Sau“, „Arschficker“ oder „Deine Kinder tun mir leid“. Der Gefühlszustand von Chris war in solchen Situationen zum „Kotzen“.

Gegenüber seinem Vater entwickelte Chris eine ambivalente Beziehung. Zum einen hatte er aus seiner Kindheit eine positive Beziehung zu seinem Vater, gleichzeitig empfand er Homosexualität als etwas stark negativ Besetztes, womit er sich zunächst

nicht arrangieren konnte, zudem empfand er starke Schuldgefühle seinem Vater gegenüber und sah ihn in einer schwachen Position, in welcher sein Vater von Chris Hilfe brauchte. Dies stellte Chris unter anderem dar, indem er erklärte, daß sein Vater nach dem Auszug seiner Kinder sozial absackte. Er verlor damals seine Arbeit und beging einen Suizidversuch. Den Suizidversuch begründete der Vater in einem „Abschiedsbrief“ damit, daß ihn keiner mehr besuchen würde, und daß Chris sich eine Woche vorher mit ihm gestritten hätte. Damit einhergehend entwickelte sich für Chris ein Loyalitätskonflikt gegenüber seinem Vater, den er, aus seiner Sicht, `im Stich gelassen hatte´.

Seine familiäre Situation mit etwa fünfzehn Jahren beschreibt Chris damit, daß er „so ‘n kleines verwöhntes - Mamasöhnchen“ gewesen sei, er sei ziemlich verwöhnt worden und konnte „wegbleiben“ wie ein Volljähriger. In diesem Erzählabschnitt kommen große Freiheiten und eine wieder stärkere emotionale Bindung an die Mutter zum Ausdruck. Dies impliziert, daß seine Mutter zu diesem Entwicklungszeitpunkt vermutlich der quantitativ wichtigste Beziehungspartner in der Familie für Chris war und ihm große Freiheiten gewährte. Seine damalige Erziehung bezeichnete er zum Interviewzeitpunkt gleichzeitig als desinteressiert, da er immer alles gedurft habe. Dies drückt seiner Ansicht nach aus, daß seine Mutter sowie deren Lebenspartner sich nicht richtig um ihn gekümmert haben.

Zwei Jahre später ging Chris zu Hause alles auf den „Sack“, er fühlte sich trotz seiner erwähnten Freiheiten eingeengt. In dieser Zeit schrieb Chris einen „Abschiedsbrief“ und ist gemeinsam mit Dieter für vier Tage „abgehauen“. Als er sich telefonisch zu Hause meldete, weinten seine Mutter und deren Lebenspartner. An dem Tag, als er wieder nach Hause kam, hatte er den Eindruck, sich alle Freiheiten nehmen zu können und ließ sich sofort ein Loch für einen Nasenring stechen. Seine Mutter und ihr Lebenspartner reagierten auf sein `Abhauen´ mit einer vorübergehenden weiteren Lockerung der Erziehungsreglementierung gegenüber Chris. Damit reagierten sie nicht erfolgreich mit dem Aufbau einer für Chris qualitativ hochwertigeren Beziehung mit ihnen, sondern mit einer Erweiterung des Handlungsspielraumes für Chris, welchen dieser als Unverbindlichkeit wahrgenommen hatte. Eine folgend verbesserte Integration seiner Person brachte Chris in seinen Erzählungen nicht zum Ausdruck. In dieser Erzählung nahm Chris die Rolle eines Schwachen, im System Störenden ein, der sich mit einem „Abschiedsbrief“ aus dem Beziehungsgeflecht verabschiedete, mit dem intendierten Ziel, in der Folge positiver in das System integriert zu werden. Dies gelang Chris nicht. In dieser Erzählung gestaltete er ein ähnliches Setting wie sein Vaters mit seinem Suizidversuch.

Im Gegenteil kommt in der Folgezeit ein deutlicher Wandel zum Ausdruck, indem seine Mutter nicht als positive Bezugsperson dargestellt wird. Es war für Chris auch manchmal „schön“ zu Hause, in letzter Zeit wurde er jedoch laufend von seiner Mutter „angeschnauzt.“ Chris bewertete sie nun im Vergleich mit einem Nachbarn und seinem Chef am Ausbildungsplatz als intolerant sowie zum Interviewzeitpunkt als „bißchen - plemmo“, ihren IQ bezifferte er auf den einer „Banane“. Er bezog sich emotional auf seine Mutter, stellte die Beziehung jedoch als dominant negativ dar. Beispielsweise war er enttäuscht darüber, daß sie Desinteresse an seinem ihr stolz präsentierten Demoband zeigte. Seine Mutter sowie deren Lebenspartner begreift Chris zu dem Interviewzeitpunkt als „in ‘ner ganz anderen Welt“. „Das sind genau so Leute, die ich nor-

malerweise hasse wie de Pest.“ Mit ihrem Lebenspartner konnte er sich nur über „Arbeit“ unterhalten, er stellte für ihn keine vertrauensvolle Bezugsperson dar. Diese gegenüber beiden beschriebene negative Beziehung wird ebenfalls durch die in der Interviewrahmung beschriebenen Äußerungen von Chris gegenüber seiner Mutter und deren Lebenspartner untermauert. Chris meinte, daß sie ihn beide, konsequent gedacht, nicht annehmen können, da er sei wie seine Mitmusiker, welche sie nicht akzeptieren. Es werden starke Differenzen in den Lebensorientierungen sichtbar sowie eine geringe gegenseitige Akzeptanz. Eine positive emotionale Verankerung von Chris mit seiner Mutter oder deren Lebenspartner kann damit als kaum zur Verfügung stehend gelten. Gleiches gilt für seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Tanten, welche er als „hohles Pack“ bezeichnete. Zum Interviewzeitpunkt meinte Chris, er „muß ne eigene Wohnung haben“, sonst muß er in die „Psychiatrie“. Die Ernsthaftigkeit seiner Auseinandersetzung über die Möglichkeiten, eine eigene Wohnung zu nehmen, unterstreichen die in der Interviewrahmung erwähnten Fragen zu Mietpreisen. Eine emotionale Ablösung von Chris aus dem Haushalt seiner Mutter und deren Lebenspartner wird faßbar.

Anders beschreibt Chris zum Interviewzeitpunkt die Beziehung zu seinem Vater. Dessen Homosexualität hatte er zum Interviewzeitpunkt weitgehend „akzeptiert“, obwohl er sie ein „bißchen eklig“ fand. Mit ihm versteht er sich „genial eigentlich“. Er ist „toleranter“ als seine Mutter und „absolut cool“, eigenständig gegenüber dem dörflichen Milieu, verständnisvoll und vorurteilsfrei gegenüber ihm und seinen Freunden. Über die Beziehung zu Vater und Mutter sagt er: „Also, mein Vater ist mir eigentlich zu schade für meine Mutter so, weißte.“ Die Häufigkeit seiner Besuchskontakte zu seinem Vater schilderte er gleichzeitig jedoch als zu gering.

Seine familiäre Situation schätzt er zum Interviewzeitpunkt gegenüber der Zeit vor drei Jahren als entspannt ein.

Insgesamt gestaltete sich die Beziehung von Chris zu seinem Vater, seiner Mutter sowie den weiteren Angehörigen des familiären Systems als hochgradig schwierig und ambivalent, da Chris durch die geschilderten Situationen in Interrollenkonflikte geriet, zwischen verurteilenden, akzeptierenden und liebenden Haltungen. Auf der Zeitachse von seiner Kindheit bis zum Interviewzeitpunkt finden in den Beziehungen zu Vater und Mutter Wechsel statt. Die familiären Beziehungen von Chris gestalteten sich bisher ambivalent, nicht stabil und mit wechselnden Bezugspersonen.

### ***Soziale Entwicklung mit Gleichaltrigen***

Etwa ab dem Zeitpunkt der Scheidung ergaben sich für Chris zu seiner familiären Entwurzelung zusätzliche problematische soziale Entwicklungen, die ihn außerhalb seiner Familie, auf der Suche nach Gemeinschaft zu verschiedenen Gruppenzugehörigkeiten und in einen subkulturellen Habitus begleiteten. Im Jahr der Scheidung erreichte Chris nicht das Klassenziel. Eine der Folgen mußte eine Distanzierung zu seinem bisherigen Klassenverband sein. Etwa zur gleichen Zeit verlor er durch den Umzug eines guten Freundes einen steten Weggefährten. Allein und auf der Suche nach Freunden näherte sich Chris mit etwa dreizehn Jahren einer Clique Jugendlicher an, die immer am Waldrand saßen und bereits Rauchen und Biertrinken in ihren Habitus übernommen hatten. Mit dieser Clique wurde er „langsam - zum Dieb“, sie fuhren „öfters mal“ nach Nachbarstadt und haben dort Zigaretten und ähnliche Dinge „geklemmt“, die er sich nicht leisten konnte. Etwa mit vierzehn Jahren experimentierte er mit verschiedenen

politischen Haltungen. Zunächst probierte er eine Rolle als „Rechter“ und machte, seinen Vorstellungen nach, was eine „Rechter“ zu tun hätte, „Ausländerkinder an“. „Dann kam das so langsam mit - lange Haare“, worauf Chris meinte, „dann mußte doch links sein“.

Diese Erzählungen folgen dem Muster, mit der Einbindung in eine Gemeinschaft deren Regeln zu übernehmen. Dabei zeigte sich Chris bei der Wahl einer Gemeinschaft und der Übernahme deren Habitus als anpassungsbereit.

### ***Soziale Entwicklung innerhalb der christlichen Gemeinde***

Der Dorfpfarrer hatte Chris etwa mit dessen vierzehnten Lebensjahr eingeladen, weil er von dessen Stehlen gehört hatte, und hielt ihm eine „Moralpredigt“. Chris fuhr später mit auf eine „Christenfreizeit“, machte sich dort „Gedanken“ und hat sich da „immer mehr reingesteigert“. Er ist dann ein „kleiner Christ geworden“ und reduzierte sein „Saufen“. Er machte ein Seminar zum Erlernen von „Andachten“, „Spielen“ und „so'n Scheiß“ mit, arbeitete „schon mal“ in einem Jugendtreff im Gemeindehaus mit und fuhr später einmal als Mitarbeiter auf eine Konfirmandenfreizeit. Bis kurz nach dem musikalischen Start der `Eindringlinge´ hatte er jährlich an einer christlichen Freizeit teilgenommen. Zum Interviewzeitpunkt interessierte sich Chris jedoch „auch net mehr so für“ ein Engagement in der Gemeinde.

In diesem Entwicklungsabschnitt übernahm die Gemeinde kompensatorisch Erziehungsfunktionen mit der Bereitstellung von Auseinandersetzung und Beziehung, die Chris wiederholt außerhalb seiner familiären Beziehungen suchen mußte. Sie kann als ein Beziehungersatz betrachtet werden, der Bestand hatte, bis sich eine für Chris mehrversprechende Alternative ergab. Der Pfarrer war eine männliche Person für Chris, welche er als Autorität akzeptierte, und die ihn zunächst annahm, wie er sich gab. In der Gemeinde, als Institution von Begegnung und Gemeinschaft, konnte sich Chris mit wachsenden Aufgaben etablieren, gleichsam, wie er sich vorher in der Gruppierung Gleichaltriger etablierte, indem er Anteile von deren Habitus annahm. Die Gemeinde und Chris blieben sich, gleichsam einer Ersatzfamilie, über etwa vier Jahre treu. Tiefgehendes Interesse am Engagement in der Gemeinde hatte er nicht. Er bezeichnete sich lediglich als ein „kleiner Christ“, die verschiedenen Gemeindeaktionen und -qualifikationen, die er mitmachte, qualifizierte er als „Scheiß“. Letztlich konnte die Gemeinde Chris nicht halten. Seine etwa ab dem fünfzehnten Lebensjahr zunehmenden musikalischen Handlungen, zunächst im Bereich der Heavy-Metal Musik und später beim Punk, deuten bereits eine latente Antihaltung gegenüber den Werthaltungen einer christlichen Gemeinde an, mit der er sich zum Interviewzeitpunkt bereits, gleichsam einer Ablösung aus dem Elternhaus, von der Gemeinde gelöst hatte.

### ***Beziehung zur Freundin***

Seine Beziehung zu seiner Freundin beschrieb Chris als „ganz tierisch eifersüchtig“, selbst, „wenn sie sich schon nur mit jemandem unterhält“. Er probierte in solchen Situationen, nichts zu sagen, wenn jedoch Alkohol dazu kommt, könnte er „durchdrehen“. Dies deutet an, daß die Freundin für Chris extrem wichtig war, und er fühlte, sie festhalten zu müssen. Hierfür sind neben allgemeinen Gründen zwei hervorzuheben. Erstens brauchte er sie als Bezugsperson, um fehlende Beziehungen innerhalb seines familiären Systems zu kompensieren. Zweitens brauchte er sie, um sich als nicht homosexuell zu inszenieren. Beide Punkte tragen zur Erklärung bei, warum Chris seine



Freundin zum Interview mitbrachte.

### ***Alkoholkonsum***

Etwa mit vierzehn Jahren trank Chris „bald regelmäßig“ Alkohol. „Ziemlich besoffen“ hatte Chris sich zu seinem ersten Musikauftritt mit fünfzehn Jahren. Bei seinen folgenden Musikauftritten mit der Heavy-Metal-Band betrank er sich jedesmal, bis er „hackesteif“ war. Nach außen machte Chris „auf cool“, innerlich hatte er jedoch „tierisch Probleme“ mit der Homosexualität seines Vaters, was seiner Ansicht nach zu seinem sich entwickelnden „Saufen“ geführt hatte. Bier trank er, um „besoffen“ zu werden, und „manchmal“, wenn er Probleme hatte. In Zukunft will Chris kein Alkoholiker werden, ist aber froh, daß er Bier konsumieren kann, sonst würde er „wahrscheinlich zu anderen Drogen greifen“. Alleine trank er nur selten Bier, dies machte ihm keinen „Spaß“. In der Band trinken sie auf keinen Fall mehr Alkohol als mit den Freunden.

Chris nutzte seinen Alkoholkonsum einerseits bewußt und hatte ihn andererseits gleichzeitig als abhängiges Verhalten mit der Gefahr eines sich verfestigenden Alkoholismus erkannt. Eine Funktion seines Trinkens bestand für Chris darin, seine sozialen Probleme aushalten zu können, im Sinne einer temporären und subjektiven Stärkung seiner Persönlichkeit. Dies hat deutliche Parallelen zur in der Interviewrahmung dargestellten Auseinandersetzung mit dem Polizisten, der Verwandter der Familie ist und Gegner seines Vaters war. Ebenfalls galt dies für seinen Alkoholkonsum zu seinen Musikauftritten. Eine zweite Funktion erfüllte sein Trinken innerhalb von Gemeinschaften, wahrscheinlich im Sinne einer Gemeinschaft konstruierenden Aktivität, gleichsam wie er während des Interviews Malzbier trank. Beide Funktionen befriedigten für Chris elementare menschliche Bedürfnisse, die er sich offensichtlich auf anderem Wege nicht ausreichend erfüllen konnte.

### ***Musikalische Entwicklung***

Etwa mit seinem siebten Lebensjahr hörte Chris gerne „Roger Withaker“ und die bevorzugte Musik seiner Mutter: „österreichisches Werk“. Nach Österreich fuhr er in dieser Zeit regelmäßig mit seiner Familie in Urlaub. Bei seiner Schwester hörte er später „Bon Jovi“ und lieh sich dann „AC-DC“-Platten aus. Mit fünfzehn Jahren war Chris der „absolute Metallica-Fan“ einer Heavy-Metal-Band. Damit zeigte er musikalische Orientierungen, die sowohl entgegen denen seiner Eltern als auch entgegen seiner zu dieser Zeit bereits bestehenden Verbindung zur Kirchengemeinde standen.

Gleichzeitig fand er mit dieser musikalischen Orientierung Zugang zu einer Heavy-Metal-Band. Er hielt sich in deren Proberaum auf, sang dort mal ein Lied mit und sang dann auch bei einem Konzert der Band mit. Darauf bot ihm die Band an, als festes Mitglied mitzusingen, was er annahm. Chris sang dort zirka zweieinhalb Jahre und absolvierte in dieser Zeit zirka elf Auftritte. In dieser Zeit nahm Chris ebenfalls die Gelegenheit wahr, sich alleine und autodidaktisch Schlagzeugspielen beizubringen, obwohl ihm das Alleine-Spielen „nie Spaß gemacht“ hat. Insgesamt zeigte Chris ein deutliches musikalisches Engagement.

Chris verließ die Band, nachdem sich zunehmende Spannungen mit der Bandgemeinschaft ergaben, begründet über sein als schlecht dargestelltes Singen in englischer Sprache.

### 4.3.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung

#### ***Chris und Punkmusikmachen***

Zum Musiker der `Eindringlinge´ wurde Chris über seine bereits bestehenden sozialen Beziehungen zu den Bandmitgliedern, er „hing ja auch früher schon immer mit denen zusammen“. Sie fragten ihn, ob er bei ihnen Baß spielen wolle, und da hat er „jo“ gesagt. Von einer bis dahin bestehenden Orientierung zur Punkmusik hat Chris nichts berichtet. Zum Interviewzeitpunkt war Chris ambivalent in der Haltung gegenüber dem Punk. Gegen sein Punkmusikmachen sprach für ihn, daß er nicht Punk, sondern die Musikrichtungen Trash-Metal und Hardcore am besten fand. Zum Stil `Punk´ erklärte er: „Un *Punk*, das will ich schon mal gar net irgendwie so“. Für seine Zusage zum Mitspielen bei den `Eindringlingen´ konnte er ebenfalls weder auf seine spezifischen Erfahrungen als Sänger noch auf sein Schlagzeugspielen zurückgreifen, da er erst zu Beginn der Bandproben vom Baß zum Schlagzeug wechselte, um seine musikalischen Vorerfahrungen gewinnbringender für die Band einzubringen. Hieraus läßt sich ableiten, daß Chris kein bewußt überzeugter Punker oder Punkmusiker war. Er spielte nicht mit, um seine Erfahrungen als Sänger oder Schlagzeuger zu erweitern. Chris wurde zu einem Zeitpunkt Mitglied der Band, als diese gegenüber seiner vorhergehenden Band noch keine greifbare Chance für einen Musikauftritt bot.

Sein Engagement bei den `Eindringlingen´ mußte ihm auf anderen Ebenen etwas bringen. Die aus dem Interview hervorgehende dominante Motivation zum Mitspielen war seine damit verstärkte Integration in die Bandpeergroup, mit der seine Beziehungen zu seinen Bekannten und dann ebenfalls Mitmusikern durch die gemeinsame musikalische Handlung erheblich intensiver werden mußten. Hierauf wird später noch weiter eingegangen. Zudem bot ihm das Angebot, Punkmusik zu machen, eine niederschwellige Einstiegschance, bei der er als Musiker mit einer Reihe an Vorerfahrungen davon ausgehen konnte, die musikalischen Anforderungen in jedem Falle meistern zu können und nicht, wie früher, wegen mangelnder Fähigkeiten am Schlagzeug immer alleine Schlagzeug üben zu müssen oder mit der Begründung fehlender Englischkenntnisse seiner Position als Sänger enthoben zu werden.

Sein Punkmusikmachen setzte zu einer Zeit ein, als er seinen Vater weitgehend als Homosexuellen akzeptiert hatte. Punkmusikmachen und Homosexualität hatten in dem dörflichen Milieu Parallelen, indem seine musikalische Handlung für ihn den Effekt haben mußte, daß er sich wie sein Vater zum Anderssein bekannte, er sich wie sein Vater öffentlich in einer Subkultur verortete, er wie sein Vater eine Rolle einnahm, welche eine Auseinandersetzung mit seiner sozialen Umwelt stark begünstigte. Chris konnte auf diese Weise nachträglich Loyalität zu seinem Vater zeigen und sich mit ihm identifizieren, ohne selbst homosexuell zu sein. Er konnte seinen Vater nachträglich und symbolisch in dessen sozialen Auseinandersetzungen unterstützen. Gleichzeitig konnte er damit dem Versuch nachgehen, seine emotionale, gegenüber dem Vater empfundene, Schuld abzubauen. Zum Beispiel suchte Chris in seiner Rolle als Punkmusiker, im Beisein und unterstützt von zwei Mitmusikern, die in der Interviewrahmung geschilderte Auseinandersetzung mit einem Polizisten und Verwandten der Familie, welcher seinen Vater früher angegriffen hatte. So gesehen, hatte die musikalische Handlung von Chris den Effekt, seine bisher unzureichende emotionale Verankerung mit seinem Vater subjektiv zu verbessern.

## **Songtexte**

Für Chris hatten die Songtexte der `Eindringlinge´ nicht zentral das bewußte Ziel einer Außenwirkung. Dennoch handelten die Songtexte aus der Perspektive von Chris von den `Leuten´, die sie „hassen“. Damit hatten die Texte für Chris, zumindest nach innen, bewußt die Funktion der Auseinandersetzung mit seinem, aus seiner Sicht gegen ihn stehenden sozialen Umfeld. Entsprechend hatte Chris die Phantasie, bei dem Songtext: „Tötet Ungenannt“ den bereits erwähnten Polizisten als Person einzusetzen. Chris war anstelle von politischen Themen an den sozialen Themen zu den Begriffen „Spießler“ und „Arschlöcher“ interessiert. Seine Werteorientierung war: „ehrlich“, „nicht spießig“ und „tolerant“. Der einzige Text, den er einmal selbst schrieb, gemeinsam mit Dieter, hatte das Thema „Spießler“ zum Inhalt. Dieser Text handelte davon: „daß viele Leute, wenn jemand anders is oder so, daß dann viele Leute irgendwie, - daß die das net raffen“. Abstrahiert zeichnet der Inhalt dieses Songtextes deutlich die unter dem Punkt *familiäre Entwicklung* beschriebene traumatische Situation aus der Jugend von Chris, als sein Vater von ihm und allen anderen aufgezeigten Personen wegen seines Anderssein mißachtet wurde. Diese mißachtenden Personen bezeichnete Chris mit „Spießler“. Chris benutzte die im Bandkontext gebrauchten Texte sowie seinen eigenen, um seine Erfahrungen zu aktualisieren und seine Werthaltungen zu reflektieren. Dies obwohl er „viele Sachen“ „verdrängt“ hat, von dem „Mist“, mit der Familie und hierüber „überhaupt keine Lust, noch mal drüber nachzudenken“ hat.

## **Die Band als sozialer Bezug**

Chris erzählte, daß seine Mitmusiker seine „besten Kumpels“ sind. Bis auf einen war dies ebenfalls bei der vorherigen Heavy-Metal-Band so. In einer Band, in der er mit den Musikern „net richtig zurecht“ kommen würde, könne er keine Musik machen. Die positiv empfundene soziale Ebene der musikalischen Handlung unterstützt Chris mit den Aussagen, daß er es bei den `Eindringlingen´ besser fand als bei der Heavy-Metal-Band, da diese sich auch „mal hingesezt“, „gelabert“ und „geraucht“ haben. Chris erzählte, sich meistens mit allen `Eindringlingen´ verstanden und dabei „Spaß“ gehabt zu haben. In Bezug auf seine Musikrezeptionsgewohnheiten zeigte sich Chris flexibel, indem er viel mehr Punk hörte, den er früher gehaßt hatte, und obwohl Punkmusik nicht sein „Fall“ war und er stilistisch betrachtet „da gar net da rein“ paßte. Mit Dieter und Bernd unternahm er fast jeden Tag etwas. Hierzu erklärte er: „wenn die net da sin, kannst Geburts-Dorf ganz vergessen“. Lediglich mit Albert war er weniger zusammen, seitdem der in Nachbarort wohnte. Für Heiligabend regte Chris als Alternative zu einer „Schnapsschlacht“ dennoch an, sich bei Albert zu treffen. Bernd wollte dann auch kommen, und sie hatten vor, dann ein „bißchen Party“ zu machen. Wenn Chris jemanden zum „Labern“ brauchte, waren Bernd und Dieter gute Ansprechpartner. Ebenfalls gaben die Bandmitglieder unbedingten Schutz bei drohenden körperlichen Auseinandersetzungen im Heavy-Metal-Schuppen. Gleichzeitig gab Chris an, daß er sich durch sein Engagement in der Band in nichts eingeschränkt fühlt, er sich an Stelle der Tätigkeiten mit der Band früher „wahrscheinlich zu Hause vorm Fernseh gelangweilt“ hätte.

Chris begab sich in die Bandgemeinschaft und verhielt sich dort, stilistisch flexibel, dem Punk gegenüber aufgeschlossen, indem er Teile von dessen Habitus annahm. Er fand in der Band Menschen, vor denen er seine Probleme aussprechen konnte. Er fand eine Gemeinschaft, in der er sich wohl fühlte und mit der er Zeit verbringen wollte.

Die Bandmitglieder waren für Chris mehr als nur Mitmusiker, mit der Zielsetzung, Musik zu machen, sondern auch Menschen, zu denen er zumindest vorübergehend zentrale und positive soziale Beziehungen pflegte. Die nahezu tägliche Gemeinschaft der Bandmitglieder bildete für Chris ein zentrales soziales Aggregat von hoher Güte. Die sozialen Beziehungen mit den Bandmitgliedern waren für Chris ein zentrales und unverzichtbares Ereignis der musikalischen Handlung.

Im Gegensatz zu den sozialen Bindungen in der Bandpeergroup beschrieb Chris seine familiären Bindungen weitgehend negativ und nicht unterstützend. Die sozialen Beziehungen zu seinen Mitmusikern stellte er als qualitativ hochwertiger als die zu seiner Mutter, deren Lebenspartner und seinen Geschwistern dar. Bezüglich seiner sozialen Einbindung in die christliche Gemeinde kann interpretiert werden, daß diese parallel zu seiner sozialen Etablierung in den beiden Musikbands abnahm. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, trug seine musikalische Handlung bei zu einem altersgemäßen Ablösungsprozeß von seinen ambivalenten sozialen Beziehungen zu seiner Familie sowie der christlichen Gemeinde und förderte seine sozialen Beziehungen, Orientierungen und Interaktionen mit Gleichaltrigen.

### ***Musikalische Leistungsorientierung***

Chris empfand das Zusammensein mit der Band als „total locker“, weil er dabei keinen Leistungsdruck und somit keinen „Streß“ empfand. Gleichzeitig äußerte er den Wunsch, konzentrierter zu proben, um etwas „gebacken“ zu kriegen und dann aufzutreten. Er fand es immer gut, wenn das gemeinsame Musizieren gut gelang, und sie etwas Neues spielen konnten. Ebenfalls wollte er gerne Double-Baß spielen lernen, tat dies jedoch nicht mit der Begründung, daß dies „Streß“ bedeuten würde und somit „ätzend“ sei. Gleichzeitig berichtete Chris von einem erheblichen musikalischen Fortschritt der `Eindringlinge´ und daß alles Können der `Eindringlinge´ selbst beigebracht sei. Dies sei alles während des einen Jahres geschehen und daß man bei den `Eindringlingen´ merkte, daß die Musik auch „manchmal“ exakt gespielt werden müsse. Chris fand es „geil“, daß sie „aus bißchen viel gemacht ham irgendwie“.

Chris war stolz auf das eigenständig erstellte Demo der Band, anstelle des ansonsten nur passiven Musikhörens. Chris wünschte sich, daß das Demoband gut ankommt und jeweils mehr als einmal gehört wird. Obwohl er ahnte, daß seine Freunde aus der Heavy-Metal-Szene das Demo nur einmal hören würden, wollte er ihnen dennoch jedem eines geben. Sogar sein Chef hatte von dem Demo gehört und mochte gerne eins haben. Chris hegte den Gedanken, das Demo auf einem Punk-Sampler zu veröffentlichen, und äußerte, daß das Demo im Vergleich zu einigen anderen dort veröffentlichten Musiken musikalisch deutlich besser sei. Gleichzeitig führten die `Eindringlinge´, einschließlich Chris, die Produktion des Demos nicht weiter. Chris beschrieb hier, daß er gerne bereit war, so viel musikalische Leistung zu erbringen, bis dies für sein Empfinden zu „Streß“ beziehungsweise Leistungsdruck wurde. Es kommt zum Ausdruck, daß ihm die musikalische Handlung einen Rahmen bot, in dem er Leistung auf einem ihm angemessen erscheinenden Niveau entwickeln konnte, die ihn befriedigte, auf die er stolz war und welche er noch steigern wollte. Er konnte seine in der musikalischen Handlung mit der Band erbrachte Leistung deutlich positiv wahrnehmen. Er hatte sein Instrument besser zu spielen gelernt, ein Demoband erarbeitet und das Musikmachen bei einem Auftritt gemeistert. Alle von Chris beschriebenen Leistungen verliefen jedoch innerhalb des Gruppengeschehens, ein selbst initiiertes und durch-

geführtes Vorgehen beschrieb er nicht. Es kann vermutet werden, daß er seine Leistungen nur jeweils in Verbindung mit einer engen sozialen Anbindung an die Gruppe vollbracht hat, so wie er sein Schlagzeugspiel während der Proben verbessert hatte, nicht jedoch für sich alleine Double-Baß spielen lernte. Seine Leistungen in der musikalischen Handlung waren geeignet, sich zweimal den sozialen Zugang in die Peergroup einer Band zu erschließen. Sein primäres musikalisches Engagement richtete sich zwar auch auf musikalische Entwicklung, jedoch dominant auf seine Integration in eine Bandpeergroup.

### ***Psychohygiene***

„An allererster Stelle steht der Spaß“ für Chris beim Musikmachen, wenn er in „lockerer“ Atmosphäre Gemeinsamkeit erleben kann. In diesem Zusammenhang bedauerte er auch, daß die Band zum Interviewzeitpunkt nicht mehr regelmäßig zusammen spielte und machte sich Gedanken darüber, unter welchen Bedingungen er wieder in seiner alten Heavy-Metal-Band spielen könnte.

Gleichzeitig hat Chris gemerkt, daß er beim Musikmachen „viel Aggression oder sowas auslassen kann, wirklich“. Seine Aggression konnte er nutzen, einen Takt lange beim Spielen durchzuhalten. In diesem Sinne nutzte er auch sein Schlagzeugspiel, um Aggressionen aus Auseinandersetzungen mit seinen Eltern abzubauen. Gleichzeitig `schlug´ er, übertragen ausgedrückt, bei seinem Schlagzeugspiel auf erlaubtem Wege auf bestimmte Leute `ein´, womit er gezielt Aggressionen zu bestimmten Menschen abbauen konnte. „ (...) ich stell mir auch manchmal, am Schlagzeug - sind das für mich Köpfe, die Toms. Jo, ohne Scheiß, ehrlich, also, ich denk mir wirklich schon mal, - ja, hört sich jetzt, ich mein, ich, ich denk da net, äh, weiß ich, aber dann - überleg ich schon mal, - auf wen ich da - einschlage. (...) Oft, ich hab auch schon, - meine Mutter und den Torsten, hab ich auch schon drauf gespielt, also so is das net. Weißte, wenn ich den ganzen Tag zu Hause nur angeschissen werd oder so und dann abends zur Probe gefahren war, dann - paßte das eigentlich alles so.“

Chris hatte etwa ab seinem zehnten Lebensjahr unzureichend verbindliche, positive Beziehungen. Es wird nachvollziehbar, daß Chris aus diesen Erfahrungen heraus verschiedenste Beziehungsangebote gesucht und genutzt hat. Sein Verhalten zeichnete sich dominant durch ein Suchen nach Beziehung aus.

Betrachtet man seinen Lebensweg unter den Perspektiven Abgrenzung gegenüber der `bürgerlichen´ Gesellschaft, Gemeinschaft mit einer Peergroup sowie seiner subjektiven Selbstbewertung, wird ein dreifacher und damit aus seiner Perspektive bisher effektivster Nutzen seiner musikalischen Handlung sichtbar, indem er sich bei den `Eindringlingen´ gegenüber seiner `bürgerlichen´ Gesellschaft abgrenzt, eine starke Gemeinschaft mit der Band-Peergroup hat und eine positive Selbstbewertung erfährt (siehe unten Übersicht 6: Chris – Nutzen musikalischer Handlung).

### Übersicht 6: Chris – Nutzen musikalischer Handlung

Alter / Gruppe	Abgrenz.	Ge-meins.	- / +
12-14 Jahre: in Clique Alkohol trinken und stehlen	X	X	-
14-18 Jahre: Einbindung in christliche Gemeinde		X	- / +
16-18 Jahre: Musiker in der Heavy-Metal-Band	X	(X)	+
18-19 Jahre: Musiker bei den `Eindringlingen´	X	X	+

#### **Musikalische Handlung bei seinen Auftritten**

Chris hatte, wie alle Bandmitglieder, vor dem ersten Auftritt der `Eindringlinge´ Alkohol getrunken. Er war mit der gemeinsamen Aktion des Auftrittes weitgehend zufrieden und bezeichnete ihn als „eigentlich – geil“. Innerhalb dieses musikalischen Rahmens, in der Gemeinschaft mit Band und Publikum, spielte er Double-Baß. Dieses massive Schlagzeugspiel hatte den Effekt, aus der Perspektive von Chris und aus Sicht der Gesamtheit von Band und Publikum, eine Steigerung des Ausdruckes des Auftrittes herbeizuführen, was für die beteiligten Zuhörer und Musiker das gemeinsame Auftrittserlebnis intensiver werden ließ. Zusätzliche Gemeinschaft führte Chris herbei, indem er seinen Cousin aus dem Publikum bat, für ihn das Hi-Hat zu spielen, mit der Begründung, seinen rechten Arm nicht mehr „richtig“ bewegen zu können. Bezogen auf seine gesamten Auftrittserlebnisse erzählte er, daß es „geil“ war für ihn, wenn sein Musikmachen bei den Leuten ankam, er oben (auf der Bühne) stand und das Publikum seinen „Spaß“ hatte. Er erzählte: Zuschauer „sind ziemlich wichtig“ (...) „sonst is ja alles für’n Arsch“. Chris musizierte nicht nur um des Musizierens willen, sondern auch, um in der Gemeinschaft von Band und Publikum zu stehen.

Chris hatte damit in zweifacher Hinsicht neue Gemeinschaften gewonnen: erstens in der Gemeinschaft der Bandpeergroup und zweitens mit der Gemeinschaft des Publikums, welches er in seiner dörflichen Umgebung sicher in der Mehrheit persönlich kannte.

In den Erzählungen kommt das Bemühen um Anerkennung der Auftrittsleistung zum Ausdruck. Er war stolz über die positive Bewertung des Auftrittes durch das Publikum. Im Vordergrund stand für Chris nicht eine exakte rhythmisch-harmonische Darbietung, sondern seine Inszenierung und Annahme in der Gemeinsamkeit von Band und Publikum.

#### **Reflexion**

In vielen der oben beschriebenen Interviewpassagen wird deutlich, daß Chris im Rahmen seiner musikalischen Handlung seine Biographie reflektiert. Dies gilt zum Beispiel für seine Erzählung zu seinem Schlagzeugspiel auf den „Köpfen“, seinen Alkoholkonsum sowie den Themen der Songtexte.

#### 4.3.1.4 Zusammenfassung

##### ***Biographie***

- Zentrales Ereignis für Chris war die Scheidung seiner Eltern während seines zwölften Lebensjahres, begründet mit der Homosexualität seines Vaters.
- Sein Vater wurde von Chris, der Familie, von Verwandten und Bewohnern des Geburtsdorfes mißachtet. Subjektiv ergab sich damit für Chris ein Loyalitätskonflikt gegenüber seinem Vater.
- Die familiären Beziehungen von Chris gestalteten sich ambivalent, nicht stabil und mit wechselnden Bezugspersonen.
- Mit zwölf Jahren brachen wichtige Beziehungen zu Gleichaltrigen weg.
- In Folge nahm Chris auf der Suche nach Beziehung den Habitus sich stark unterscheidender Gruppierungen Gleichaltriger an. Chris integrierte sich dabei zwischen seinem vierzehnten und neunzehnten Lebensjahr ebenfalls in der Kirchengemeinde des Geburtsdorfes.
- Seine Freundin war für ihn außerordentlich wichtig, um: 1. fehlende Beziehungen zu kompensieren; 2. sich als nicht homosexuell zu inszenieren.
- Chris nutzte den Konsum von Alkohol bewußt, um sich subjektiv zu stärken und um Gemeinschaft mit anderen zu konstruieren.
- Im Alter von 15 bis 18 Jahren war Chris Sänger einer Heavy-Metal-Band, ab 16 lernte er autodidaktisch Schlagzeug.

##### ***Biographische Funktionen musikalischer Handlung***

- Chris fand über seine musikalische Handlung soziale Aufnahme in Peergroups.
- Sein Punkmusikmachen hatte den Effekt, seine bisher unzureichende emotionale Verankerung mit seinem Vater subjektiv zu verbessern sowie seinen Loyalitätskonflikt zu entschärfen.
- Im Rahmen seiner musikalischen Handlung reflektiert er seine Biographie. Chris nutzt die im Bandkontext gebrauchten Texte sowie seinen eigenen, um seine Erfahrungen zu aktualisieren und seine Werthaltungen zu reflektieren.
- Die sozialen Beziehungen mit den Bandmitgliedern waren für Chris zentrales, unverzichtbares und nahezu tägliches Ereignis der musikalischen Handlung. Er fand bei ihnen wohlthuende Gemeinschaft, konnte dort seine Probleme aussprechen und bekam unbedingten Schutz bei körperlichen Auseinandersetzungen mit Gleichaltrigen.
- Die Integration in die Bandpeergroup unterstützte seine Ablösung aus ambivalenten Beziehungen zu seiner Familie sowie zur Kirchengemeinde.
- Chris konnte Leistung auf einem ihm angemessen erscheinenden Niveau erbringen, positiv wahrnehmen und entwickeln. Er konnte auf seine musikalischen Leistungen stolz sein und damit positive Selbstbewertung gewinnen.
- Die musikalische Handlung mit der Band brachte Chris Spaß.
- Chris nutzte sein Schlagzeugspiel bewußt, um Aggressionen abzubauen.
- Mit Musikauftritten konnte er sich in seiner Band und im Publikum integrieren.
- Mit seiner musikalischen Handlung konnte er Protest ausdrücken sowie seine Familie, Verwandte, Bekannte und seine 'bürgerliche' Umgebung provozieren.

## 4.3.2 Intensivinterpretation

### 4.3.2.1 Sequenzanalyse: Der erste Auftritt

C ... Weiß ich, den Abend, wo wir gespielt hatten auf der Fete, wo,

In dieser Passage konkretisiert Chris seine Aussage über vier Schritte von „weiß ich“ bis „auf der Fete“. Chris erwähnt den Zeitpunkt „Abend“, die „Fete“ als Rahmen der Tätigkeit sowie die musikalische Handlung mit „gespielt“. „Gespielt“ wird jedoch nicht näher ausgeführt. Die Aussage ist deshalb unvollständig und verlangt nach einer weiteren Erklärung. Vermutlich bereitet Chris damit eine Erzählung zu seinem ersten Musikauftritt mit den ‚Eindringlingen‘ vor (Kontextwissen: zum Interviewzeitpunkt hatten die ‚Eindringlinge‘ erst einen Auftritt absolviert). Den Begriff „gespielt“ nutzt Chris wahrscheinlich im Sprachjargon eines Musikers, der damit das Vollbringen eines Musikauftrittes meint. Damit würde eine Identität von Chris als Musiker transparent. Mit „wir“ erzählt Chris im Plural von der Band, was ausdrückt, daß er die Band als eine Einheit betrachtet. „Wo“ kann implizit die Frage an den Interviewer bedeuten, ob dieser seiner Erzählung folgen kann oder ob Chris dessen Erwartung erfüllt (Kontextwissen: „wo“ bedeutet im Dialekt von Chris nicht die Frage nach einem Ort, sondern fordert eine Bestätigung seiner Aussage oder beschließt sie im Sinne einer Selbstbestätigung, gleichsam wie dies für ‚gell‘ aus dem hessischen Sprachgebrauch gilt). Gleichzeitig kann „wo“ als Ende der Erzähleinleitung und den nun nahenden Beginn der eigentlichen Erzählung gelesen werden.

C da waren jetzt die Bands vor uns, ja, die vor uns gespielt hatten,

Das Wort „jetzt“ signalisiert sein in der Erzählung aktualisiertes Erleben des Geschehens. Sein „ja“ kann a) als eine Selbstbestätigung seiner Aussage gelesen werden, b) als die Forderung einer Zustimmung des Interviewers, ob dieser der Erzählung thematisch folgen kann. Im Sinne beider Lesarten wird die vorhergehende Aussage dann auch nochmals konkretisiert. Mit „die vor uns gespielt hatten“ definiert er einen Unterschied zwischen den anderen Bands und seiner eigenen. Gleichzeitig deutet er mit „uns“ an, daß der Vortrag seiner Band eine Gemeinschaftsleistung seiner Band und keine Einzelleistung von deren Musikern ist. Chris führt die Musikbands als wichtiges Element der an der Fete Beteiligten ein.

C also das sind so die Bands, die - immer auf den Parties spielen irgendwie,

Mit „also das sind so die Bands“ bereitet er eine Mitteilung über die anderen Bands im Gegensatz zu seiner eigenen vor. Das „immer“ impliziert dabei einen Standard von Normalität und Kalkulierbarkeit dieser Bands. Die Beschreibung des Spielens der Bands mit „irgendwie“ drückt einen nicht weiter zu erwähnenden und damit wertlosen musikalischen Vortrag aus. Dies sind vermutlich Differenzierungskriterien zwischen diesen Bands und seiner eigenen. Die Qualität des Vortrages seiner Band bleibt zunächst noch offen und verlangt nach einer Erläuterung. Der genutzte Präsens kann dabei in zwei sich nicht ausschließenden Richtungen gelesen werden: 1. als besondere innere Beteiligung von Chris an diesem Thema, und 2. als Aussage über das Immerwährende, Nichtveränderliche an den anderen Bands und den damit jeweils ein-



hergehenden Parties.

C und die Party ist da immer gleich,

Chris konstruiert einen kausalen Zusammenhang zwischen den immer gleichen Auftrittsleistungen dieser Bands und der Qualität dieser Feten, im Sinne von: `der Abend ist so gut wie seine Bands´. Chris hat bisher über mehrere Stufen eine Erzählung zu konkreten Inhalten des Abends aufgebaut und bisher nicht positiv über die anderen Bands berichtet, was eine positive Schilderung des Auftritts seiner Band sowie eine positive Auswirkung auf die erwähnte „Party“ erwarten läßt. Gleichzeitig hat er sich bisher nicht zu rhythmisch-harmonischen Kriterien des musikalischen Vortrages geäußert, stattdessen jedoch zur Qualität der Fete. Eine „Party“ beziehungsweise „Fete“ ist im Sprachgebrauch von Chris und in diesem Zusammenhang eine empfundene Gemeinschaft und Interaktion zwischen der Band und dem Publikum und damit auch zwischen ihm und dem Publikum. Nach dieser Lesart hat seine musikalische Handlung den Sinn: a) Gemeinschaft und Interaktion zu erzeugen oder b) der Gemeinschaft und Interaktion zu dienen. Thema seiner Auseinandersetzung mit seiner musikalischen Handlung des Musikvortrages ist somit bis jetzt nicht ein rhythmisch-harmonisches, sondern das Thema ist die Gemeinschaft und Interaktion zwischen ihm, seiner Band und dem Publikum.

C wo.

„Wo“ fordert formal betrachtet eine Zustimmung des Interviewers zu diesem Erzählabschnitt auf der Sachebene. *Da der Interviewer die Geschehnisse der Fete aus Unwissen darüber jedoch nicht bestätigen kann, kann er lediglich sein Vertrauen gegenüber der Erzählung von Chris bekunden. Damit würde der Interviewer Chris eine positive Rückmeldung auf der Beziehungsebene liefern.* So gelesen, setzt sich Chris auf zwei Ebenen für positive Beziehungsaussagen gegenüber sich ein: 1. mit Band und Publikum während des Auftritts und 2. mit dem Interviewer während des Interviews. Gleichzeitig kann „wo“ ebenfalls wieder als Ende einer Erzähleinleitung und den nahen Beginn der eigentlichen Erzählung gelesen werden.

I Mh

Aufmerksamkeitsmarker und Bekundung der positiven Beziehungsdefinition sowie des Vertrauensverhältnisses des Interviewers gegenüber Chris.

C Und da, bei uns, war aber richtig Stimmung hier, weißte.

„Und da“ drückt eine Wendung im Geschehen aus, die er mit „bei uns“ auf das `ins Rampenlicht treten´ seiner Band bezieht. „War aber richtig Stimmung“ zeigt wieder den Gegensatz zu den anderen Bands auf, den er jetzt positiv konkretisiert. Der Gebrauch von „hier“ kann gelesen werden als Zeichen dafür, daß der Ausdruck „richtig Stimmung“ den eigentlichen Kern der Erzählung betrifft. „Weißte“ kann gelesen werden als: a) Bekräftigung der Aussage, und b) *als wiederholte Aufforderung an den Interviewer, sein Vertrauen beziehungsweise seine Beziehung zu Chris, im Sinne des oben aufgeführten „wo“, positiv zu definieren.*

C Ich mein, es, es war net viel los jetzt oder so, aber es war noch mehr Stimmung wie bei den andern Bands,

Die oben geforderte Beziehungsaussage des Interviewers folgte nicht. In dieser Logik folgt mit „es war net viel los jetzt oder so“ eine Relativierung seiner Erzählung und gleichzeitig eine weitere Konkretisierung und eine Bekräftigung seiner ursprünglichen Aussage, was beiträgt, die Glaubhaftigkeit von Chris zu erhöhen. Mit „aber es war noch mehr Stimmung wie bei den andern Bands“ wird deutlich das Kriterium „Stimmung“ der Fetenteilnehmer zur Abgrenzung gegenüber den anderen Bands und als Qualitätskriterium des musikalischen Vortrages gekennzeichnet.

C oder,

Da der Interviewer bisher keine verbale Zustimmung ausgedrückt hat, zielt das „oder“ wahrscheinlich auf die sachliche Zustimmung seiner Freundin, die dem Interview beiwohnte und als Teilnehmerin besagter Fete gleichsam als Zeugin gegenüber dem Interviewer auftreten könnte.

C das war irgendwie auch geil.

Zumindest verbal reagieren weder seine Freundin noch der Interviewer. In dieser Situation leitet Chris eine weitere Erzählung ein. Der Begriff „geil“ kann gelesen werden als seine mit dieser musikalischen Handlung erlebte emotionale Befriedigung oder als Ausdruck dafür, daß die Stimmung besser als bei den anderen Bands oder sehr gut gewesen war. „Irgendwie“ kann als Unbestimmtheit im Erleben des musikalischen Vortrages durch Chris gelesen werden und unterstreicht damit eine dominant emotionale Wahrnehmung dieser Ereignisse. „Auch“ kann so gelesen werden, daß mindestens zwei Dinge „geil“ waren. Erstens, daß bei seiner Band mehr Stimmung herrschte, und zweitens eine noch nicht beschriebene Situation.

C Ham wer nur improvisiert.

Mit „improvisiert“ nutzt Chris einen Begriff aus dem Musikersprachgebrauch, was als Ausdruck seiner Identität als Musiker gelesen werden kann. Improvisieren bedeutet seinem Ursprung nach, ein nicht vorhersehbares Ereignis zu inszenieren. Den Begriff „improvisiert“ bezieht Chris auf das Musikmachen und in Spannung zu den musikalischen Handlungen der anderen Bands des Abends. Damit wird dieses Improvisieren elementarer Bestandteil der eigenen musikalischen Handlung. Aus den vorhergehenden Erzählungen ist die Situation des Improvisierens als positiv zu bewerten. Offen bleibt, ob sich die positive Bewertung dominant auf die rhythmisch-harmonische Tätigkeit, die damit zusammenhängende soziale Dynamik der Fete, auf sein Erleben oder auf eine Verknüpfung dieser Ebenen bezieht. Mit seiner Aussage „ham wer“ verbindet er die positive Situation mit seiner musikalischen Handlung in und mit der Band. Damit wird seine Musikgruppe beziehungsweise seine Band zu einem elementaren Bestandteil dieser musikalischen Improvisation. Der Begriff „nur“ läßt zwei Lesarten zu. Erstens, daß nichts anderes getan wurde, als zu improvisieren, und zweitens, daß Chris dieses Improvisieren als minderwertige rhythmisch-harmonische Tätigkeit betrachtet.

C Der Albert konnte keinen einzigen Text singen. Der Bernd spielte irgendwas. Dann fing der Dieter auf einmal an,

Chris konkretisiert die musikalische Handlung der einzelnen Bandmitglieder während des Auftrittes, mit Ausnahme seiner eigenen, so, daß ein im vorhinein festgelegter Vortrag, im Sinne der Darbietung einer Komposition sowie die Möglichkeit eines rhythmisch-harmonisch exakten Vortrages als ausgeschlossen gelesen werden kann. Damit kann das Positive dieser musikalischen Handlung nicht in einem exakten rhythmisch-harmonischen Vortrag zu finden sein, sondern in der Improvisation der Gruppe. Für das Auslassen seiner Person sind zwei Gründe wahrscheinlich. Erstens, er nimmt seine musikalische Handlung für nicht wichtig, und zweitens, er nimmt seine musikalische Handlung für sehr wichtig und hebt sie für eine separate Erzählung auf.

C und dann ham wir en Werk gespielt, was wir, - ich glaub, da, - das könnten wir heut net noch mal nachspielen,

„Ham wer“ drückt abermals aus, daß Chris sich mit seiner Band und dem musikalischen Vortrag der Band identifiziert und die musikalische Handlung als gemeinsame Tätigkeit mit seiner Band erlebte. Bezogen darauf und auf die oben geschilderten Tätigkeiten der `Eindringlinge` ist die Improvisation keine vierfache Einzelleistung, sondern eine aus dem dialektischen Ineinandergreifen der musikalischen Handlungen mit der Band entstandene Gruppenimprovisation. Es ist nicht vorstellbar, daß einer der Musiker seinen Part alleine auf der Bühne dargeboten hätte oder die Musiker ihren Vortrag nacheinander dargeboten hätten. Der Begriff „Werk“ wird als Synonym für ein einmaliges, nicht wiederholbares Gemeinschaftsprodukt verwendet, womit Chris das Kriterium der Nichtwiederholbarkeit dieser Gruppenimprovisation unterstreicht. Dieses „Werk“ wertet Chris bis jetzt ambivalent auf der Ebene eines nicht exakten rhythmisch-harmonischen Vortrages und einer noch nicht näher erläuterten Ebene, welche etwa die Aussage enthalten könnte: `wir sind über uns selbst hinausgewachsen`.

C weil das, das hammer uns

Chris setzt zu einer Begründung seiner vorhergehenden Aussage an. Dabei deutet er über „das hammer uns“ an, daß er die Band als eine für diesen Vorgang verantwortliche Einheit betrachtet.

I erzähl doch mal, wie war denn der Auftritt?

Der Interviewer unterbricht Chris in seiner Erzählung zu dessen musikalischer Handlung mit der Aufforderung, zu dessen Auftritt zu erzählen. Diese Unterbrechung kann so gelesen werden, daß der Interviewer nicht bemerkt hatte, daß die Schilderung der sozialen Begebenheiten sowie die der Gruppenimprovisation die für Chris wesentlichen waren und der Interviewer so zu dem aus seiner Sicht eigentlichen musikalischen Aspekt gelangen wollte, was er mit der Bekundung seines Interesses an einer Erzählung zum „Auftritt“, im Sinne eines Erzählverstärkers, zum Ausdruck brachte.

C Ich mein, da war ich auch etwas betrunken oder so, aber (lachend), aber, - äh, - ja, ich fand's eigentlich - geil.

Chris nimmt die Erzählaufforderung mit den Worten an: „Ich mein, da war ich“ und relativiert gleichzeitig den zu erwartenden Inhalt mit dem Hinweis, daß er „auch etwas

betrunken“ war. Der Begriff „auch“ kann in zweifacher Hinsicht gelesen werden. Erstens, Chris ist wie immer „auch“ diesmal betrunken, was impliziert, daß es zu seinem Vortragshabitus gehört, sich zu alkoholisieren. Sein Alkoholisiertsein impliziert, daß er als Betrunkener: a) sich nicht mehr so genau erinnern kann; b) nicht die volle Verantwortung für das damalige Geschehen übernehmen muß; c) die musikalische Handlung in betrunkenem Zustand „geil“ beziehungsweise emotional befriedigend sein kann. Zweitens kann „auch“ ebenfalls implizieren, daß neben seinem Alkoholkonsum eine zweite Situation ausschlaggebend für den Auftritt war. Sein „aber“ verleiht den beiden mit „auch“ angedeuteten Sachverhalten eine zumindest teilweise negative Bewertung. Mit „geil“ bestätigt er dagegen sein bereits vorher angedeutetes, stark positiv besetztes emotionales Erleben während der Gruppenimprovisation. Mit der zögernden Erzählung: „aber (lachend), aber, - äh, - ja, ich fand's“ und den Worten: „eigentlich - geil“ vergibt er eine gute Gesamtbewertung mit einer nicht eindeutig ausgedrückten Einschränkung. Aus dem bisherigen Kontext kann gelesen werden, daß die Einschränkung im rhythmisch-harmonischen Bereich der Vortragsleistung liegt. Dies beinhaltet. a) die negative Referenz seiner Aussage auf die Erzählaufforderung zum musikalischen Anteil des Auftrittes aus rhythmisch-harmonischer Perspektive; b) seine negative Bewertung aus rhythmisch-harmonischer Perspektive; c) seine emotional positive Bewertung aus der Perspektive eines Punkmusikers. Eine bewußte Bewertung seiner Tätigkeit als Gruppenimprovisateur kann er dabei nicht durchführen, da ihm die Gruppenimprovisation als definierte Tätigkeit nicht bekannt ist.

C Ich mußte zwar, während dem Lied hab ich mein Cousin - auf de - Bühne irgendwie geholt, und der sollte für mich det Hi-Hat spielen, weil ich den rechten Arm net mehr richtig bewegen konnte.

Chris konkretisiert die oben vermutete rhythmisch-harmonische Einschränkung seines Vortrages über einen Zwang, Hilfe zu holen, mit den Worten: „ ich mußte“. Sein Müssen konkretisiert er damit, daß er „den rechten Arm net mehr richtig bewegen“ konnte. Bezogen auf die rhythmische Praxis von Chris (Kontextwissen: sehr schneller Viertel-Groove) kann man sich eine physische Verausgabung bis zur Bewegungshemmung des rechten Armes vorstellen. Hierin kann gelesen werden: a) die totale Verausgabung als Vortragswert, b) ein auf das Vorgehen eines professionellen Musikers bezogenes unprofessionelles Handeln, da dieser auch einen solch schnellen Vortrag durchgehalten oder sich an geeigneter Stelle physisch geschont hätte. Chris geht mit dieser Situation jedoch im Sinne eines Punkmusikers um, indem er mit dem Einbeziehen eines Gastmusikers aus dem Publikum die Trennung von Publikum und Musiker aufzuheben sucht. Vorausgesetzt, der designierte Gastmusiker läßt sich auf diese Situation ein, kann vermutet werden, daß dieser davon ausgehen kann, mit seiner Tätigkeit a) den rhythmischen Wert des musikalischen Vortrages nicht wesentlich zu schmälern, b) den Vortragswert zu steigern und c) damit vom Publikum akzeptiert zu werden. Dies impliziert wiederum, daß die bisherige Vortragsleistung dominant in der Verkehierung der gewöhnlichen Darbietung und im sozialen Miteinander aller Beteiligten liegt. Davon ausgehend, daß Chris auch mit Hilfe seines Gastmusikers nicht in der Lage gewesen war, den Schlagzeugpart nach rhythmischen Kriterien hochwertig auszufüllen, hat er mit seiner musikalischen Handlung die üblichen Normen eines Vortrages vor Publikum auf der musikalischen und sozialen Ebene überwunden. Auf sozialer Ebene zeigt Chris

das Bemühen, das Publikum, beziehungsweise jemanden daraus, in diesem Falle einen Verwandten der Familie, einzubeziehen. Es wird deutlich, daß die musikalische Handlung dieses Vortrages mit der Band ihren Wert für Chris nicht dominant in einem rhythmisch-harmonisch exakten Vortrag, sondern auf der sozialen Ebene in der Bildung von Gemeinschaft und im Erleben der Gruppenimprovisation hat. Chris erzählt hier zum ersten Mal von einer eigenen konkreten Tätigkeit. Seine bisherige Erzählstruktur ist, zunächst Rahmenbedingungen und erst danach persönlichere Erzählungen zu präsentieren. So gelesen, wird eine weitere Schilderung seines speziellen Beitrages zu dem musikalischen Vortrag wahrscheinlich.

#### I Während dem Lied?

Der Interviewer bekräftigt mit seiner Frage das für ein herkömmliches Musikergebahren vollkommen unübliche Handeln von Chris erzählverstärkend.

C Während dem Lied, ja. Hab ich irgendwie, der sollt mal kommen, so - Geste so gemacht und da - kam der, da hat der 's Hi-Hat gespielt und ich nur noch auf der Snare und, - ja,

Chris bekräftigt die Einlassung des Interviewers doppelt mit einer Wiederholung und deren Bestätigung durch „ja“. Anschließend konkretisiert er wieder sein Handeln mit „so – Geste so gemacht“ und bestätigt, daß der aufgeforderte Fetenteilnehmer die ihm angetragene Aufgabe auch tatsächlich übernommen hatte. Chris hat mit der Hi-Hat das rhythmische Metrum an einen Gast übergeben. Dabei ist davon auszugehen, daß dieser das Hi-Hat in der Funktion des Zusammenspielens der Band nicht besser bedienen konnte als Chris. Gleichzeitig erzählt Chris, in dieser Situation nur noch auf der Snare gespielt zu haben, was impliziert, daß er das Spielen der Baß-Drum ebenfalls unterlassen hat. Damit hat er von den drei zentralen Bestandteilen seines Instrumentes (Baß-Drum, Snare und Hi-Hat) lediglich noch die Snare selbst gespielt. Aus rhythmisch-harmonischer Perspektive hat Chris mit dem Wegfall einer verbindenden Rhythmuslinie als zentrales musikalisches Medium für den Zusammenhalt der musikalischen Struktur des in dieser Situation mit Sicherheit ohnehin harmonisch wenig strukturierten Improvisierens den letzten Haltepunkt für ein exaktes rhythmisch-harmonisches Musizieren aus der Hand gegeben. Auf diese Weise hat er den musikalischen Vortrag mit einer völligen Umkehrung des Vortragshabitus' zu den vorhergehenden Bands gekrönt.

Chris hat im Rahmen seiner musikalischen Handlung und mit der Gruppenimprovisation seiner Band spielend bürgerliche Konventionen in ihr Gegenteil verkehrt. Hierfür hat er Unterstützung gesucht und gefunden.

*Exkurs zum Begriff Gruppenimprovisation aus musiktherapeutischer Perspektive.*

Zunächst zeige ich eine allgemeine Beschreibung von Gruppenimprovisation auf, die für Chris im Rahmen seiner Band voll zutrifft. „Gruppenimprovisation ist durch Gemeinsamkeiten in Erziehung, Zielvorstellungen und Themen bestimmt, und sie ist interessant, solange das Material etwas hergibt (BAILER 1987, 189).“ Es folgen sechs Axiome der Gruppenimprovisation nach CHILDS: „1. Jeder vorhandene oder nichtvorhandene Ton ist so gültig - und `gut´ wie jeder andere Ton. 2. Jeder Ton ist ein eigenständiges Ereignis. Er ist mit keinem anderen Ton durch irgendeine Hierarchie verbunden. Er braucht keine Beziehung zu dem zu haben, was ihm vorausgegangen ist

oder was ihm folgen wird. Er ist für sich selbst wichtig, nicht für das, was er zu einer musikalischen Linie oder einem musikalischen Verlauf beiträgt. 3. Jeder Verbund von Tönen ist genauso gültig, wie jeder andere. 4. Jedes Mittel zur Erzeugung eines Verbundes von Tönen ist genauso gültig wie jedes andere Mittel. 5. Jedes Musikwerk ist genauso 'gut' wie jedes andere, jeder Komponist so 'gut' wie jeder andere. 6. Traditionelle Wertvorstellungen, Expertentum und Autorität sind bedeutungslos" (zit. n. CHARLES in KAPTEINA 1988, 75). In der Praxis nimmt sich jeder Improvisierende nach freier Wahl ein oder mehrere Instrumente und entlockt diesen, oft ohne musikalische Vorbildung, Töne, so wie er es kann und wie er es will. Diese Töne sind Ausdruck seiner Persönlichkeit. Mit seinen Tönen kann er die "Gruppenmusik mitbestimmen und mitgestalten; ob sie lustvoll oder unangenehm war, hat er zumindest mitzuverantworten (KAPTEINA; HÖRTREITER 1993, 41)." Gruppenimprovisation "fordert in jeder Sekunde zur Entscheidung auf, zur Mitbestimmung, zur Wahl (LOOS in ebd.)." Die Improvisierenden haben "die Möglichkeit Individuum eigenen Rechts zu sein und aus ihrem eigenen Zentrum heraus zu handeln (CAGE in KAPTEINA 1988, 77)." Übernahme von Verantwortung und Einhaltung von Grenzen sind Aufgaben jedes Einzelnen, sie werden nicht abgegeben und nicht abgenommen. Diese Improvisation lebt von der wechselseitigen sozialen Dynamik innerhalb einer Gruppe. Ihre Ideologie und politische Dimension ist zutiefst selbstbestimmend und demokratisch. Die therapeutischen Phasen einer Gruppenimprovisation sind: 1. Experimentierphase; 2. Besinnungsphase; 3. Musizierphase; 4. Reflektionsphase; 5. Phase der Entwicklung von Alternativen. Ihr therapeutischer Wert liegt im Erfahren, Erkennen und der Alternativenentwicklung von Einstellungen und Verhalten.

Zunächst werden nun die Axiome der Gruppenimprovisation in kontrastiver Betrachtung herkömmlicher rhythmisch-harmonischer Vortragspraxis aufgezeigt. Das 1. Axiom erfüllt Chris, indem er seine improvisierten und weggelassenen Töne, aus seiner partiell dominanten Sicht als Punkmusiker, mit gut bewertet. Gleiches gilt für die Musik seiner Mitmusiker. Das 2. Axiom trifft zu, da Chris das Metrum abgegeben sowie die Baßdrum nicht weitergespielt hat. Es ist davon auszugehen, daß er die rhythmisch-harmonische Struktur verlassen hat. Im Durchführen dieser musikalischen Handlung erfüllt er ebenfalls das 3. Axiom. Über das Einbeziehen des Gastmusikers trägt er zur Realisierung des 4. Axioms bei. In seiner Identität als Punkmusiker hebt er die Trennung von Musiker und Publikum auf und erfüllt über den mit dem Gastmusiker eingebrachten, nicht vorhersehbaren musikalischen Vortrag, der im Rahmen der Gruppenimprovisation gleichzeitig seine eigene Komposition beinhaltet, das 5. Axiom. Das 6. Axiom wird insoweit erfüllt, als traditionelle Werte verkehrt werden können, deren Bedeutungslosigkeit läßt sich daraus jedoch noch nicht ableiten.

Die Phasen 1 und 2 durchläuft Chris im Vorfeld des Auftrittes (Kontextwissen), die Phase 3 beschreibt er in seiner Erzählung. In seiner erzählten Reflexion kommt ebenfalls die 4. Phase zum Ausdruck. Die Frage nach dem Erfüllen der 5. Phase läßt sich in Verbindung mit anderen Beobachtungen ebenfalls positiv beantworten (Kontextwissen). Zusammenfassend kann der Schluß zugelassen werden, daß: a) das Setting dieser musikalischen Handlung von Chris in einem temporären Ausschnitt in Bezug auf die Axiome und die Phasen weite Übereinstimmungen mit dem der 'musiktherapeutischen Gruppenimprovisation' besitzt, b) diese musikalische Handlung von Chris selbstbestimmt, ohne Anleitung eines Therapeuten erfolgte, c) die eigentherapeuti-

schen Aspekte dieses Settings für Chris verdeckt sind, da er den Auftritt nicht aus therapeutischer Perspektive, sondern aus der eines Punkmusikers betrachtet.

I (lacht)

Der Interviewer referiert mit seinem Lachen auf die, gemessen an einem konventionellen Habitus, vollkommen verdrehte Auftrittssituation. Er hat mittlerweile einen außerhalb von Rhythmik und Harmonie liegenden Wert des Vortrages erkannt und empfindet die Erzählung zudem als unterhaltsam. Aus dieser Reaktion läßt sich ableiten, daß sich sein Empfinden ebenfalls bei den Fetenteilnehmer hat entwickeln können.

C aber auch die Leute, wirklich, da war, da war keiner in dem Publikum, war keiner wirklich, - der so Musik hört, weißte.

„Aber auch die Leute“ kann gelesen werden als: `sogar dieses Publikum´. Diesem Publikum wird anschließend mit einer mehrfachen Bekräftigung unterstellt, daß es die von den `Eindringlingen´ vorgetragene Musik normalerweise nicht hört, mit der implizierten Ausnahme, daß diese Leute den Vortrag in ihrer Eigenschaft als Publikum an diesem Abend dennoch gehört haben müssen.

C Und daß das dann (wiederholtes leichtes Lachen von I und der Freundin) so irgendwie angekommen is. Ja ..., lach ruhig.

„Und daß das dann so irgendwie angekommen is“ drückt aus, daß der musikalische Vortrag vom Publikum positiv aufgenommen wurde. „Irgendwie“ relativiert diese positive Aufnahme des Publikums jedoch, indem keine klare Reaktion beschrieben wird, und Chris vermutlich zum Ausdruck bringt, daß er selbst keine klare Bewertung durch sein Publikum erfahren hat, da er diese ansonsten mitgeteilt hätte. Chris sowie sein Publikum können die Gruppenimprovisation aus Unwissenheit der Begrifflichkeit nicht gezielt in Worte fassen. Sie bewerten den Vortrag lediglich aus der ihnen bekannten rhythmisch-harmonischen, einer sozialen Perspektive und aus der des Punk.

C Tja, ich mein, im Proberaum, da kann man Pause machen, da - konnte man ja keine Pause machen.

An Stelle einer Beschreibung der Publikumsreaktionen wechselt er dann thematisch über zu seiner rhythmisch-harmonischen Vortragsleistung. Dabei stellt er seine besondere Leistung heraus, indem er es vermieden hatte, sein Schlagzeugspiel gänzlich zu unterbrechen. Hierbei wird eine Ambivalenz zwischen einer Haltung als konventioneller Musiker und einer als Punkmusiker deutlich, da er sein Schlagzeugspiel aus rhythmischer Perspektive praktisch nahezu eingestellt hatte, aus der Perspektive eines Punkmusikers jedoch noch gesteigert hatte.

C Da hab ich sogar Double-Baß gespielt. Ich glaub, dann - kam ich mir so langsam größtenwahnsinnig vor, ehrlich. Da, ich hatte so'n Riesenschlagzeug vor mir, mit Double-Baß und allem.

Chris wechselt seine Erzählung von einer hochwertigen Interaktion zu einer rhythmisch bewertet hochwertigen Passage seines Auftrittes. Gleichzeitig wechselt seine Erzählung zu einer emotionaleren Perspektive seines Spiels. Nachdem er zuvor seine rhythmische Minderleistung zum Ausdruck gebracht hat, beschreibt er nun im Gegen-

teil sein Erleben des rhythmisch als schwierig geltenden Spiels auf der Double-Baß Drum mit den Worten „dann – kam ich mir so langsam größenwahnsinnig vor“. Der Gebrauch des Wortes „größenwahnsinnig“ kann in zweifacher Hinsicht gelesen werden. Zum einen als narzißtischer Überschwang beziehungsweise als einen in diesem Moment von Chris erlebten emotionalen Kick, indem er ein „Riesenschlagzeug“ vor sich hatte, mit welchem er über das Double-Baß Spiel die Möglichkeit bekommt, rhythmisch und emotional zu wachsen. Chris kann damit ein Gefühl persönlicher Stärke erzeugen und zulassen. Chris kam sich bereits während dieser Auftrittssituation größenwahnsinnig vor, was impliziert, daß er bereits in diesem Moment über seine Selbstwahrnehmung und vermutlich auch über seine Fremdwahrnehmung reflektiert hat. Trotz der Bewußtheit über sein Verhalten hat er es fortgesetzt. Damit hat die musikalische Handlung mit der Band für Chris einen geeigneten Rahmen für das Ausagieren von Emotionen abgegeben. Zu diesen Emotionen zählen mindestens ein Gefühl von Stärke sowie das des sich im musikalischen Geschehen der Band Sicher-Fühlens, indem er gleichsam wie in der Gruppenimprovisation, nun jedoch im rhythmisch-harmonischen Spiel mit der Band, aus einer garantierten Kontrolle über sein `einfaches` Spielen zugunsten eines `unsicheren Experimentes` wechselt. Zum anderen kann „größenwahnsinnig“ gelesen werden als ein sich Übernehmen und der Aufgabe nicht Gewachsen-Sein. Ein ambivalenter Charakter in der Wahrnehmung dieser Situation kommt zum Vorschein, der in einer Diskrepanz von emotionalem Erleben und reflektierter Selbstbewertung aus rhythmischer Perspektive liegen kann.

C .. Dann ein Schlagzeuger, das war, der war mal irgendwie, war wohl mal - irgendwas, und der war wohl bester Schlagzeuger vom Heimatgebiet, - Werner Dreßler heißt der. Der sagt zu mir, ach, ich wär richtig gut gewesen, ich sag: "Brauchst mich net irgendwie aufzubauen", da sagt der: "Doch", also, - ja.

Chris stellt die rhythmische Qualität seines Vortrages durch die positive Aussage eines Musikkritikers und Fachmannes unter Beweis. Die Autorität dieses Fachmannes baut er von „ein Schlagzeuger“ über sechs Stufen bis „besten Schlagzeuger von Heimatgebiet“ inklusive dessen konkreten Namen auf, womit dessen positive Aussage nachprüfbar wird. In der damaligen Situation begegnete Chris dieser Aussage mit der negativen Paraphrasierung: „brauchst mich net irgendwie aufzubauen“, welche dieser positiv enttäuschte. Das Selbstbild von Chris, bezogen auf seine rhythmische Qualität, stellt sich als kritisch mit einer negativen Dominanz dar. Gleichzeitig ist er diesbezüglich mit Einschränkungen bereit, positive Kritik anzunehmen und für den Aufbau seines Ego zu nutzen. Diese Auseinandersetzung mit der Bewertung seines Spiels bekommt einen Sinn vor dem Hintergrund, daß Chris sich nicht als `nutzlosen Punker`, sondern als leistungsorientierten Menschen begreift.

C Und Blasen hatt ich wie verrückt.

Daß Chris nach seinem Auftritt Blasen bekam, impliziert, daß er dabei außergewöhnlich viel getan hatte, was wiederum beinhaltet, daß dies eine Situation war, in der er sich besonders verausgabte und angestrengt hatte. Damit ist neben einer emotionalen Bereicherung anzunehmen, daß der Auftritt in Bezug auf seine vorherigen sozialen und rhythmischen Bewertungen für ihn ebenfalls einen statussichernden und oder –erweiternden Charakter hatte.



C War aber sonst cool.

In diesem Zusammenhang kann dies als eine die obige Sichtweise unterstützende Darstellung seiner Erzählperspektive aus professioneller und souveräner Sicht gelesen werden, die eine Gesamtbewertung mit gut beschließt und dabei über das Wort „sonst“ negative Anteile mitbewertet.

C Richtig erinnern kann ich mich gar net mehr, aber - ich weiß noch, dann is die, - die, die ihren Geburtstag gefeiert hatte, die kam dann irgendwann auf die Bühne und sagte, wir sollten jetzt aufhören.

Sein Erinnerungsvermögen relativiert Chris mit den Worten: „richtig erinnern kann ich mich gar net mehr“. Einen dennoch herausragenden und damit im Erleben um so wichtigeren Punkt des Abends gibt er damit an, daß die Gastgeberin auf ihre Bühne kam und die Band aufforderte, aufzuhören. In dieser Erzählung wechselt Chris gleichzeitig wieder in den Plural, den er bisher nutzte, um die Band als Einheit zu beschreiben. Daß es zu einem Auffordern der Band zum Aufhören kam, kann mehrere Gründe haben. Möglich wären: a) Die Band merkt nicht, wann die positiv wirkende Phase ihres Auftrittes überschritten ist, vielleicht weil sie zum Ende ihres Auftrittes bewußtlos, ekstatisch gespielt hat, oder b) für einen Teil der Gäste oder mindestens für die Gastgeberin ist der so nicht einkalkulierte, die übliche Realität verkehrende Auftritt unerwünscht. Chris erzählt in diesem Abschnitt abermals zum Thema Bewertung. Daraus läßt sich lesen, daß dieses Thema für ihn eine hohe Ladung der musikalischen Handlung besitzt.

C Und, ja, - sonst war's cool. Sogar en Gruftie hat gesagt, daß es geil gewesen wär, - Güte (lacht leicht). Da muß schon was kommen, eyh.

„Und, ja, - sonst war's cool“ kann wiederum nach dem vorhergehenden negativen Erzählabschnitt, der Aufforderung zum Aufhören, als eine Gesamtbewertung des Auftrittes gelesen werden. Die hohe Gesamtqualität des Auftrittes bezeugt Chris wiederum über einen Kritiker, diesmal einem „Gruftie“, welcher seinem Habitus nach für einen konkurrierenden und relativ ruhigen Musikstil steht und so seiner positiven Bewertung eine besonders hohe Qualität verleiht. Die Kritikerbezeichnung des Auftrittes mit „geil“ kann gelesen werden als a) eine Bewertung der in ihm als Teil des Publikums ausgelösten positiven Gefühle, und b) als Bewertung der bewußt wahrgenommenen Gesamtvortragsleistung von Bühnenshow und rhythmisch-harmonischem Vortrag. Die Aussage des Grufties intendiert zugleich, daß Chris mit der Band in der Lage war, Gäste stilübergreifend aus den Bereichen Heavy-Metal, Gruftie und Punk zu befriedigen. Chris „lacht leicht“ zu seiner Erzählung, was seine eigene Verwunderung über die positive Fremdwahrnehmung des Vortrages ausdrückt. Orientiert an der positiven Fremdwahrnehmung, entwickelt er ebenfalls eine positive Eigenwahrnehmung des Auftrittes, die er abschließend mit den Worten bekräftigt „da muß schon was kommen, eyh“.

#### 4.3.2.2 Zusammenfassung

- Die musikalische Handlung des Musikauftrittes einer Band verknüpft Chris kausal mit der Qualität einer den Rahmen des Auftrittes abgebenden Fete.
- Ein Qualitätskriterium des musikalischen Vortrages auf der Fete ist die Güte der Stimmung der Teilnehmer.
- Chris definiert deutlich einen positiven Unterschied von seiner zu den anderen Bands, indem er deren monotone Normalität, die `Verrücktheit´ des Vortrages seiner Punkband und die damit einhergehende gute Stimmung gegenüberstellt.
- Chris erlebte mit seiner musikalischen Handlung eine emotionale Befriedigung.
- Elementarer Bestandteil der musikalischen Handlung von Chris ist das Zusammenspiel der Band, alleine wäre Chris dies nicht möglich gewesen.
- Die musikalische Handlung war geeignet, von Gästen mit stilistisch deutlich unterschiedlichen Musikrezeptionsgewohnheiten positive Kritik zu ernten.
- Chris zeigt ein kritisches rhythmisch-harmonisches Selbstbild.
- Er ist in der Lage, positive Kritik zu erlangen und diese für den Aufbau seines Selbst sowie einer Statusanhebung zu nutzen.
- In seiner Identität ist Chris ambivalent zwischen der Werthaltung eines Punkmusikers und der eines rhythmisch-harmonisch exakt Musizierenden.
- Die Bewertung seines Auftrittes ist für Chris ein zentrales Thema. Er bewertet seinen Auftritt selbst ambivalent, dabei kommen unterschiedliche Ebenen, mit jeweils positiven und negativen Anteilen, zum Ausdruck:
  - a) die Gemeinschaft und Interaktion mit seiner Band und dem Publikum,
  - b) seine rhythmisch-harmonische Leistung,
  - c) die Gruppenimprovisation,
  - d) eine Gesamtbewertung seiner Darbietung einschließlich seiner Bühnenshow.
- Er hat mit einer arhythmischen und aharmonischen Gruppenimprovisation, sowie mit seinem gesamten Vortrag, im Sinne des Punk, welcher einen tradierten Vortragshabitus in sein Gegenteil verkehrt, `spielend´ positive Kritik aus dem Publikum bekommen und bürgerliche Konventionen in ihr Gegenteil verkehrt.
- Die von Chris erlebte, nicht bewußt eingesetzte Gruppenimprovisation hat folgende Eigenschaften:
  - a) sie enthält weitgehend Elemente einer musikalisch-therapeutischen Gruppenimprovisation,
  - b) in Verbindung mit hier nicht dargestellten Bereichen seiner musikalischen Handlung, z.B. dem Reflektieren über Liedtexte, werden sicherlich alle Indikatoren einer `therapeutischen Gruppenimprovisation´ erfüllt,
  - c) sie ist verdeckt,
  - c) sie hat sich ohne musiktherapeutische Intervention entwickelt.

#### 4.3.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung

##### ***Selbstbewertung und Stilfindung***

Chris erzählt ambivalent negative wie positive Elemente und Bewertungen des Auftrit-

tes. Die Ambivalenz der Bewertungen hängt mit den jeweils wechselnden Perspektiven zusammen, mit denen er zwischen einem konventionellen Musiker und einem Punkmusiker wechselt und damit jeweils auch Positives herausstellen kann. Daraus läßt sich eine kritische und stilistisch nicht gefestigte Haltung gegenüber seiner musikalischen Handlung ableiten, deren Sinnstruktur in seiner Selbstbewertung sowie in dem Unterfangen seiner stilistischen Verortung liegt.

### ***Sein Auftritt mit einer Band hebt den eigenen Status***

Er bewertet den Auftritt einer Band als stimmungstragendes Ereignis einer Fete. Er ist in der Lage, positive Kritik für seinen Vortrag zu ernten und diese für den Aufbau seines Selbst sowie zur Stuserweiterung zu nutzen.

### ***Musikgruppe ist elementar***

Das Zusammenspiel der einzelnen Bandmusiker ist elementarer Bestandteil seiner musikalischen Handlung mit der Band. Ohne das gemeinsame Agieren wäre seine musikalische Handlung und die damit verbundenen sozialen Funktionen nicht denkbar.

### ***Bürgerliche Konventionen verkehren***

Mit seiner musikalischen Handlung, gemeinsam mit seiner Band, ist Chris in der Lage, bürgerliche Konventionen in ihr Gegenteil zu verkehren.

### ***Emotionale Befriedigung***

Mit seiner musikalischen Handlung erlangt Chris eine nachhaltige emotionale Befriedigung.

### ***Emotionsbearbeitung***

Im Rahmen seiner musikalischen Handlung entwickelt Chris partiell, unbewußt und verdeckt ein musiktherapeutisches Setting, welches geeignet ist, Emotionen aufzugreifen, musikalisch umzusetzen und eingeschränkt zu reflektieren.

## **4.4 Dieter**

### **4.4.1 Interpretativer Kommentar**

#### **4.4.1.1 Interviewrahmung**

##### ***Interviewzusage und Interviewsituation - Prozeßverlauf***

Dieter's Interviewbereitschaft hatte ich während einer Probenpause im Rockmobil erfragt. Er sagte sofort zu. Wir vereinbarten, einen genauen Termin telefonisch abzusprechen. Ich habe ihn daraufhin angerufen. Den abgesprochenen Termin stellte Dieter auf meine Nachfrage einige Tage vorher zurück, da er für eine Ausbildungsabschlußprüfung lernen wollte. Auf meinen danach folgenden Anruf hin vereinbarten wir das Interview für den zweiten Weihnachtsfeiertag bei Dieter. Treffpunkt war nach Dieters Vorschlag um 14.30 Uhr an dem Getränkefachmarkt, vor dem Albert und Dieter die 'Eindringlinge' gegründet hatten. Dieter kam mit zehnminütiger Verspätung zu Fuß. Für unsere Autofahrt zu ihm bat er mich, noch bei einem Getränkeshop vorbeizufahren, wo er Bier besorgen könne. Er kaufte dort an einer Haustüre fünf Flaschen Bier. Während der zirka fünfminütigen Autofahrt spielte Dieter mir eine mitgebrachte

Musikkassette mit Songs der Musikgruppe „Endstufe“ vor, die er als „frische Oi-Mucke“ bezeichnete, und welche im Refrain die Textstelle enthielt: „Ich bin Skinhead, ist doch klar. Ich find mich einfach wunderbar. Ich kann Kommunismus nicht ertragen und Punks auf die Fresse schlagen“ (Zitat nach Gedächtnis). Bei Dieter angekommen, führte er mich an seinem Zimmer vorbei in das Wohnzimmer der Familie. Dieter bot mir von seinem Bier an, ich wählte Mineralwasser. Er trank verteilt über das Interview drei Flaschen Bier und wirkte gegen Ende des Interviews angetrunken auf mich. Das Interview dauerte von zirka 15.00 Uhr bis 19.30 Uhr, wurde jedoch durch die teilweise Anwesenheit von Dieters Hund, zwei Telefonanrufen, dem zweimaligen Hereinkommen der Eltern sowie dem Servieren von Kaffee und Kuchen durch die Mutter und einem einstündigen, verfrühten Besuch von Bernd und zwei Bekannten der Band unterbrochen. Die reine Interviewdauer betrug zirka zweieinhalb Stunden.

### ***Aus der Befragung und dem Geschehen nach dem Interview.***

Zum Zeitpunkt des Interviews war Dieter zwanzig Jahre alt. Bis auf eine kurze Unterbrechung im Alter von siebzehn Jahren wohnte er immer im Haus seiner Eltern in Geburtsdorf. Nachdem Dieter die Schule mit einem Abgangszeugnis verlassen hatte, begann er eine Berufsausbildung zum Kraftfahrzeugmechaniker, deren Abschlußprüfung für den folgenden Monat anstand. Er machte die Bemerkung, nach seinem bereits geplanten Zivildienst, den er im Kindergarten eines benachbarten Dorfes zu verrichten suchte, mit Blick auf ein mögliches Studium die Fachoberschule besuchen zu wollen. Dieters Konfession war evangelisch.

Seine Mutter war „knapp über fünfzig“, arbeitete als Hausfrau und gleichzeitig halbtags als Masseurin in der Massagepraxis seines Vaters. Ihren Musikgeschmack beschrieb Dieter mit „Klassik“ und „Milva“. Das Alter seines Vater gab er mit etwa fünfundfünfzig Jahren an, er arbeitete selbständig als Masseur sowie halbtags als Koch in einem Hotel. Den Musikgeschmack seines Vater beschrieb er mit „Klassik“. Dieter hatte eine zwei Jahre ältere Schwester mit dem Beruf der Krankenpflegerin sowie einen vier Jahre älteren Bruder mit dem Beruf des Einzelhandelskaufmanns, welche beide außerhalb der Familie wohnten.

Das elterliche Haus hatte drei Etagen. In der ersten wohnte eine Großmutter Dieters, in der zweiten und dritten seine Familie. Nach dem Interview zeigte Dieter mir sein zirka drei mal vier Meter großes Zimmer, welches neben Bad und dem Zimmer seines Bruders in der zweiten Etage gelegen war. Auf einem Foto zeigte er mir, wie sein Zimmer früher ausgesehen hatte. Darauf waren seine Zimmerwände nahezu flächendeckend mit Bemalungen und Sprüchen versehen, in verschiedenen Farben und zum Teil übereinander geschachtelt. Darunter ein Plakat, auf dem Gewerkschaften, PDS und andere Organisationen für eine Demonstration gegen den Faschismus aufrufen. Als er im Herbst 95, bereits nach der Gründung der `Eindringlinge`, einmal eine Woche abwesend war, hatten seine Eltern das Zimmer mit einer Mustertapete neu tapeziert, aufgeräumt und das Plakat weggeschmissen. Er sagte, danach dann keine „Lust“ mehr gehabt zu haben, noch etwas an dem Zimmer zu „machen“. Zu dem Interviewzeitpunkt war die Mustertapete des Raumes lediglich mit einem zirka ein mal einem Meter großen Fußballbanner seiner „Lieblings“-Fußballmannschaft Borussia Dortmund ausgestattet, welches Elke und Chris ihm aufgehangen hatten, da sie meinten, das Zimmer wirke zu kahl. Der Raum war mit dunkel lackierten Holzmöbeln

aus der Zeit von Dieters Kindheit ausgestattet: Bett, Tisch, Sessel, zwei Stühle, Schrank. Der Fußboden war zu zirka zu drei Vierteln mit herumliegender Kleidung bedeckt. Zwischendrin standen ein elektrischer Baß sowie zwei kleine, zirka zwanzig Watt starke Kofferverstärker. Dieter meinte, dort schon mal mit Bernd zu üben.

#### 4.4.1.2 Biographische Skizze

In Dieters Biographie werden zwei Statuspassagen<sup>1)</sup> sichtbar. Etwa bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr berichtet Dieter von einem „gutbürgerlichen“ Aufwachsen in der Familie mit Bruder und Schwester, welches „langweilig“ und damit nicht weiter erwähnenswert sei. Ab diesem Zeitpunkt fand parallel mit einem Schulversagen, zunehmendem Alkoholkonsum und einer Abgrenzung von seinen Eltern eine Annäherung an subkulturelle Lebensstile, vorwiegend dem Punk, statt. Dies war der für Dieter interessantere Lebensabschnitt. Zum Interviewzeitpunkt, mit zwanzig Jahren, entwickelt Dieter, parallel zu Erfahrungen in der Arbeitswelt, als Punk sowie mit seinen musikalischen Handlungen und der zum Interviewzeitpunkt auseinanderdriftenden Band-Peergroup wieder eine „gutbürgerliche“ Lebensperspektive, für die Zeit in etwa drei Jahren. Mit „gutbürgerlich“ verbindet Dieter, verheiratet zu sein, zumindest in einer festen Beziehung eingebunden zu sein und eventuell Kinder zu haben.

Etwa aus dem Alter von fünf Jahren schildert er positive Erfahrungen mit der türkischen Kultur, welcher sein „bester Kumpel“ angehört. Er integrierte diese Kultur zu seinem Vorteil in sein Leben und belegt dies daran, daß er etwas Türkisch lernte und zum Koranlesen ging, „weil die bessere Suppe hatten“. Etwa ab dem fünfzehnten Lebensjahr integrierte Dieter wieder eine neue Kulturform in sein Leben, indem er sich einem Punk-Habitus annäherte. Er bekam zunehmend „Streß“ mit seinen Eltern, was dazu beitrug, daß er mit achtzehn Jahren für einige Monate ausgezogen war. Mit etwa neunzehneinhalb Jahren ist die Beziehung zu seinen Eltern wieder „ziemlich gut“ geworden, da diese, vergleichsweise einem Kompromiß, „weltoffener“ geworden sind, und er sich auch „en bißchen geändert“ hatte. Daß er sich mit den „Alten und denen“ wieder vertragen hat, ist das wichtigste Ereignis in seinem Leben.

Gleichzeitig bezeichnet Dieter zum Interviewzeitpunkt zu Hause zu sein als so „ätzend - langweilig“, daß er mindestens einmal am Tag „raus“ muß. Dies deutet darauf hin, daß er den Lebensstil und die Werthaltungen seiner Eltern nicht übernommen hat, sondern diese bisher lediglich neben den seinigen stehen läßt, ohne damit befriedigt zu sein. Gleichsam wie er in dem, mit einer Grenzüberschreitung seiner Eltern gegenüber ihm, renovierten Zimmer wohnt, ohne Aktivitäten zur Veränderung dieser Situation zu zeigen und ohne mit diesem Zimmer zufrieden zu sein.

Dieter erklärt, daß er „jetzt“ keinen „Bock“ mehr auf die „Punk-Scheiße“ hat, sondern „Skinheading“ nun mehr sein „Ding“ ist. Diese Aussage unterstützt er musikalisch, indem er dem Interviewer vor dem Interview ein Lied mit der Textstelle: „Punkern auf die Fressen schlagen“ vorspielt. Für diese Stiländerung sind drei Beweggründe wahr-

---

<sup>1</sup> Vgl. BEHNKEN; ZINNECKER (1992), die eine Statuspassage als einen im Leben zum ersten Male vollzogenen Schritt beschreiben. Lebensphasen sind nach ihnen strukturelle Bündelungen von Statuspassagen.

scheinlich: Erstens ist es nicht mehr „geil“ zu provozieren, es „bringt irgendwie nix mehr“, weil da die „Luft raus“ ist. Zweitens ist es anstrengend, einen Punk-Habitus zu vertreten, weil von einigen Leuten erwartet wird, daß ein Punk „arbeitslos“ ist und „schnorrt“ und insofern nicht am „gutbürgerlichen“ `Wohlstand´ teilhaben kann. Zudem muß ein Punk immer durch seine „Haare“ und seine „Klamotten“ auffallen. Drittens wird mit den aus Punk eins und zwei ableitbaren Bewegungen bereits eine `weiche´ Stilwende zum „gutbürgerlichen“ eingeleitet. Die Stilwende von einem Punk-Habitus zu einem Skinhead-Habitus ist für Dieter insofern relativ einfach zu vollziehen, da sein äußerliches Erscheinungsbild als Punk dem eines Skinheads ähnlich ist. Mit Ausnahme der Texte trifft dies ebenso für die musikalische Ausdrucksform zu. Gleichzeitig ist beim „Skinheading“ ebenfalls ein hoher Bierkonsum etabliert. Damit begeht Dieter einen `benachbarten´ Stil für seinen Lebensweg, den er bewußt zeitlich begrenzt nutzt. Zu diesem Zeitpunkt fällt auch gerade seine Band-Peergroup auseinander. Gleichsam, wie er nach dem Zerfall seiner ersten Clique eine neue suchte, tut er dies nun ebenfalls und ist bereit, eine stilistische Variante in sein Leben zu integrieren.

Daß Dieter sich nicht auf einen Stil fixiert, sondern sich zwischen verschiedenen Stilen bewegt, wird am Tragen seiner Glatze deutlich, die im Gegensatz zu einem möglichen Irokesenschnitt keine eindeutige Zuordnung zum Punk möglich macht, sondern ihm, bezogen auf seine Frisur, den Habitus als Skinhead offen hält und ihm mehrfach eine „Anmache“ als „Nazi“ beschert, obwohl er zu seiner Glatze aussagt, daß die „überhaupt gar nichts“ mit „Nazi“ zu tun hat. Er hatte sogar ein Plakat gegen Faschismus in seinem Zimmer hängen. Mit seiner Stilllosigkeit geht er geradezu spielerisch um, indem er über ein am Nazi-Habitus angelehntes Benehmen, dem in seiner Phantasie vorstellbarem Tragen eines Eisernen Kreuzes mit integriertem Hakenkreuz, über sich aussagt: „Aber ich weiß, daß ich kein Faschist bin, - deswegen kann ich ruhig so was tragen.“ Sinnstiftend an seinen Stilen, diesmal mit rechtsradikalen Attitüden, ist vermutlich, daß Dieter so provozieren kann, und diese Stile nicht „gutbürgerlich“ sind, beziehungsweise keine verantwortlichen und auf Arbeitsleistung bezogenen Tätigkeiten abverlangen.

Wichtig sind Dieter seine „Kumpel“, „Eltern“, die Band sowie sein „Hund“, an Gegenständen erwähnt er nur seine „Stereoanlage“. Der rote Faden in seinem Leben ist sein Streben nach „Spaß“. „Spaß“ bedeutet für ihn „Lachen“, Gemeinsamkeit, „Musikhören“ und betrunken sein. „Trouble“ zu haben ist dagegen „Scheiße“. Für die Zeit nach seiner Ausbildung hat Dieter vor, Zivildienst zu machen, da er sich bei den „Bundspechten“ nicht von „nem Arsch kommandieren“ lassen will. Hierin aufgeführt ist kein Engagement, welches eine Haltung für das Durchleben seiner Stile erklärt. Wahrscheinlich für Dieters Stilwanderungen ist eine aus seiner Entwicklung gewachsene Gegenbewegung zur Werthaltung seiner Familie. Dieters „Zukunftsblick“ ist, in zwei, drei Jahren, wenn er „ruhiger“ geworden ist, eine „Tussi“ zu haben, die dann Forderungen an ihn stellt, indem sie ihm „eh nur ewig in de Ohren“ liegt, was ihm zum Interviewzeitpunkt aber noch „zu eng“ ist. Mit seinem Lebensentwurf deutet Dieter letztlich an, daß er in Zukunft wieder verstärkt Erfahrungen einer „gutbürgerlichen“ Lebensweise aufgreifen wird. Damit wird eine Kurve sichtbar, mit der Dieter sich über eine kontrastive Stilentwicklung von „gutbürgerlich“, über den „Heavy Metal“-Habitus, „Punk“ und „Skinheading“ zurück zu „gutbürgerlich“ bewegt. Hierfür können gleichzeitig zwei Erklärungen gelten: Erstens verschafft er sich ein Adoleszenzmoratorium, indem er sich Freiraum

für „Spaß“ nimmt und antizipierte Verpflichtungen seines Erwachsenseins aufschiebt. Zweitens erfüllte keiner seiner ausprobierten Stile seine Anforderungen voll, was ihn auf den aus seinem Elternhaus bekannten Stil zurückgreifen läßt.

### ***Musikalische und stilistische Entwicklung***

Seine Familie besaß eine Orgel, auf der seine Schwester und sein Bruder „richtig spielen“ konnten. Im Alter von acht Jahren sollte und wollte Dieter Melodikaunterricht nehmen. Dieter lernte Melodika und spielte in der Folge mit seiner Schwester zu Nikolaus, weil er so immer ein „bißchen mehr Kohle“ bekam. Deutlich negativer ist seine zirka zwei Jahre später angesiedelte Schilderung, in der er für ein halbes Jahr bei der „dummen Tante“, die ihn bereits Melodika lehrte, unter „’n bißchen Zwang“ Orgelunterricht genoß. Melodika- und Orgelunterricht standen vermutlich im Rahmen einer von seinen Eltern erwünschten musikalischen Frühförderung, für welche sie Instrumente sowie Unterricht geplant zur Verfügung stellten und damit auch Anforderungen an Dieter verbunden haben. Noch bevor Dieter die „Einwirkungen“ hatte, etwa mit zwölf Jahren, lernte er mit einem Freund für zwei Monate „blöde Posaune“ in einem Posauenchor, bis er dies „geschmissen“ hat. Dieser Unterricht war „schrecklich“, vermutlich weil er damit „nie weit gekommen“ war, dort mußte er „was lernen“ und „immer einzeln vorspielen“. Den beiden letzten Situationen ist gemeinsam, daß Dieter Anforderungen ausgesetzt war und eine schlechte Beziehung zu den Forderungen stellenden Personen hatte. Den bisherigen Teil seines Musikmachens schätzt er als den ein, der „keinen Spaß gemacht hat“. Allen Erzählungen gleich ist, daß Dieter jeweils bedingt durch äußere Umstände musizierte und dies so lange beibehielt, wie er es für sich als zuträglich empfand. Er probierte verschiedene Instrumente aus, intensiv hat er sich keinem gewidmet. Diese musikalischen Handlungen waren für ihn dominant orientiert an „mehr Kohle“ oder am „Spaß“. Anforderungen hat er nur bedingt erfüllt.

Etwa ab dem dreizehnten Lebensjahr wandelte sich seine Musikrezeption von „normaler“, „moderner“ Radiomusik wie „Nena“ über verschiedene Ausdifferenzierungen des Heavy-Metal, bis mit zirka fünfzehn Jahren der Punk „kam“. Deutlich einhergehend mit seiner Stilorientierung zum Punk war eine Ablösung seiner Orientierung an den Eltern beziehungsweise dem „gutbürgerlichen“ und statt dessen eine Orientierung an Peers. Bevor Dieter fünfzehn Jahre alt wurde, war er in einer Clique, die sich nach und nach auflöste und deren Mitglieder bis auf ihn „alle gutbürgerlich“ geworden sind. Zu dieser Zeit lernte er auf dem Schulweg seinen jetzigen Mitmusiker Bernd besser kennen und näherte sich in Ermangelung seiner alten Clique dessen Clique an, in der ebenfalls die jetzigen Mitmusiker Chris und Albert verkehrten. Mit seiner in diesem Zusammenhang einzigen Äußerung, daß er dann „da mehr hingegangen“ ist, drückt er vermutlich aus, daß er in der neuen Clique zunächst nicht voll integriert war. Diese Clique war nicht „normal“. Ihre Mitglieder „lungerten“ im „Kaff“, waren „auffällig“, gingen nicht wie Dieter mit seiner vorherigen Clique in die Kneipe und „soffen“ nur am Wochenende „richtig“, sondern „hingen immer (...) an der Dorfhalle rum“ und haben jeden zweiten Tag „’en Schlag gemacht“. Hier begann er Heavy-Metal zu hören und sich diesem stilistischem Ausdruck entsprechend seine Haare wachsen zu lassen. Als ihm das zu langweilig wurde, lernte er, vermutlich außerhalb dieser am Heavy-Metal orientierten Clique, eine „Tussi“ kennen, die dem Punk-Habitus nahe stand, und ließ sich mit fünfzehn Jahren seinen ersten „Iro“ schneiden. Daraufhin hat er „se derbe bezo-

gen“ von seinen Eltern. Den „Iro“ hat er fast ein Jahr getragen, färbte seine Haare und rauchte. Mit diesen Verhaltenselementen hat er sich deutlich vom „gutbürgerlichen“ Stil seiner Eltern abgesetzt, was Dieter damit kommentiert, daß seine Eltern mit der „Scheiße“ „arge“ Probleme hatten. Mit sechzehn Jahren ist Dieter in näheren Kontakt mit Albert gekommen, als dieser ihm sagte, er fänd „cool, daß sich mal einer hier de Haare färben würde“. Dann sind sie „halt so - auch Clique geworden“. „Un dann war's Unglück perfekt.“ Danach ist „Bernd dann - Punk geworden“. Damit drückt Dieter aus, daß sich zu diesem Zeitpunkt aus einer lockereren Verbindung in der Heavy-Metal Clique eine neue am Punk orientierte Clique mit den zentralen Mitgliedern Dieter, Albert und Bernd entwickelte. Dieter sagt über seine Zeit als Punk, daß es „geil“ war, mit „Punk“ zu „provozieren“.

Zu dieser Zeit hatte Dieter bereits Schwierigkeiten mit seinen schulischen Leistungen, die seine Versetzung in das zehnte Schuljahr verhinderten. Ein Jahr später trat Albert mit einem stark mit Puntelementen durchsetzten Straßenkonzert als Sänger mit einer Band „live“ in Geburtsdorf auf. Besetzung: Schlagzeug = Putzeimer, Gitarre = nur vier verstimmte Saiten, von denen zwei über Kreuz gespannt waren sowie Gesang. Dieter empfand dies als eine „geniale“ oder sogar die „genialste Party“. Mit diesem Erlebnis beschreibt er das erste mal eine erlebte Verbindung zwischen dem „Spaß“ einer „Party“ und dem eigenständigen Machen von Punkmusik.

Dieter ging in seiner Stilentwicklung nicht strategisch vor. Er nahm jedoch jeweils Entwicklungsmöglichkeiten wahr, mit denen er sich kontinuierlich von den Werthaltungen seiner Eltern entfernte. Ein Grund für seine Entwicklungslinie besteht darin, daß er die Fähigkeit besaß, Neues in sein Leben zu integrieren und gleichzeitig darin, daß er nach der Auflösung seiner alten Clique eine neue suchte. Es war für ihn „geil“, zu „provozieren“. Ein wesentliche Orientierung für Dieters Entwicklung ist seine Suche nach „Spaß“, den er auf diesem Entwicklungsweg fand. Dieter zeichnet ein Bild, nach dem seine Handlungsmaximen waren: Abgrenzung gegenüber seinen Eltern, Provokation, Einbindung in eine soziale Gruppe sowie positive Rückmeldung von Peers und ein Leben mit „Spaß“ und ohne Zwänge.

### ***Schul- und Berufsausbildung***

Aus heutiger Sicht bezeichnet Dieter etwa die Zeit, in der er zur Clique mit Bernd und Albert zusammenfand, als seine „wildesten Jahre“. Wenn er die Zeit zurückdrehen könnte, würde er aus heutiger Sicht etwas daran „ändern“. An Negativem berichtet er aus dieser Zeit von seinem Ärger mit den Eltern, dem Versagen in der „Kack“-Schule sowie dem Beginn seiner Berufsausbildung. Nachdem Dieter zunächst das Klassenziel des neunten Schuljahres des Gymnasiums und später das des zehnten nicht erreichte, ging er mit einem Abgangszeugnis von der Schule. Seine Eltern sagten darauf, er solle arbeiten. Für eine Berufsausbildung beworben hat er sich dann „mehr so gezwungen“, weil er „arbeiten mußte“. Er wurde zur Ausbildung angenommen, weil seine jetzige Arbeitgeberin bereits seine frühere Erzieherin im Kindergarten war und seine Familie gut kannte. Das Ausbildungsverhältnis, so meint Dieter, werden „se jetzt wohl bereut haben“. Mit seinem Chef versteht Dieter sich „net so gut“, seine Arbeit ist ihm „langweilig“. In diesem Zusammenhang betrachtet er die arbeitende „Masse“ als „blöd“. Ein Problem sieht er zur Zeit darin, seine Ausbildungsprüfung zu bestehen.

Dieters Eltern hatten mit ihm „arge“ „Probleme“, was impliziert, daß Dieter diese ebenfalls mit seinen Eltern hatte. In der Schule erbrachte er in dieser Zeit ungenügen-



de Leistungen und kam daraufhin in den Zwang, einer Ausbildung zum KfZ-Mechaniker nachzugehen. Diesem Zwang hat er sich gebeugt. Mit dem Benennen seines „Problems“, die Ausbildungsabschlußprüfung erfolgreich zu meistern, deutet Dieter an, daß er nach wie vor Leistungsanforderungen, diesmal seiner Berufsumwelt, lediglich eingeschränkt nachkommt. Gleichsam wie in der Beziehung zu seinen Eltern, im Rahmen seiner musikalischen Früherziehung und seiner Schulausbildung, nimmt er keine gute Beziehung zu seinem Chef wahr, findet in der Ausbildung keine lustvollen Elemente und erbringt dort keine guten Leistungen. Den Situationen gleich ist, daß Dieter zu einem Zeitpunkt vermindert Leistung erbringt, zu dem er eine beeinträchtigte Beziehung zu dem Forderungen Stellenden hat.

In seiner Ausbildung ist ihm weiter Freiraum zur Nichterbringung von Leistung verlorengegangen. Aus dieser Sicht bezeichnet er Arbeitende, und damit sich selbst, als „blöd“. Folglich hegt er aus heutiger Sicht den Gedanken, etwas an seinem damaligen Tun geändert haben zu wollen. Dies kann ebenfalls ein Erklärungsmodell dafür sein, daß Dieter Zivildienst in einem Kindergarten verrichten möchte und den Gedanken hegt, die Fachoberschule zu besuchen, um ein Studium anzuschließen, um wieder einen damit antizipierten Freiraum für „Spaß“ zu gewinnen. Genügend Leistung für die Fachoberschule oder ein Studium zu erbringen, kann er sich offenbar vorstellen. Dieter antizipiert eigene Leistungsbereitschaft in Verbindung mit Zwanglosigkeit zu Leistung und mit „Spaß“.

### ***Alkoholkonsum***

Es ist davon auszugehen, daß in dem gesamten Erzählbogen, seit etwa seinem dreizehnten Lebensjahr, Alkoholkonsum für Dieter eine zentrale und wachsende Rolle spielt. Zunächst hatte er einmal in der Woche in einer Kneipe „richtig einen gesoffen“, dann vermutlich öfters mit der Clique an der Dorfhalle. Es ist davon auszugehen, daß sich das ebenfalls mit seiner Punk-Clique fortsetzte. Alberts Punkauftritt bezeichnet Dieter als „genialste Party“. (Kontextwissen: hierzu führt Albert in seiner Erzählung aus, daß das Punkpublikum hinterher betrunkenener war als die Musiker selbst.) Zu seinem derzeitigen Alkoholkonsum führt Dieter aus, daß er in die Kneipe geht, wenn er Geld hat, dort muß er jedoch auch schon mal einen ausgeben, und dann sind schnell einhundert Mark weg, und er ist noch nicht einmal „besoffen“. Deshalb trinkt er, wenn er kein Geld hat, das billigere „Flaschbier“. Etwa ein Jahr vor dem Interview, zu Beginn des Rockmobilprojektes, hat er einen Monat lang keinen Alkohol getrunken. Statt dessen hat er in diesem Monat jedoch jeden Abend „gekiff“t. Während des Interviews trank Dieter am Nachmittag eines zweiten Weihnachtsfeiertages drei Flaschen Bier. Alkohol zu trinken ist für Dieter „ein Stück Lebensinhalt“, er betrinkt sich „eigentlich jeden Tag“.

Mit Alkoholkonsum gewinnt Dieter „Spaß“. Gleichzeitig vermindert sich damit seine Leistungsfähigkeit. Dies trifft in seinen Erzählungen auf seine ungenügenden Schulleistungen, seine Probleme mit dem Ausbildungsabschluß sowie seine mit dem Alkoholkonsum geringer werdende Interviewfähigkeit zu. Ein zentraler Effekt von Dieters Alkoholkonsum ist eine verminderte Leistungs- und Verantwortungsfähigkeit, die sein Handeln als verantwortlicher Erwachsener nur eingeschränkt zuläßt.

### 4.4.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung

#### ***Begegnung und Interaktion***

Mit der Findung des Bandnamens 'Eindringlinge' hatten Albert und Dieter sich vorgenommen, „nur auf, äh, Beerdigungen, - auf goldenen Hochzeiten und so 'ner Scheiße, weißte, wo - nur Familien reingehen“ zu spielen, bis die „Bullerei“ sie dann „weggeholt hätte“. Albert und Dieter antizipierten gedanklich, mit einer Musikgruppe stark genug zu sein, um störend in familiäre Rituale eindringen zu können und deren Ordnungsmacht ertragen zu können. An Wünschen ist hierin intendiert: a) eine starke Vereinigung gegenüber Familien zu bilden; b) störenden Einfluß auf familiäre Rituale zu nehmen; c) mit einer dann antizipierten Vergeltung von deren Ordnungsmacht umgehen zu können. Die biographische Funktion der Band liegt damit in der Phase ihrer Gründung nicht dominant in der Verrichtung musikalischer Handlungen, sondern in der Bildung antizipierter sozialer Stärke. Dieter bezeichnet sein Verhältnis zu seinen Mitmusikern als gut und führt verschiedene gegenseitige Hilfen auf. Zum Beispiel: a) „Wird mal en Ohr zugehalten“, wenn Dieter mal betrunken und unerträglich ist; b) Wenn Chris Ärger mit seiner „Alten“ hätte, würde er zu ihr gehen und mit ihr darüber „quatschen“; c) Sie geben sich von ihren Getränken und ihrem Essen ab. d) Wenn einer der Band von einem „Außenstehenden“ „dumm angemacht wird“, auch wenn dies zu Recht geschieht, „dann stehen aber trotzdem die anderen dahinter“, nach dem Motto: „wenn de den anpackst, dann packste uns auch an“. Mit diesen Beispielen deutet Dieter wesentliche soziale Funktionen der Band an: a) Akzeptanz individueller Schwächen; b) Vermittlungshilfe bei Konflikten in gegengeschlechtlichen Beziehungen; c) Teilen von Trinken und Essen; d) unbedingter Schutz des Einzelnen vor körperlicher Gewalt.

Mit der Dynamik der sozialen Beziehungen fühlt Dieter sich befriedigt, wenn die Band zusammen ist, und das ist für ihn „eigentlich immer ziemlich geil“. In diesem Zusammenhang berichtet er von einer nächtlichen Wanderung im November, daß es so kalt war, daß man normalerweise nur gesagt hätte „scheiße kalt“, aber in ihrer Gruppendynamik sagten sie, daß sie mit ihrer Band „endlich mal auf Tour“ seien.

Für Dieter ist es das „Grausamste“, zu Hause zu bleiben. Ähnlich beschreibt er das Gefühl seiner Mitmusiker. Die Musiker sind, so betrachtet, 'gezwungen', ihr zu Hause täglich zu verlassen. Wenn sie sich nicht zu musikalischer Handlung mit der Band treffen würden, würden sie sich nach Dieters Ansicht einmal öfter in der Woche in das Dorf „stellen“.

Die musikalische Handlung hat sich als eine positive Alternative neben dem Gang in die „Kneipe“ oder zu einer „Party“ „einplaziert“ und eröffnet deshalb mit ihrer sozialen Dynamik Potentiale für persönliche Entwicklung.

Zum Interviewzeitpunkt sind die sozialen Beziehungen der Bandmitglieder jedoch bereits in ihrer Auflösung. Mit Bernd trifft er sich noch täglich. Chris sieht er lediglich fast täglich, weil der mittlerweile öfter bei seiner „Alten“ ist. Mit Albert macht er „fast nix mehr“, da dieser mittlerweile durch die Entfernung seiner Wohnung und mit seinen dortigem Mitbewohner „abgeschirmt“ in Nachbarort wohnt.

#### ***Alkoholkonsum***

Zu seinem Alkoholkonsum in Verbindung mit seiner musikalischen Handlung berichtet

Dieter, daß die ursprünglichen Überlegungen zum Bandnamen „Kistenschwarzer“, mit der Erklärung: „eben ne Kiste Bier trinken“, und selbstironisch „Anonyme Alkoholiker“ waren, welche aus dem allgemeinen Alkoholkonsum Dieters und der Peers zu verstehen sind. Dementsprechend berichtet Dieter, daß er etwa im Mai des Rockmobilprojektes, vermutlich ohne die anderen Bandmitglieder, einen von einer anderen Band geliehenen Proberaum benutzte. Er hatte dabei eine Flasche Wodka und zusätzlich Bier getrunken. In diesem alkoholisierten Zustand hat er sich in den Proberaum und über einen „Typen“ erbrochen, „die Hälfte vom Schlagzeug abgerissen“ und Flaschen kaputt geschmissen. Daraufhin durften die `Eindringlinge` den Proberaum zunächst nicht weiter nutzen. Bei seinem ersten Musikauftritt, im August des selben Jahres, war Dieter so „besoffen“, daß er „eh net spielen“ konnte. Rosi<sup>1)</sup> berichtet von diesem Auftritt, daß die Band Lieder gespielt hat, die sie „in ihrem Leben noch net gespielt“ hat, „aber war wirklich Party. Echt! Das war Klasse, echt.“ Dieter meint dazu, wenn er mal wo spielen würde, wo keine Bekannten sind, dann würde er sich mehr „Mühe“ geben und sich nicht so „betrinken“. In beiden Erzählungen kommt es nicht auf rhythmische und harmonische Präzision an, für welche der Alkoholkonsum abträglich wäre. In der zweiten wird sogar ein sich Nicht-„Mühe“-Geben und die „Party“ in den Vordergrund gerückt, wofür der Alkoholkonsum förderlich sein kann. Gleichzeitig berichtet Dieter davon, daß die durch das Rockmobil begrenzte „Zeit“ bei Musikproben „zu kostbar“ ist, um sich schwerer zu alkoholisieren. Er berichtet am Beispiel von durch Alkohol im Oktober fehlgeschlagenen Demoaufnahmen, daß er für diese musikalische Handlung seinen Alkoholkonsum einschränken mußte. Durch die Fehlschläge hatte sich bei den Musikern eine „allgemeine Trinkunlust“ eingestellt. Bei den letzten Aufnahmen hat dann keiner „gesoffen“, und mit diesem rhythmischen und harmonischem Ergebnis ist Dieter „eigentlich ziemlich zufrieden“.

Es wird eine ambivalente Haltung Dieters in bezug auf seinen Alkoholkonsum in Zusammenhang mit seiner musikalischen Handlung deutlich. Sieht Dieter sich nicht gezwungen, im Rahmen seiner musikalischen Handlung Verantwortung oder Leistung zu erbringen, konsumiert er Alkohol, wie er es „immer“ tut. Sieht er sich nachdrücklich aufgefordert, Verantwortung oder Leistung zu erbringen, ist er bereit, dafür weitgehend auf Alkohol zu verzichten. Diese Forderung besteht für Dieter dann, wenn die Band eine rhythmische und harmonische Leistung anstrebt.

### ***Eigeninitiative***

Den Moment, als die Besetzung der `Eindringlinge` komplett war und mit dem Rockmobil die nötige musikalische Infrastruktur zum Beginn der musikalischen Handlungen vorhanden war, beschreibt Dieter mit: „Es ist halt so gekommen, wie es kommen mußte. Ja, und dann .. sind wer jetzt - an dem Punkt angekommen, - wo wer Musik machen. -- (schnieft) .. *ausgehört*.“ Mit „ausgehört“ deutet Dieter den zentralen Unterschied zu früher an, indem sie ab diesem Moment aktiv geworden sind. Gleichzeitig betont er keine eigene Initiative, um an diesen Wendepunkt gelangt zu sein, obwohl er zu den Bandgründern gehört, sondern stellt ihn als von außen vorgegeben dar und negiert damit seine eigene Leistung.

Im Februar hat die Band eine Möglichkeit, auf einem Punkkonzert einen Song zu spielen, nicht genutzt, was Dieter so kommentiert: „war ja wohl auch besser gewesen“.

---

1 Eine Bekannte der Band. Sie berichtet als zufälliger Gast bei Dieters Interview.

In dieser Situation hätte er initiativ sein können, agierte jedoch nicht in Richtung Auftritt. Dieter hatte einen Song selbst komponiert und im April mit der Band einmal ohne Albert gespielt. Seine Songidee hatte er in der Band nicht durchgesetzt. Die Motivation der Band, und damit auch von sich, zur Organisation von Auftrittsmöglichkeiten und zum Überspielen ihrer Demokassetten schildert er als: „aus dem Quark kommen wer nie“.

Dieters Verhalten liegt weder dominant in der Rolle des Initiators noch in der des Bremsers für die musikalischen Handlungen der Band. Gleichwohl beteiligt er sich musikalisch und sozial an den Aktivitäten der Band und ist somit in die Funktionen und Aufgaben der Band eingebunden.

### ***Leistungsorientierung***

Dieter ist auf seine eigene musikalische Leistung „stolz“, es macht ihm „Spaß“, wenn er mit der Band einen neuen Song spielen kann, dies ist für ihn „ziemlich geil“. Seine Leistung mit der Band stellt er gegenüber seinen Peers positiv dar. Sein musikalisches Können hierfür hat er weitgehend mit den gemeinsamen Proben im Rockmobil entwickelt, an denen er regelmäßig teilnahm. Darüber hinaus hat Dieter „zehn Minuten - oder so de Woche“ geübt. Dieter betont, daß es „geiler“ ist, Musik selbst zu machen, als sie nur zu hören. Mit der Aussage: „spielen kann net jeder“ hebt er sich darüber hinaus deutlich von bloßen Konsumenten ab. Mit der musikalischen Handlung, Punkmusik zu machen, findet Dieter eine Möglichkeit, selbstbestimmt eigene Leistung zu erbringen sowie sich eine Leistung betonende Rolle als Musiker zuzulegen und sich damit bei seinen Peers positiv zu inszenieren. Punkmusik bietet sich für Dieter deswegen besonders an, da ihm mit deren rhythmischer und harmonischer Einfachheit sowie deren Vortragshabitus der nötige Freiraum bleibt, Leistung nach eigenem Ermessen zu bringen. Damit hat er eine Möglichkeit, selbstinitiiert Leistung zu erbringen, ohne sich einem Leistungszwang auszusetzen.

Gleichzeitig erklärt er sein Musikmachen mit „zur Zeit“ als eine temporäre Tätigkeit und sagt, daß die Band mal sehen muß, „was da fruchtet“, anstatt sich aktiv um Erfolg zu bemühen, den er sich wünscht, um mehr Ansehen zu erfahren. Er könnte sich zwar gut vorstellen, daß sich persönlich was bei ihm verändert, die gesamte Band müßte jedoch dafür sorgen, daß zum Beispiel ihr Demo „mal unter die Leute käm“, oder sie müßte Dieter einen Baß kaufen. Dieter verhält sich in diesen Bereichen fremdbestimmt, indem jeweils die Band eine Vorleistung erbringen muß, damit Dieter Leistung vollbringt. Gleichzeitig kann sich Dieter beim Punkmusikmachen mit den `Eindringlingen´ wie beschrieben ambivalent verhalten, was dieses Musikmachen, bezogen auf Leistungserbringung, für Dieter zu einem niederschweligen Angebot macht, welches er annimmt.

### ***Musikalischer Ausdruck***

Mit ihren Texten will die Band, und damit auch Dieter, das sagen, was sie „denken, leben, mögen, nicht mögen“. Die Musik soll „auf jeden Fall“ „laut“ und „schnell“ sein. Dieter nutzt den verbalen Ausdruck der Band, um seine Meinungen und seine Empfindungen zu äußern. Gegenüber seiner Familie ist ihm dies nicht befriedigend möglich, da dort bestenfalls eine Akzeptanz, jedoch kaum Verständnis für Dieter herrscht. Dieters Mitmusiker bieten ihm mit ihren relativ ähnlichen Werthaltungen einen passenden Rahmen für gegenseitiges Verständnis. Der rhythmische und harmonische Aus-

druckwunsch von Dieter birgt eine stilistische Einordnung in sich, die im Widerspruch zur Klassik seiner Eltern steht und ihn in jedem Fall von tradierten Stilen abhebt. Mit dem an der Ausdrucksgestalt seiner Peers orientierten Stil gewinnt Dieter Zugehörigkeit zu seiner Peergroup sowie Identität in der Abgrenzung zu tradierten Stilen.

### ***Biographiearbeit***

Der von Dieter geschriebene Text „Partytime“ beinhaltet, daß er auf der „Maloche“ die ganze Woche „auf das Wochenende wartet“. Der Textausschnitt: „Freitag abend ist es soweit, Wochenende Partyzeit“ signalisiert einen zentralen Wendepunkt in Dieters Wochenplan, von der Pflichterfüllung zur „Party“, die für Dieter so wichtig ist, daß er die ganze Woche darauf wartet. Damit drückt er auf der einen Seite aus, an ihn gestellte Forderungen gezwungenermaßen anzuerkennen und zu erfüllen. Auf der anderen Seite jedoch signalisiert der Text, daß Dieter mit dieser Situation unzufrieden ist und dies mit der wöchentlichen „Party“ kompensiert. Mit der „Party“ dreht Dieter seine Arbeitssituation um, indem er nun tut, was er will, und ihm egal ist, was Leute über seine liegengebliebenen, leeren Büchsen sagen. Dieter greift mit seinem Songtext den Kern seiner sozialen Problematik auf, nämlich fremdbestimmt für ihn unangenehme Leistung erbringen zu müssen und sich im Gegenzug durch seine „Party“ jeglicher Verpflichtung zu entziehen, wobei dies einen Kreislauf bildet, dem er kein Ende beifügt. Dieter nutzt seinen Songtext als Sprachrohr, indem er seine soziale Problematik reflektiert und offen ausdrückt.

### ***Auseinandersetzung mit Wünschen und Realität***

Dieter hätte „Bock“, „vor ‘nem Publikum so richtig mal einen zu ledern“, und würde dafür auch als Vorband einer von ihm geringgeschätzten Band oder in einer Kneipe mit alternativem Publikum spielen, „Hauptsache Publikum“. Dieter entwickelt in dieser Äußerung, im Rahmen seiner musikalischen Praxis, realistische Anforderungen an seine Initiative und Leistung, die er mit seinem Wunsch, sich vor einem Publikum, egal welchem, in Szene zu setzen, reflektiert. Dieter hat die „Fiktion“, mit seinem Musikmachen „Karriere“ zu machen, so daß er von diesen Einnahmen leben könnte, das wäre für ihn das „Geilste“, was passieren könnte. In diesem Zusammenhang kommt er zu dem Schluß, daß er seinen Bekanntheitsgrad mit einigen Aktivitäten zumindest ein „bißchen“ steigern kann. Mit diesen Überlegungen impliziert er, daß er von seinem Musikmachen vermutlich nicht leben können wird, und daß er seinen Lebensunterhalt in Zukunft nicht in einem „Party“ - ähnlichen Zustand erwerben können wird. In dieser Auseinandersetzung über Wünsche und eigene Leistungsfähigkeit erfährt Dieter Verstärkung seiner Initiative sowie Enttäuschung seiner Fiktion, was im Effekt Realitätsgewinn bedingt.

### ***Musikalische Handlung beim ersten Auftritt***

Von seinem ersten Auftritt auf einer Geburtstagsparty bei Bekannten kann Dieter nur noch „bruchstückchenweise“ erzählen, da er „voll“ war, obwohl er „besoffen“ nicht spielen kann. Als die Band ihre Stücke gespielt hatte und in einem von Dieter wahrgenommenen Chaos zu improvisieren begann, ist er von der Bühne gegangen, da er die musikalischen Strukturen, die der Gitarrist spielte, nicht schnell genug erfassen und auf seinem Baß umsetzen konnte. Die Band spielte dann „noch en bißchen“. „En paar“ Leute hatten der Band gesagt, daß sie „ziemlich gut“ gewesen seien, im Sinne der besten Band des Abends. Dieter ist sich nur von einer dieser Rückmeldungen ganz

sicher, daß sie wahr ist. Bei einem möglichen Auftritt vor Fremden würde Dieter sich mehr Mühe geben und sich nicht so stark alkoholisieren.

Mit der musikalischen Handlung des Auftritts hatte Dieter die Möglichkeit wahrgenommen, sich im Kreise seiner Bekannten Gehör und Aufmerksamkeit zu verschaffen. Indem er sich bereits vorher alkoholisierte, hat er sich wissentlich die Möglichkeit eines rhythmisch und harmonisch exakten Vortrages genommen und damit seine Leistungsbereitschaft auf diesem Gebiet eingeschränkt, was im Rahmen dieses Punkmusikauftrittes akzeptiert wurde. Entsprechend war das vordergründige und dominante Qualitätskriterium seiner musikalischen Leistung die Schaffung von Gemeinschaft, in der Verbindung von Musikern und Publikum. Diesen Anspruch hat die Band gut erfüllt. Als Dieter die rhythmischen und harmonischen Anforderungen des Vortrages zu hoch wurden, hatte er sich die Möglichkeit genommen die Bühne zu verlassen und den Anforderungen so auszuweichen. Dieter konnte zwanglos bis zu einer von ihm definierten Grenze Leistung erbringen. Bis auf eine positive Rückmeldung ist er sich über deren Wahrheitsgehalt jedoch nicht sicher, was impliziert, daß er seinen Vortrag selbst neben dem Kriterium der Gemeinschaftsbildung auch nach rhythmischen und harmonischen Kriterien beurteilt, dies jedoch vordergründig zurückstellt. Er hat in der Situation, in Folge von Unvermögen durch Alkoholisierung, eine Anforderung umgangen und auf einen späteren Zeitpunkt verschoben. So gesehen ist dies eine niederschwellige musikalische Handlung, indem sich Dieter Spielraum für seinen Habitus nehmen kann und gleichzeitig Möglichkeiten zu dessen Entwicklung hat.

Die Gesamtheit der mit den musikalischen Handlungen erworbenen Erfahrungen hat zu dem psychodynamischem Prozeß beigetragen, mit dem Dieter zum Interviewzeitpunkt bereits aus eigenen Stücken auf dem Weg war, seinen Punk-Habitus im Prozeß seiner Stilfindung zu entwickeln.

#### **4.4.1.4 Zusammenfassung**

##### ***Biographie***

- Etwa bis zum fünfzehnten Lebensjahr ist Dieter „gutbürgerlich“ in seiner Familie aufgewachsen. Ab diesem Zeitpunkt näherte er sich einem Punk-Habitus an. Für die Zukunft entwickelte er wieder eine „gutbürgerliche“ Lebensperspektive.
- In seiner Kindheit und Jugend bekam er von seinen Eltern Melodika- und Orgelunterricht zugewiesen, welchen er jeweils abbrach. Mit etwa zwölf Jahren nahm er aus eigenen Stücken für zirka zwei Monate Posaunenunterricht, bevor er diesen abbrach. Dies hat ihm alles keinen „Spaß gemacht“.
- Die Beziehung zu seinen Eltern beschreibt er nach „argen Problemen“, etwa ab seinem fünfzehnten Lebensjahr, zum Interviewzeitpunkt wieder als gut. Es dominierte eine nicht verstehende jedoch akzeptierende Haltung der Eltern.
- Dieter hatte beeinträchtigte Beziehungen zu Menschen, die Forderungen an ihn stellen.
- Die musikalisch-stilistische Entwicklung verlief über das Hören „moderner“ Radiomusik, Heavy-Metal, zum Punk-Habitus mit einer festen Clique und schließlich

einer Wende zum „Skinheading“.

- Mit Alkoholkonsum gewann Dieter „Spaß“ sowie eine verminderte Leistungs- und Verantwortungsfähigkeit.
- Mit seinem Punk-Habitus ging Dieter einem Hedonismus nach, mit dem er Freiraum für „Spaß“ gewann und antizipierte Verpflichtungen seines Erwachsenseins auf-schieben konnte.

### ***Biographische Funktionen musikalischer Handlung***

- Die Funktion der Band lag zu Beginn dominant in der Bildung sozialer Stärke.
- Dieter war musikalisch und sozial in die Band eingebunden.
- Die musikalische Handlung mit der Band zwang Dieter zu einer Auseinandersetzung mit seinem Alkoholkonsum in Hinblick auf die Erbringung von Leistung.
- Die Bandmitglieder übernehmen gegenseitig soziale Hilfen wie: Akzeptanz individueller Schwächen; Vermittlungshilfe bei Konflikten in gegengeschlechtlichen Beziehungen; Teilen von Trinken und Essen; unbedingter Schutz des Einzelnen vor körperlicher Gewalt von Außenstehenden.
- Dieter nutzte sein Musikmachen als Sprachrohr, mit dem er sagte, was er denkt, lebt, mag und nicht mag.
- Mit seinem selbst geschriebenen Songtext „Partytime“ drückte Dieter den Kern seiner sozialen Problematik aus: fremdbestimmt für ihn unangenehme Leistungen erbringen zu müssen und sich im Gegenzug durch seine mit hohem Alkoholkonsum verbundene „Party“ jeglicher Verpflichtung zu entziehen.
- Punkmusikmachen stellte sich für Dieter als niederschwelliges Leistungsangebot dar.
- Mit seinem Musikmachen konnte er nach eigenem Ermessen Leistung erbringen.
- Seine Auseinandersetzung mit Wünschen und eigener Leistungsfähigkeit bedingte eine realistischere Selbsteinschätzung.
- Im Rahmen seiner musikalischen Handlung erlebte Dieter eine biographische Reflexion.

## **4.4.2 Intensivinterpretation**

### **4.4.2.1 Sequenzanalyse: der Songtext „Partytime“**

I Du spielst ja, ähm, wenn ihr jetzt so spielt, und ihr schreibt ja auch Texte und singt die,

Der Interviewer lenkt das Gesprächsthema mit seiner Benennung von Musik spielen, Texte schreiben und Singen auf musikalische Handlungen der ‚Eindringlinge‘. Mit „Du“ spricht er Dieter zunächst direkt an, wechselt dann jedoch in den Plural und spricht damit von allen Bandmitgliedern. Dies impliziert, daß er ein Wissen über alle Bandmitglieder hat (Kontext des Interviews). Gleichzeitig mildert er mit dem Plural und der Erklärung seiner Worte „Du spielst ja“ die Direktheit seiner Themeneinleitung gegenüber Dieters persönlicher musikalischer Handlung. Mit der Addition der aufgezählten musi-

kalischen Handlungen entsteht eine Anerkennung der musikalischen Leistung aller Bandmitglieder, wobei dem Umgang mit den Songtexten durch den zusätzlich zum Musikspielen dazukommenden Charakter des gedoppelten „und“ eine hervorragende Stellung gegeben wird. Mit der Erklärung, daß die Musiker ihre Texte selbst schreiben und sie singend in ihre Musik integrieren, wird ihren Songs zudem eine aktive bandspezifische Individualität attestiert. *Mit der Beachtung von Dieters musikalischer Leistung, als eines der Bandmitglieder, stellt der Interviewer Dieter hierfür in die Position eines erfahrenen Fachmannes.*

D mh

Dieter signalisiert Aufmerksamkeit für die Ausführungen des Interviewers und bestätigt sie wahrscheinlich.

I wo is da der Zusammenhang zwischen dem Text und dem, wat du so normalerweise erlebst?

Der Interviewer spricht Dieter nun wieder persönlich an, unterstellt seinen Texten einen „Zusammenhang“ zu seinem Erlebten und fordert ihn mit einer offenen Frage auf, diese Unterstellung zu erklären. Die Frage unterstellt Dieter eine biographische Reflexion seiner Liedtexte und damit ein bisher nicht geäußertes Wissen. „Normalerweise“ referiert auf Dieters Alltag, was impliziert, daß der Interviewer keinen Zusammenhang zu besonderen Erlebnissen, sondern zum Muster wiederkehrender Erlebnisse erfahren möchte.

...

Nachdem der Interviewer seine Frage abgeschlossen hat, entsteht eine drei Sekunden lange Pause, mit der Intention, daß Dieter die gewünschte Erklärung beginnt.

D Hä, da, hähähä, da, haha, das war mein Onkel hähähä. Das is

Indem Dieter lacht und auf ein aus dem Zusammenhang nicht erklärbares Thema über seinen Onkel wechselt, bewegt er sich aus dem bestehenden Interaktionsrahmen. Hierzu sind zwei Lesarten wahrscheinlich: a) Dieter konnte nicht direkt auf die Frage des Interviewers antworten, da er die Thematik noch nicht reflektiert hatte und daher in diesem Moment überfordert war; b) er wollte den erfragten intimen Zusammenhang nicht preisgeben. „Das is“ leitet zwar eine Erklärung ein, welche jedoch vom Interviewer unterbrochen wird.

I der Vridolin

Der Interviewer unterbricht Dieters Ausschweifung mit einer von ihm vermuteten Präzisierung, dies impliziert: a) eine Forderung zu sofortiger Zustimmung oder einer präziseren Beschreibung des ausschweifenden Sachverhaltes durch Dieter; b) *mit seiner Darstellung von Wissen über Verwandtschaftsverhältnisse von Dieter demonstriert der Interviewer Gemeinsamkeit mit Dieter und intime Kenntnisse über ihn.*

D nä, der andere, aus Düsseldorf hähähä,

Dieter geht auf die gestellte Präzisierungsforderung des Interviewers sofort ein und schließt sie mit einer aus dem Zusammenhang nicht erklärbaren Präzisierung und ei-



nem Lachen ab. *Es findet ein Ringen um Macht darüber statt, ob Dieter der ursprünglichen Erzählaufforderung des Interviewers nachkommt.* Dieter kennzeichnet die Erzählung zu seinem Onkel mit Lachen, welches nur in diesem speziellen Erzählabschnitt auftritt und diesen damit als einen besonderen Einschub kennzeichnet. (Kontextwissen: in einer telefonischen Nachfrage, ein Jahr nach dem Interview, gab Dieter an, sich diese Textstelle nicht erklären zu können, und daß er niemals einen Onkel in Düsseldorf gehabt habe.)

D oh - ja, weiß ich net,

Mit „oh - ja“ nimmt Dieter die Frage des Interviewers abrupt wieder auf und deutet eine Bestätigung der Unterstellung eines Zusammenhangs zwischen seinem Erleben und seinen Texten an. Mit „weiß ich net“ negiert er seine vorherige Aussage. Das hat den Effekt einer Verzögerung seiner Erklärung, was zum einen ausdrücken kann, daß er den Zusammenhang nicht so schnell formulieren kann. Dies würde implizieren, daß er einen Zusammenhang kennt, jedoch ungewohnt ist, darüber zu sprechen, was zur Vermutung veranlaßt, daß Dieter mit der musikalischen Handlung, Texte zu schreiben, unbewußt Erleben bearbeitet. Zum anderen kann dies ausdrücken, daß er dazu nicht erzählen möchte.

D wir singen ja das, was wer so denken, was wer auch, - also, .. das, was wer denken, singen wer auch

Dieter macht im Plural die eindeutige und gedoppelte Aussage, daß die Musiker Texte schreiben und singen, die ihre Gedanken widerspiegeln. Dabei kommt mit der Redewendung: „was wer denken, singen wer auch“ eine kompromißlose Haltung, in den Texten keine Meinung zurückzuhalten, zum Ausdruck. Ebenfalls impliziert diese zur vorhergehenden Redewendung sprachlich gedrehte Redewendung einen sich verstärkenden Kreislauf, der identitätsstiftend und Orientierung gebend wirkt und sich auf die musikalische Handlung in der Band-Peergroup bezieht. Die Pause nach „was wer auch“ ersetzt vermutlich das Wort: erleben. Die Nutzung des Plurals unterstellt einen Gruppenkonsens darüber, was die Einzelnen denken. Es kommt deutlich zum Ausdruck, daß Dieter, wahrscheinlich auch die gesamte Band, in der musikalischen Handlung Gedachtes und vermutlich auch Erlebtes offen und kompromißlos in Text transformiert.

D Dafür machen wer's ja eigentlich so. Musik en bißchen als Sprachrohr benutzen.

Dieters Aussage referiert auf die kompromißlose Transformation von Gedanken und eventuell Erlebtem in Songtexte. Dies stellt sich als eine latente Sinnstruktur von Dieters musikalischer Handlung dar.

Der Begriff „Sprachrohr“ kann als ein selbst geschaffenes Agitationsmedium gelesen werden, mit dem Dieter und die Band eigene Ziele vertreten, die sie verstärkt durch die Band-Peergroup und ihre technische Verstärkeranlage präsentieren. Mit „bißchen“ wird die Härte dieses Mediums „Sprachrohr“ relativiert, es geht nicht darum zu zerstören, sondern sich selbst zu vertreten, sei es als Provokation, Protest oder um Aufmerksamkeit zu erzeugen. So gelesen, ist die latente Sinnstruktur dieser musikalischen Handlung, einen Platz in dem System einzunehmen und systembejahend. Der Begriff „benutzen“ deutet eine Instrumentalisierung der Musik zum oben genannten Zweck an.

I Ja

Zustimmender Aufmerksamkeitsmarker

D Ja

„Ja“ kann als eine Spiegelung des Interviewers und als Bestätigung des vorher von Dieter Gesagten gelesen werden. Gleichzeitig führt Dieter damit seine Erzählung nicht weiter. Würde er dieses Thema weiterführen, müßte er, dem Detailierungszwang entsprechend, seine vorhergehende Äußerung konkretisieren.

I Könntest denn mal, ähm -, du hast ja, den einen Text hast du ja mal gemacht, "Party Time".

Der Interviewer greift Dieters „ja“ als Erzählstop auf. Er fragt Dieter, ob er weiter erzählen könne, womit er ihm formal die Entscheidung darüber läßt. Gleichzeitig hat der Interviewer erfaßt, daß Dieter weiter erzählen könnte, und drückt mit „könntest denn mal“ aus: *„würdest Du für mich weiter erzählen“*, womit Dieter bei einer Nichterzählung seine Beziehung zum Interviewer entfernter als bisher definieren müßte. Zudem wird der Erzähldruck auf Dieter erhöht, indem der Interviewer sein Kontextwissen einbringt, indem er konkret benennt, daß Dieter einen Text geschaffen hat, und seine Erzählaufforderung mit der weiteren Konkretisierung des Texttitels abschließt.

D Ja

Dieter bestätigt die vom Interviewer gemachten Angaben, vielleicht auch sein Können und seinen Willen zu erzählen, beginnt aber keine Erzählung. Hierfür sind zwei Lesarten plausibel: a) Dieter will seine Ausführungen nicht konkretisieren; b) er ist in der Kürze der Zeit nicht in der Lage dazu.

I Könntest denn mal so, so sagen, wat de so, ähm, - wat der so bedeutet eigentlich.

Die Äußerungen des Interviewers nehmen Dieter Stück für Stück Raum zum Ausweichen der Fragestellung. *Hier wird Dieter wieder formal gefragt, ob er erzählen kann, gekoppelt an seine Definition der Beziehung zum Interviewer, was ein Nein praktisch ausschließt.* Mit „wat der so bedeutet“ fordert der Interviewer Dieter in der bisher konkretesten Form auf, seine Sicht dieses Textes darzustellen, und mit „eigentlich“ wird unterstellt, daß der Text eine andere Botschaft als lediglich die formale Textaussage enthält. Bei seiner Erzählaufforderung benutzt der Interviewer vier mal das Wort „so“. Dies kann so gelesen werden, daß der Interviewer sein Druck-Erzeugen spürt, dieses gleichzeitig relativieren will und Dieter damit eine gewisse Offenheit der Erzählung läßt, um den Erzählbeginn über eine möglichst niedrige Eingangsschwelle zu erreichen.

D Ja, Party ham wer einfach, das

Das „Ja“ kann als Erzählezustimmung oder als Füllwort gelesen werden. Mit „Party ham wer einfach“ antwortet Dieter zwar, bleibt jedoch wieder im Plural und unkonkret. Mit „einfach, das“ erweckt er den Eindruck eines Erklärungsansatzes, der sich als zufällig und allgemein generieren wird. Gleichzeitig würde Dieter damit wahrscheinlich nicht konkret auf seinen Songtext eingehen.

I has,- haste den im Kopf so ungefähr?

In dem oben beschriebenen Erklärungsansatz wird Dieter vom Interviewer abermals unterbrochen, indem der Interviewer Dieter mit seiner diesmal geschlossenen Frage: a) wieder vom Plural auf sich zurückführt; b) wieder zu dem benannten Text „Partytime“ führt; c) eine Beantwortung von Dieter über seine Textkenntnis erfragt. Mit „so ungefähr“ wird die bis zu dieser Stelle stetig gesteigerte Stringenz der Fragestellung des Interviewers sprachlich abgemildert, inhaltlich jedoch weitgehend aufrechterhalten. Vermutlich hat der Interviewer den von ihm ausgehenden Druck gespürt, absichtlich aufrechterhalten oder gesteigert und war gleichzeitig bemüht, die Erzählbarriere niedrig zu halten.

D Nä (lachend), jo, vielleicht en ganz kleines bißchen hängen geblieben

Dieter verneint seine Textkenntnis in seiner Antwort mit „nä“ auf die geschlossene Frage und lacht gleichzeitig. Dieters Lachen war weiter oben bereits in einer unglaublichen Situation aufgetreten. Er gerät mit seiner Äußerung in einen eigenen Konkretisierungszwang, da es völlig unglaubwürdig erscheinen muß, daß er keinerlei Kenntnisse über seinen eigenen Songtext besitzt. In dieser Logik räumt er mit „ganz kleines bißchen hängen geblieben“ ein, daß er doch etwas von seinem Text kennt. Von der Unterstellung ausgehend, daß er seinen Text besser kennt als angegeben, nimmt er sich damit die Möglichkeit, ausgewählte Passagen anzusprechen (Kontextwissen: Dieter hatte den Text sieben Wochen vor dem Interview geschrieben; fünf Wochen vorher mit der Band musikalisch bei Demoaufnahmen erfolgreich in einen Song umgesetzt; dieser Song galt unter den Musikern als ihr bester, welchen sie als Titelsong für ihr Demo verwendeten; der Text umfaßt insgesamt lediglich etwa sechzig verschiedene Wörter).

Dieter ist bisher der Forderung des Interviewers mehrfach ausgewichen, indem er: a) unkonkret blieb und b) thematisch ausgewichen ist. Der Forderung des Interviewers ist er jeweils nachgekommen, wenn der Erzählruck ein bestimmtes Maß überschritten hat. Es wird das Handlungsmuster deutlich, Anforderungen zunächst auszuweichen und ihnen erst auf `Druck´ nachzukommen.

D (holt tief Luft), (?)

Das tiefe Luft-Holen von Dieter kann als eine Ruhepause von dem anstrengendem Interviewer angesehen werden. Gleichzeitig deutet dies den Ansatz einer Erzählung an, die jedoch mit einem vom Tonband unverständlichen Wort beginnt.

D daß die ganze Woche halt drauf wartet, so auf's Wochenende, und - is ja auch so im richtigen Leben, wo. Stehste auf der Maloche, wartste, bis Feierabend is, und denkst immer ans Wochenende, - Bani... Bißchen Party machen (zu seinem am Interview teilnehmenden Hund), ja, und wenn's so weit is, dann .. is halt Party.

Dieter geht nun ohne Umwege auf die Ausgangsfrage des Interviewers ein. Er konkretisiert einen Textabschnitt in dessen Deutung in Bezug auf den Zusammenhang zu seinem Erleben so, daß er während der ganzen Werkstage über auf das Wochenende wartet. Daß das Realität seines Alltags ist, beschreibt er mit: „und - is ja auch im richtigen Leben, wo“. Seine Aussage konkretisiert er weiter, indem er sie mit „auf der Maloche“ auf seine Arbeitszeit beschränkt. Vermutlich sieht Dieter sich mit seiner „Maloche“

einem nicht ausweichbaren Zwang gegenübergestellt, den er lediglich physisch annimmt und dem er versucht psychisch, in Gedanken, zu entweichen. Gleichsam diesem Ausschnitt der Interviewsituation, die er annimmt, der er jedoch auch entweicht (Kontextwissen: Dieter trinkt während des Interviews drei Flaschen Bier). Wenn das Wochenende erreicht ist, entsteht für Dieter selbstverständlich eine „Party“, die jedoch damit und indem er Alternativen nicht andeutet, zudem einen zwangsläufigen Charakter hat. Dieter polarisiert seine Woche in den Bereichen „Maloche“ und „Party“. Beide Pole bilden ein sich verstärkendes Muster, indem er die „Maloche“ als unabänderlich erlebt und hinnimmt sowie im Gegenzug mit der ersehnten „Party“ kompensiert. Die angedeutete Sinnstruktur dieses Verhaltens ist: a) Dieter nimmt Zwänge an; b) Dieter kompensiert Zwänge mit „Party“. Die Einbeziehung seines Hundes mit „Bani .. Bißchen Party machen“ wirkt wie das Schaffen eines Verbündeten zum Erzählinhalt und gleichzeitig dem Aufschieben der Benennung der „Party“ am Wochenende. *Dies kann gelesen werden als Dieters Wahrnehmung eines Nichtakzeptierens seiner „Party“ am Wochenende durch den Interviewer.*

I Mh

Aufmerksamkeitsmarker zur Verstärkung von Dieters Erzählbarkeit

D Jo .., so denk, denkt man ja auch schließlich im richtigen, also, ich denk auf jeden Fall so im richtigen Leben. Ma arbeitet auf's Wochenende zu.

„Im richtigen Leben“ kann gelesen werden als eine Referenz auf den Zusammenhang zwischen seinem Musikmachen und seinem normalen beziehungsweise alltäglichen Erleben.

Dieter bestärkt seine oben geäußerte Schilderung vierfach, mit „jo“, dem Plural des Denkens, dem Konkretisieren auf ihn persönlich und der Generalisierung: „Ma arbeitet auf's Wochenende zu“.

Damit benennt er konkret und eindeutig die latente Sinnstruktur: in der Woche arbeiten und am Wochenende, gleichsam einem Ausgleich zu den Ereignissen der Woche, etwas Positives erleben. Dies ist Ausdruck der tradierten Werthaltung einer Spar- und Ertragslogik, in der Woche zu arbeiten und sich am Wochenende zu ruhen oder sich zu regenerieren und geht einher mit dem in Dieters Lebensraum üblichen christlichen Alltagsverständnis von wöchentlicher Arbeit und Ruhe am Wochenende.

I Mh

Aufmerksamkeitsmarker

(16)

In der sechzehn Sekunden andauernden Redepause wird vom Interviewer kein Redeanfang unternommen, um die Zwänge einer narrativen Erzählung wirken zu lassen.

D Soll ich da noch sagen. Ich weiß ja noch net mal den Text, ähä, - richtig.

„Soll ich da noch sagen“ referiert auf den von Dieter erlebten Erzählzwang und drückt aus, daß er entweder im Moment nichts erzählen kann oder nicht weiter erzählen möchte. „Ich weiß ja noch net mal den Text“ ist eine Begründung seiner ersten Aussage gegenüber dem Interviewer, die er mit „ähä, - richtig“ wieder zu einer glaubwürdigen

gen Aussage abmildert. Dieters Aussage impliziert gleichzeitig, daß er den Erzählwunsch des Interviewers genau kennt, welchem er bereits weiter oben, nach einer ähnlichen Aussage zu seiner Textkenntnis, kompetent nachgegangen war.

I Muß ich mal gucken, ob ich den hab, müßte, im Prinzip müßte ich dat haben.

Der Interviewer deutet an, daß er Dieter seinen Songtext zu seiner weiteren Erzählung zur Verfügung stellen können wird. Dies impliziert aus der Begründungslogik von Dieter, daß Dieter mit der Textvorlage weiter erzählen können müßte, da er ja argumentiert, lediglich aus seiner Unkenntnis über seinen Text nicht erzählen zu können. *Damit setzt der Interviewer Dieter unter Druck, mit dem kommenden Erzähldruck jetzt umzugehen. Dies ist wieder eine Steigerung des Erzähldrucks auf Dieter.*

D Ja: "Freitag abend ist soweit, Wochenende, Partyzeit". Äh,- weiter weiß ich schon net mehr. Wie heißt das, geht ja eigentlich nur ums Party machen, oder?

Dieters „ja“ kann als Erzähleinleitung gelesen werden, die er sofort mit dem korrekten Zitat des Refrains (Kontextwissen) beginnt. Mit diesem Zitat ist er dem möglichen Vorlegen des Textes ausgewichen. Gleichzeitig demonstriert er, im Gegensatz zu oben, fundierte Kenntnisse über seinen Text. Das Textzitat „Freitag abend ist soweit, Wochenende Partyzeit“ ist eine gedoppelte Bestätigung seiner oben geleisteten Interpretation des noch nicht ausgesprochenen Songtextes und kann als Kernaussage des Textes gelesen werden. Abermals mit der Begründung, seinen Text nicht weiter zu kennen, berichtet Dieter nicht weiter. Stattdessen weicht er dem Erzähldruck aus, indem er die Befragungssituation umdreht und den Interviewer befragt, mit „Wie heißt das, geht ja eigentlich nur ums Party machen, oder?“

Die Begriffe „eigentlich“ und „oder“ deuten an, daß es neben dem „Party-machen“ noch etwas anderes gibt. Dieses andere ist nicht ausgesprochen und vielleicht auch noch nicht bewußt gedacht, was impliziert, daß Dieters Text möglicherweise mehr Inhalt bietet, als Dieter bewußt benennen kann. Trifft das zu, hätte Dieter mit seiner musikalischen Handlung, den Text zu schreiben, eine Thematik bearbeitet, die er in dieser diskursiven Auseinandersetzung noch nicht benennen kann. Entlang dieser Logik ist eine Lesart Dieters Ausweichens, daß er damit einer antizipierten Überforderung entgehen will.

Bisher wiederkehrendes Muster des Interviewabschnitts ist ein Ausweichen Dieters vor einer Erzählung, die er jedoch nach einem gewissen Erzähldruck leistet. Formale Begründung für sein Ausweichen ist Unwissenheit.

(55 I raschelt mit Papier und sucht den Text aus seinen Unterlagen, D spricht leise und unverständlich einige Worte.)

Der Interviewer geht nicht auf Dieters Umkehrung der Interviewsituation ein. Stattdessen bereitet er mit dem Suchen von Dieters Text eine weitere Konkretisierung seiner Erzählaufforderung vor. Diese nahende Konkretisierung, verbunden mit der außergewöhnlich langen sprachlichen Interaktionspause von fünfundfünfzig Sekunden, muß für Dieter zum einen den bisher stärksten Erzähldruck hervorrufen und gibt ihm zum anderen Zeit, eine Erzählung vorzubereiten, beziehungsweise emotional und kognitiv zu generieren.

D Is ja, is ja Wochenende so, wenn de irgendwo stehst oder so (räuspert sich), wir treffen uns zum Beispiel wochenends, - eigentlich freitags und samstags immer, - schon um sechs, sieben Uhr -, fahren dann irgendwann um neun oder zehn - irgendwohin,

Dieter kommt der Erzählaufforderung nach und erzählt einen Hintergrund zu seinem Text. Die Erzählung erfolgt im Präsens, was andeutet, daß Dieter sein Erleben aktualisiert hat. Seine Aussage beschreibt die Gruppenroutine, sich Freitag und Samstag abends jeweils für zirka drei Stunden zu treffen und danach gemeinsam „irgendwohin“ zu fahren. Ziel dieser Tätigkeit ist Gemeinschaft zu gestalten, nicht das Einlösen einer Verpflichtung, Anforderung oder eines Termins. Gemeinschaft zu gestalten ist der im Refrain von Dieter seinem Wochenende zugesprochene Sinn. Vermutlich gilt gleiches für die musikalische Handlung nach Feierabend.

D und dann - stürmen wer irgendwo ins Dorf rum, und dann rotzen se als wieder, die Leute, da stehne wieder hinterm Fenster und gucken so - verschämt da rüber und - ham dann am nächsten Tag wieder die Mörder-Stories, die se im Dorf erzählen können. Beispiel die leeren Büchsen, die da liegen geblieben sind und so 'ne Scheiße.

Mit dem dreifachen „wieder“ beschreibt Dieter ein Verhaltensmuster von sich und der Band (daß die Band gemeint ist, geht aus dem Kontext des Interviewtextes hervor). Das Muster ist, gemeinsam ein Dorf zu „stürmen“ beziehungsweise in das Establishment einzudringen und diesen Raum mit „leeren Büchsen“ beziehungsweise Bierbüchsen und „so 'ne Scheiße“ zu versehen, gleichsam einer Markierung. Der Begriff „stürmen“ beschreibt ein gewaltsames Eindringen mit dem Ziel der Einnahme eines Raumes, nicht dessen Zerstörung. Die Standardreaktion des Establishments ist zu „rotzen“ („rotzen“ = negative Verzerrung des Geschehens), indem es am nächsten Tag „Mörder-Stories“ im Dorf erzählt und die Dorfstürmer beziehungsweise `Eindringlinge´ damit als deviant definiert. Systemisch betrachtet, bescheren die `Eindringlinge´ dem Establishment ein Gesprächsthema und dieses den Eindringlingen eine Identität als `Eindringlinge´. Der Begriff Eindringling impliziert seinerseits wiederum dominant ein Hineingehen, nicht ein Zerstören. Dies findet in einem Auseinandersetzungsmuster statt, keinem Zerstörungsmuster, indem die `Eindringlinge´ provozieren, und das Establishment dies negativ beurteilt. Das kann als eine Bemühung der `Eindringlinge´ zur Auseinandersetzung und Identitätsfindung innerhalb eines akzeptierten gesellschaftlichen Systems, gegenüber den Erwachsenen, gelesen werden. Dies sind sie in ihrer Band-Peergroup in der Lage zu leisten, ohne in direkte Konfrontation mit den Dorfbewohnern zu geraten, denn die stehen im Moment der Provokation nur „hinterm Fenster“ und „gucken verschämt“. Dies kann so gelesen werden, daß die Band-Peergroup Dieter und die anderen Musiker in der Auseinandersetzung mit Erwachsenen so stark macht, daß sie ihnen gefahrlos begegnen können. So gelesen, verfolgt Dieter mit seiner Band-Peergroup das Ziel gesellschaftlicher Integration, was er in seinem Songtext bereits, ohne es direkt benennen zu können, ausgedrückt hat.

#### 4.4.2.2 Zusammenfassung

- Dieter transformiert kompromißlos Gedanken in Songtext und findet damit eine Möglichkeit, sein Bewußtsein zu bilden. Seine Band-Peergroup verstärkt ihn darin.

- Mit der Erstellung seines Songtextes bearbeitet Dieter sein Erleben.
- Mit der Erstellung seines Songtextes „Partytime“ emergiert Dieter latente Sinnstrukturen für seinen späteren Lebensweg.
- In seinem Songtext drückt er Systembejahung aus. Dies geschieht mit Unterstützung und Einvernehmen seiner Band-Peergroup.
- Anforderungen oder antizipierten Überforderungen weicht Dieter bis zu einem gewissen Maß an Druck aus.
- Unausweichlichen Anforderungen wie seiner Berufsausbildung kommt Dieter mit dem tradierten Habitus, in der Woche zu arbeiten und sich am Wochenende mit seiner „Party“ zu regenerieren, nach.

#### 4.4.2.3 Hervorhebung einer Sinnstruktur musikalischer Handlung

##### ***Bewußtseinsbildung***

Dieter setzt Gedanken kompromißlos in Songtext um. Er findet damit eine Möglichkeit, sich nach seinen Wünschen auszudrücken und sein Bewußtsein zu bilden. Für diese musikalische Handlung findet er Verstärkung in seiner Band-Peergroup.

##### ***Spiegelung subjektiver Realität***

Mit seinem Songtext zeigt Dieter soziale Verhaltensmuster auf. Das setzt eine Bewußtmachung seines Verhaltens beziehungsweise seiner subjektiven Realität voraus, was eine Auseinandersetzung mit seiner in dieser musikalischen Handlung gespiegelten Realität fordert und insofern eine Biographiebearbeitung bedingt.

##### ***Bearbeitung latenter Sinnstrukturen.***

Mit seiner Texterstellung kann Dieter soziale Sinnstrukturen bearbeiten, die für ihn noch weitgehend latent und damit nicht bewußt ausdrückbar sind. Hierzu gehört sein Songtext „Partytime“, der bewußtseinsbildend wirkt und gleichzeitig einen verdeckten Wunsch nach gesellschaftlicher Integration ausdrückt. Mit seiner musikalischen Handlung bereitet Dieter bereits einen Gang seines Lebenswegs vor, den er noch nicht benennen kann.

## 4.5 Triangulation der Untersuchungsergebnisse

### 4.5.1 Ergebniszusammenführung zu den einzelnen Akteuren

Im Folgenden werden die Erkenntnisse aus den Interpretativen Kommentaren und den Intensivinterpretationen mit einer gleichen Gewichtung für jeden Akteur einzeln zusammengeführt und auf ein erhöhtes Abstraktionsniveau verdichtet.

Die mit der Methode der Intensivinterpretation gewonnenen Erkenntnisse lassen sich nicht zwingend auf biographisch vorgelagerte Ereignisse beziehen, da sie dominant zum Interviewzeitpunkt aktuelle Sinnstrukturen generieren. Dies hat zur Folge, daß verschiedene Aspekte der Ergebniszusammenführung alleine über Erkenntnisse ge-

speist werden, die mit der Methode der interpretativen Kommentare gewonnen wurden.

Erkenntnis aus der vorliegenden Untersuchung ist, daß die Funktionen musikalischer Handlung in Beziehung zu der biographischen Dynamik der Akteure stehen. Dieser Erkenntnis folgend wird die Triangulation für jeden Akteur auf Aspekte bezogen durchgeführt, welche die biographischen Funktionen musikalischer Handlung in Bezug zur biographischen Dynamik hervorheben. Dies sind neben den weiter unten explizierten psychischen und sozialen Funktionen: das biographische Leitthema, der Anstoß zum Musikmachen, der Zugang zur Punkkultur sowie der Zugang zur Punkband. Diese Aspekte sind in den unten stehenden Ausführungen jeweils durch Unterüberschriften gekennzeichnet

Den untenstehenden Ausführungen zu den einzelnen Aspekten wird jeweils eine Paraphrase vorangestellt, die später in die Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung, aufgenommen und zur Gegenüberstellung der einzelnen Akteure sowie von Hauptuntersuchung und kontrastiver Betrachtung herangezogen werden.

Die gemeinsamen und sich ergänzenden Erkenntnisse zu den biographischen Funktionen musikalischer Handlung aus beiden Untersuchungsmethoden werden im Zuge der Verdichtung und zugunsten einer besseren Übersicht in Schlüsselbegriffen dargestellt. Die Gewinnung der den Schlüsselbegriffen zugrundeliegenden Erkenntnisse ist weit im qualitativen Paradigma zu verorten. Auf eine vorherige Kategorisierung wurde, im Sinne der grounded Theory (vgl. STRAUSS 1991), bewußt verzichtet. Zudem wurden die Erkenntnisse auf den Einzelfall bezogen generiert. Die Schlüsselbegriffe fallen daher zum Teil ähnlich, jedoch nicht über eine Typisierung erzwungen gleich aus.

Ergänzen oder decken sich die Erkenntnisse aus beiden Methoden, so liefert dies einen Hinweis auf die Validität der Ergebnisse. Treten Widersprüche aus den Erkenntnissen der beiden Untersuchungsmethoden auf, werden sie markiert und ihre Gültigkeit diskutiert.

Für die Einordnung der Schlüsselbegriffe sind die beiden Kategorien: psychische Funktionen und soziale Funktionen aus den Grundlagen der menschlichen Persönlichkeit nach KOSSAKOWSKI (vgl. 1986-1) abgeleitet worden, der die Persönlichkeit des sozialen Wesens Mensch aus physischen, psychischen und sozialen Aspekten bestehend beschreibt. Den physischen Aspekten wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen, da sie für die vorliegende Fragestellung von keiner besonderen Bedeutung sind.

Die psychischen Aspekte setzen sich aus kognitiven, emotionalen und motivationalen Prozessen, Zuständen und Eigenschaften zusammen (vgl. KOSSAKOWSKI 1986-2). Die mit den Auswertungen generierten Aussagen zu den biographischen Funktionen musikalischer Handlung bilden vielfach bereits den Bezug auf eine komplexe Verzahnung der psychischen Aspekte, weshalb sie hier nicht näher differenziert werden.

Die sozialen Aspekte beziehen sich nach BÖTTCHER (vgl. 1986, 575) „auf andere Menschen, Menschengruppen oder gesellschaftliche Normen bezogenes Verhalten“, welches Leistung bezüglich sozialer Anforderungen einschließt.

Der Schwerpunkt der hier aufgeführten sozialen Funktionen fällt unter den spezifischen Begriff „Soziale Unterstützung“, welcher „eine zwischenmenschliche Transaktion beschreibt, die eine oder mehrere der folgenden Aspekte beinhaltet: (1) emotionale



Beziehung (Mögen, Lieben, sich Einfühlen), (2) instrumentale Hilfe (Güter und Dienstleistungen), (3) Information (über die Umwelt) und (4) Abschätzung (Information, die von Bedeutung ist zur Selbstbewertung).“ (HOUSE in NESTMANN 1988, 44 - übersetzt von BARTH 1998).

Für die psychischen sowie für die sozialen Funktionen der musikalischen Handlung gilt, daß sie nicht immer eindeutig als nur durch die Gruppe oder nur durch die musikalische Handlung verursacht eingeordnet werden können, da manchmal selbst die scheinbar lediglich durch die Gruppe bedingten Funktionen letztlich auch vom Musikmachen sowie die scheinbar manchmal lediglich durch die musikalische Handlung bedingten Funktionen letztlich auch von der Gruppe abhängen können.

#### **4.5.1.1 Albert**

##### *Leitthema*

##### **Suche nach Selbstbestimmung**

Alberts Verhalten zeichnete sich fortlaufend durch ein Streben nach Selbstbestimmung gegenüber seinen Eltern und anderen ihn sozial kontrollierenden Personen aus. Voraussetzung hierfür ist seine erfolgreiche Suche nach Annahme, welche er bei diesen Personen nicht ausreichend fand. Albert reagierte hierauf mit einem Rückzug aus diesen Beziehungen.

##### *Zugang zum Musikmachen*

##### **Familientradition**

Albert führte die durch seinen Vater vorgelebte Familientradition und Anregung des Musikmachens, sein Vater spielte Posaune in einer Blaskapelle, in einer modernisierten Variante freiwillig fort.

##### *Zugang zur Punkkultur*

##### **Annahme sowie Verstärkung für seine Werte und sein Handeln**

Punker und deren Musik hatte Albert erst in der Berufsschule kennengelernt. Mit ihnen erlebte er die bisher höchste Passung mit seinen Werten, was ihn in seinem Handeln verstärkte. Diese Passung liegt dominant in der Ablehnung sozialer Herrschaftsverhältnisse. Dies impliziert eine Abgrenzung gegenüber seinen Eltern und erlebter sozialer Kontrolle von außenstehenden Personen, mit welchen er in einem Konflikt um seinen Lebensstil stand. In der Punkszene und Punkkultur fand Albert die Annahme seiner Person.

##### *Zugang zur Punkband*

##### **Antizipierte Rahmung von Erfolg, Abgrenzung und Annahme**

Sein rhythmisch-harmonischer Zugangsschlüssel lag in seinen Vorerfahrungen als Sänger mit zwei Vorgängerbands und in seinen Hörerfahrungen von Punkmusik. Sein motivationaler Zugangsschlüssel lag in seiner Wahrnehmung eines großen Erfolges mit seinem zweiten Bandprojekt, mit welchem er sich deutlich abgrenzen konnte und nachhaltig Annahme seiner Person bei Peers erfahren hatte. Elementar für Alberts Initiative, der Gründung der Punkband 'Eindringlinge', war, dies zu wiederholen, und zudem, daß das Bandprojekt aus rhythmisch-harmonischer Perspektive praktisch rea-

lisierbar erscheinen konnte, und sich mit den am Punk orientierten Wertvorstellungen von Albert im Einklang befand.

*Biographische Funktionen der musikalischen Handlung*

psychische Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Annahme</li> <li>• Spüren eigener Emotionen</li> <li>• Ventil für Aggressionen</li> <li>• Erfolg</li> <li>• Biographiereflexion und –bearbeitung</li> <li>• Autonomieentwicklung</li> <li>• Sinnstiftung</li> <li>• neue Werteorientierung</li> </ul>
soziale Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abgrenzung</li> <li>• Gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit problematischen Themen</li> <li>• Provokation und Protest</li> </ul>

**4.5.1.2 Bernd**

*Leitthema*

**Suche nach Authentizität**

Zum einen nahm Bernd sich als massiv ausgegrenzt von Establishment und ‘Normalbürgern’ wahr, und zum anderen grenzte er sich selbst massiv von diesen aus, zu welchen er eine über viele Stufen gewachsene und tiefgreifende Vertrauensstörung entwickelt hatte. Hieraus lässt sich Bernds Forderung und Suche nach Authentizität ableiten.

*Zugang zum Musikmachen*

**Anregung in Schule und Familie**

Die gitarrenlastigen Musikrezeptionsgewohnheiten seiner Eltern verstand Bernd als Schlüssel für seine Motivation, das Instrument Gitarre zu wählen. Von ersten Erfahrungen mit dem Musikmachen berichtete er aus einem Gitarrenkurs in der Schule, die er auf der Gitarre seines Bruder weitergeführt hatte.

*Zugang zur Punkkultur*

**Soziale Sicherheit und Authentizität**

Bernds Zugang ergab sich durch ein Zusammenwirken seiner subkulturellen Orientierung, seiner Ausgrenzung von Etablierten sowie dem Kennenlernen von Punkmusik und, damit verbunden, von Stilmerkmalen des Punk. Diese Stilmerkmale hatten eine hohe Passung zu seinen Vorstellungen vom Leben, insbesondere zu seinem grundlegenden Bedürfnis nach Authentizität seiner sozialen Umgebung. Mit der erwarteten Authentizität der Punkszene antizipierte Bernd eine soziale Sicherheit der nicht weiteren Ausgrenzung. Die Stilmerkmale eröffneten die antizipierte Möglichkeit, einer sich nicht innerhalb ihrer Gruppe selbst weiter ausgrenzenden Gruppierung von Punkern anzugehören. Seine subkulturelle Orientierung sowie sein Erleben von Ausgrenzung außerhalb der Punkkultur konnte er damit aufrecht erhalten.

### *Zugang zur Punkband*

#### **Antizipierter Ausdruck von Zugehörigkeit und stilistischer Orientierung**

Sein rhythmisch-harmonischer Zugang lag in seinen Gitarrenkenntnissen sowie in seinen rezeptiven Hörerfahrungen von Punkmusik. Sein stilistischer Zugang lag in der authentischen Verkörperung der Punkkultur mit seiner Persönlichkeit, welche die übrigen Bandmitglieder seit Jahren kannten. Sein sozialer Zugang lag in der ebenfalls seit Jahren freundschaftlichen Verbundenheit mit den übrigen Bandmitgliedern. Sein motivationaler Zugang lag in der antizipierten Möglichkeit, Zugehörigkeit zu der Subkultur Punk sowie seine stilistische Orientierung, verbunden mit seinem Interesse am Gitarrespielen, mit den 'Eindringlingen' Ausdruck zu verleihen.

#### *Biographische Funktionen der musikalischen Handlung*

Die folgenden Punkte enthalten einen Widerspruch:

- verortet sich in Subkultur
- grenzt sich aus
- Bewußtseinsentwicklung über eigene falsche Etikettierung von sich und anderen

Zwischen dem letzten Punkt (aus dem Interpretativen Kommentar) und den beiden vorgelagerten Punkten (aus der Intensivinterpretation) besteht ein Widerspruch, welcher eine Ambivalenz spiegelt. Dies läßt sich durch die mit der Intensivinterpretation aufgedeckten nicht bewußten Sinnstrukturen erklären, welche im Widerspruch zu seinen mit dem interpretativen Kommentar generierten kognitiv geprägten Aussagen steht. Vor dem Hintergrund der übrigen Erkenntnisse ist folgende Interpretation plausibel: Bernd hat Erfahrungen gemacht, die er im Sinne einer kognitiven Einsicht bereits formulieren kann, welche jedoch bisher nicht zu einer Änderung entsprechender latenter Sinnstrukturen geführt haben. Entsprechend sind die folgenden Punkte formuliert, welche so auch in die Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung übernommen werden:

- Entwicklung seines Bewußtseins über: Selbstaussgrenzung und Eigenetikettierung sowie falscher Etikettierung Anderer

psychische Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Emotionen ausdrücken</li><li>• Emotionen ausagieren</li><li>• emotionale Befriedigung</li><li>• bewußter Umgang mit Frustrationen</li><li>• Stärkung realistischen Selbstbewußtseins</li><li>• Aufbau von Vertrauen</li><li>• Entwicklung seines Bewußtseins über: Selbstaussgrenzung und Eigenetikettierung sowie falscher Etikettierung anderer</li></ul>
soziale Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"><li>• Anerkennung durch andere</li><li>• Ausdruck seines Lebensstils</li><li>• Kontaktaufbau zu anderen</li><li>• Aufbau von Beziehungen</li><li>• gestaltende Beteiligung am sozialen Umfeld</li><li>• Unterstützung bei Konflikten</li><li>• agieren statt reagieren</li><li>• Provokation und Protest</li></ul>

### 4.5.1.3 Chris

#### *Leitthema*

##### **Suche nach Beziehung**

Das soziale Verhalten von Chris zeichnete sich dominant durch ein Suchen nach Beziehung und Gemeinschaft aus, welche er in seiner Familie nicht ausreichend fand. Dafür hat er die Leistung erbracht, sich nacheinander und stilistisch flexibel so verschiedenen Gemeinschaften wie einer devianten Jugendclique, einer Kirchengemeinde, einer Heavy-Metal-Band und einer Punkband anzuschließen.

#### *Zugang zum Musikmachen*

##### **Aufnahme in Bandgemeinschaft**

Außer bestimmten Musikrezeptionsvorlieben seiner Eltern und Geschwister berichtet Chris über keinerlei musikalische Erfahrungen im Rahmen seiner familiären Entwicklung. Sein Zugang ergab sich aus seinem musikalischem Interesse, gekoppelt mit der gleichzeitigen, für sein Handeln zentralen Möglichkeit, in eine Bandgemeinschaft aufgenommen zu werden.

#### *Zugang zur Punkkultur*

##### **Jugendstilistische Offenheit**

Chris hatte sich nicht als Punk empfunden und wollte auch nie einer werden. Ein intrinsisch motivierter Zugang läßt sich bei Chris lediglich ausmachen, indem er den Punk als Provokationsinstrument gegenüber seiner Familie, Verwandten und Bekannten sowie seinem dörflichen Umfeld antizipieren konnte, um die Beziehungsqualität mit diesen zu testen und sich symbolisch mit seinem leiblichen Vater gegenüber diesen zu verbünden. Provokation hätte Chris jedoch auch ohne Punk erreichen können. Ohne den Zugang zur Punkband 'Eindringlinge' hätte Chris keine Punkmusik gemacht und sich nicht weiter der Punkkultur zugewendet. Als Zugangsschlüssel zur Punkkultur besaß Chris eine jugendstilistische Offenheit.

#### *Zugang zur Punkband*

##### **Antizipierte Beziehungsintensivierung**

Der rhythmisch-harmonische Zugang lag in seiner diesbezüglichen reichhaltigen Banderfahrung, der soziale Zugangsschlüssel im Kennen der übrigen Musiker sowie in seiner stilistischen Offenheit. Der motivationale Zugang lag nicht in einer Annäherung an die Punkkultur, sondern in einer antizipierten und elementaren intensiveren Beziehung zu den übrigen Musikern durch das gemeinsame Musizieren.

#### *Biographische Funktionen der musikalischen Handlung*

<i>psychische Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• emotionale Befriedigung</li><li>• Aggressionsabbau</li><li>• Emotionsbearbeitung</li><li>• Leistung erbringen und wahrnehmen</li><li>• positive Eigen- und Fremdwahrnehmung von sich gewinnen</li><li>• Werthaltungen reflektieren</li><li>• kritische Selbstbewertung</li></ul>
---	--

soziale Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ablösung aus ambivalenten Beziehungen</li> <li>• verbesserte Vaterbeziehung</li> <li>• Integration in Bandgemeinschaft</li> <li>• unbedingter Schutz bei körperlichen Auseinandersetzungen mit Gleichaltrigen</li> <li>• Aussprache von Problemen</li> <li>• Statusanhebung</li> <li>• stilistische Verortung</li> <li>• Provokation und Protest</li> </ul>
--	--

#### 4.5.1.4 Dieter

##### *Leitthema*

##### **Zwängen ausweichen**

Durch Dieters Biographie zieht sich ein Ausweichen vor Zwängen und, damit intendiert, vor Leistungsanforderungen. Dies äußert sich in seinem dreifach abgebrochenen Instrumentalunterricht in der Kindheit, dem späteren Alkoholkonsum sowie Schulversagen oder dem aktuellen Spielen des vermeintlich einfachsten Instrumentes.

##### *Zugang zum Musikmachen*

##### **Familiäre Anforderung**

Dieter und seine älteren Geschwister bekamen gezielt Instrumentalunterricht auf Tasteninstrumenten. Nachdem Dieter Melodika- und Orgelunterricht abgebrochen hatte, lernte er im Alter von etwa zwölf Jahren aus eigenen Stücken für etwa zwei Monate Posaune. Mit seiner Initiative für die 'Eindringlinge' knüpfte Dieter mit einer stilistischen Variante an seine familiär geprägte Forderung musikalischer Handlung an.

##### *Zugang zur Punkkultur*

##### **Hedonistische Erfüllung**

Um den Beginn Dieters Eintritt in die Punkkultur hatte sein Alkoholkonsum eine für ihn zentrale Rolle eingenommen, Dieter lebte in starken Beziehungsschwierigkeiten mit seinen Eltern. Gleichzeitig hatte er ein dem Punk-Habitus nahestehendes Mädchen als Freundin kennengelernt. Hinzu kam, daß er wegen mangelnder Schulleistungen eine Schulklasse wiederholen mußte, was eine gewisse soziale Entwurzelung aus seiner Peergroup impliziert. In dieser Situation wich er den Anforderungen von Elternhaus und Schule in den durch seine Freundin aufgezeigten Punk-Habitus aus, in dem schlechte Schulnoten, Beziehungsschwierigkeiten mit den Eltern und Alkoholkonsum akzeptiert oder sogar honoriert waren und sich Dieter, diesen Anforderungen subjektiv entlastet einer hedonistischen Erfüllung, hingeben konnte.

##### *Zugang zur Punkband*

##### **Antizipierte verstärkte hedonistische Erfüllung**

Den Zugang gewann Dieter über seine gemeinsame Gründungsinitiative mit Albert. Sein rhythmisch-harmonischer Zugangsschlüssel lag in seinen Vorerfahrungen mit Musikmachen und seinen Hörerfahrungen mit der Punkmusik. Dieters Motivation war es jedoch nicht, seine instrumentalen Vorerfahrungen weiterzuführen, was seine Wahl des Saiteninstrumentes E-Baß ausdrückt, mit der Begründung, dies sei das am ein-

fachsten zu spielende Instrument. Mit der antizipierten Teilnahme an einer Punkband, welche die stilistischen Implikationen des Punk in besonderer Weise verstärkt, wich Dieter gedanklich weiter an ihn gestellten Forderungen seiner Umwelt aus. In diesem Kontext hat Dieter einen Auftritt Alberts Vorgängerband, den er als „genial“ beschrieb, als hochgradige Erfüllung seiner hedonistischen Bedürfnisse, in der Ablehnung harmonischer Zwänge, der Negierung familiärer und gesellschaftlicher Zwänge sowie der exzessiven Hingabe zum Alkoholkonsum, erlebt, was er für die mit Albert gegründete Band `Eindringlinge´ antizipieren mußte. Weiter lag seine Motivation in einer von ihm mit dem Musikmachen in einer Bandgemeinschaft antizipierten sozialen Stärke, welche ihm gedanklich sogar erlaubte, gegen den Willen von etablierten Erwachsenen auf deren Familienfeiern zu spielen, was ein enormes Provokationspotential impliziert. Hierin antizipiert ist ebenfalls eine Zwanglosigkeit, da auf Dieter Zwangsausübende in dessen Antizipation gegenüber ihm machtlos wurden.

*Biographische Funktionen der musikalischen Handlung*

psychische Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Probleme ausdrücken</li> <li>• Leistung selbst bestimmen</li> <li>• biographische Reflexion</li> <li>• realistischere Selbsteinschätzung</li> <li>• Bewußtseinsbildung</li> <li>• Auseinandersetzung über seinen Alkoholkonsum</li> <li>• Bearbeiten einer weitgehend latenten konservativen Lebens-Sinnstruktur</li> </ul>
soziale Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Integration in die Band</li> <li>• Schutz vor körperlicher Gewalt von Außenstehenden</li> <li>• Teilen von Lebensmitteln</li> <li>• Vermittlung bei Konflikten</li> <li>• niederschwelliges Leistungsangebot</li> <li>• Wahrnehmung gemeinsamer Stärke</li> <li>• Akzeptanz von Schwächen</li> <li>• Ausdruck von Denken und Tun</li> </ul>

**4.5.2 Kontrastive Betrachtung**

Mit der kontrastiven Betrachtung wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Daten der über die explorativ biographischen Interviews hinausgehenden Erhebungen die Ergebnisse der Hauptuntersuchung validieren und ergänzen. Aus sozialpädagogischer Perspektive ergibt sich für die zusätzliche kontrastive Betrachtung die Fragestellung nach den biographischen Funktionen der musikalischen Handlung im Rahmen der Interaktion der Gruppe. Gefragt wird:

- Ob und wie das Musikmachen in der Gruppe Kommunikation und Kooperation fördert.
- Welche Informationen das musikalische Erscheinungsbild der Gruppe bietet.

Um diesen Fragestellungen nachzugehen, werden die aus den explorativ biographischen Interviews gewonnenen Erkenntnisse mit bestimmten Sequenzen aus den weiteren Erhebungen kontrastiert. Bezogen auf die Methodik werden Daten genutzt, die

im Gegensatz zu den in der Hauptuntersuchung ausgewerteten Interviews:

- nicht explorativ, sondern mittels anderer Methoden erhoben sind,
- den Fokus nicht auf einen einzelnen Akteur, sondern auf die `Eindringlinge´ in ihrer Eigenschaft als Gruppe richten,
- einen möglichst direkten Bezug zum Musizieren der `Eindringlinge´ haben.

Bezogen auf das Erkenntnisinteresse wird untersucht, wie sich das Hauptergebnis der Untersuchung in Kontrast darstellt zu

- dem Prozeß des Musikschafterns der Musikgruppe `Eindringlinge´,
- dem musikalischen Gruppenergebnis dieser selbst gemachten Musik.

Die zusammengefaßten Ergebnisse der Kontrastiven Betrachtungen werden anschließend weiter verdichtet, in die Übersicht der Untersuchungsergebnisse übernommen und zur Kontrastierung gegenüber der Hauptuntersuchung herangezogen.

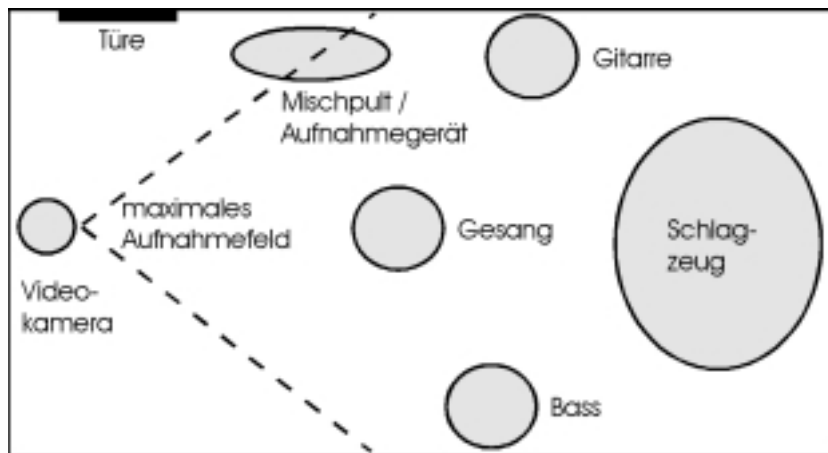
#### **4.5.2.1 Der Prozeß des Musikschafterns in der Gruppe**

Um die Hauptergebnisse der Untersuchung mit dem Prozeß des Musikschafterns zu kontrastieren, erscheint es sinnvoll, Daten zu wählen, die zum einen eine möglichst große Bandbreite entsprechender Prozesse darstellen und zum anderen die geschaffene Musik enthalten. Dies trifft auf Protokolle teilnehmender Beobachtung in Verbindung mit Videobeobachtungen zu, welche alle drei Aufnahmesessions der `Eindringlinge´ darstellen, mit denen sie das Ziel der Erstellung einer Demokassette verfolgten. Zudem bieten diese Erhebungen den Vorteil, daß sie den Schaffensprozeß der im nächsten Kapitel untersuchten Ergebnisse, der selbst gemachten Musik, beinhalten und so besonders zu einem zusammenhängenden Einblick in die musikalische Handlung beitragen können.

##### ***Die Erhebungen***

Die drei Aufnahmesessions wurden von mir als aktiv teilnehmenden Beobachter mit Protokollen teilnehmender Beobachtung festgehalten und auf Video aufgenommen. Die erste der jeweils etwa vierstündigen Aufnahmesessions fand Anfang des 12. Projektmonates statt, die zweite und dritte folgte jeweils im Abstand von zirka drei Wochen, alle drei Termine lagen an einem Samstag oder Sonntag. Die drei Aufnahmesessions fanden wegen der für Musikaufnahmen im Rockmobil recht engen Platzverhältnisse in meinem sechzehn Quadratmeter großen Musikproberaum statt, dreißig Kilometer entfernt vom Geburtsdorf.

## Übersicht 7: Raumaufteilung bei den Demoaufnahmen



Die Videokamera wurde in allen drei Fällen an der gleichen Stelle auf einem Stativ fixiert und weitgehend mit der Einstellung des maximalen Aufnahmegebietes dort belassen (siehe Übersicht: Raumaufteilung bei den Demoaufnahmen). Ausnahmen bilden das seltene Fokussieren bestimmter Ereignisse durch mich, sowie das teilweise Bedienen der Videokamera durch Gäste bei der ersten und zweiten Aufnahmesession. Bei allen drei Aufnahmesessions sind zum Musikmachen etwa die gleichen Grundpositionen von den Hauptbeteiligten eingenommen worden.

### **Auswertungsstrategie**

Zunächst werden die drei Aufnahmesessions einzeln anhand der Protokolle teilnehmender Beobachtung skizziert und nachfolgend zusammenfassend kommentiert.

Anschließend werden nach dem Kriterium des maximalen Kontrastes Sequenzen des aus den Skizzen der Aufnahmesessions ablesbaren musikalischen Tiefpunktes sowie des musikalischen Hochpunktes dieser musikalischen Handlungen anhand von Video-beobachtungen skizziert und ebenfalls kommentiert.

### **Skizzen der Aufnahmesessions anhand von Protokollen teilnehmender Beobachtung**

#### *Zur Datenerhebung und Erstellung der Skizzen*

Die Beobachtungen für die im Anschluß an die Sitzungen aufgeschriebenen Protokolle teilnehmender Beobachtung wurden vom Beobachter während seiner aktiven Teilnahme als Beobachter am Prozeß sowie der teilweisen Bedienung der Videokamera unstrukturiert durchgeführt. Die Skizzen der Aufnahmesessions werden nach dem Kriterium erstellt, die zentralen Ereignisse für die Dynamik der sozialen Prozesse dieser musikalischen Handlungen, aus der Perspektive des Beobachters, über die drei Aufnahmesessions hinweg transparent werden zu lassen.

#### *Skizze zur ersten Aufnahmesession*

Die 'Eindringlinge' kamen mit dem Bus; der Beobachter hatte sie um 14.00 Uhr an einem vereinbarten Treffpunkt angetroffen. Sie äußerten übereinstimmend, nun „endlich“ die Demoaufnahmen machen zu wollen.

Albert erklärte, daß er sich Eistee mitgenommen hätte, da er bei den Aufnahmen kei-



nen Alkohol trinken wolle. Als alle anderen während der Fahrt zu dem Treffpunkt Bier getrunken hatten, habe er jedoch nicht widerstehen können und ebenfalls Bier getrunken. Die `Eindringlinge´ führten noch mindestens zwei 0,5 Liter Dosen Bier pro Musiker sowie zusätzlich einige 0,33 Liter Falschen Bier mit sich, welche sie im weiteren Verlauf der Session austranken.

Zu der Aufnahmesession hatten die `Eindringlinge´ mehrere Gäste mitgebracht. Zum einen Elke und Frank und zum anderen noch drei der Band bisher unbekannte männliche Punks, etwa im Alter der `Eindringlinge´, welche sie etwa eine halbe Stunde zuvor kennengelernt hatten und von denen zwei ebenfalls Musik machten.

Gegen 14.30 Uhr waren die `Eindringlinge´, die Gäste sowie der Beobachter mit insgesamt zehn Menschen am Proberaum angekommen. Das Aufbauen der Musikanlage dauerte etwa fünfundvierzig Minuten, während dieser die Anwesenden, mit Ausnahme des Beobachters, begannen, weitere fünfzehn Flaschen Bier, die sich im Proberaum befunden hatten, zu leeren.

Chris schien am wenigsten Alkohol zu konsumieren, wogegen Dieter von allen `Eindringlingen´ am meisten zu trinken schien. Es ist zu vermuten, daß jeder der `Eindringlinge´ während seiner Fahrt zum Treffpunkt mindestens 0,5 Liter Bier konsumiert hatte. Hinzu kommen mindestens eineinhalb Liter mitgebrachtes Bier und noch mindestens ein halber Liter des im Proberaum befindlichen Bieres. Mit Ausnahme von Chris hat jeder der `Eindringlinge´ wahrscheinlich mindestens zweieinhalb Liter Bier konsumiert, Dieter vermutlich mehr.

Nachdem die Anlage für die `Eindringlinge´ spielbereit war, installierte der teilnehmende Beobachter zirka weitere fünfundvierzig Minuten die Aufnahmetechnik, konnte das Aufnahmegerät jedoch nicht ausreichend bedienen. Die Folge war, daß feststand, daß aus technischen Gründen an diesem Tag keine Demoaufnahmen gemacht werden konnten.

Während dieser beschriebenen Zeit hatte in der Wahrnehmung des Beobachters nahezu unentwegt der eine oder andere mehr oder weniger laut irgend etwas gespielt. Dazu beigetragen hatte, daß sich unter den geladenen Gästen auch ein Schlagzeuger und ein Bassist einer anderen Punkband befanden. Diese beiden Musiker spielten in wechselnden Besetzungen, zum Teil mit Musikern der `Eindringlinge´ oder auch alleine kurze Passagen. Es schien sich ein verbaler und musikalischer Dialog zwischen den unterschiedlichen Musikern zu entwickeln. Der Beobachter nahm dabei eine nach rhythmisch-harmonischen Kriterien bewertete Überlegenheit der Gastmusiker wahr, die sich in einer größeren Vielfalt an Rhythmen des Schlagzeugers sowie einem tonal umfangreicheren Spiel des Bassisten ausdrückte, der im Gegensatz zu Dieter vier anstelle von lediglich zwei Saiten des Basses spielte.

Im Proberaum hatte der Beobachter bei sich wachsenden Streß und Frustration wahrgenommen. Zum einen, da die Aufnahmen trotz insgesamt eineinhalb Stunden Arbeit an der gesamten Musikanlage aus technischen Gründen nicht stattfinden konnten. Zum anderen, da der sechzehn Quadratmeter große Raum mit insgesamt zehn Menschen und einer Menge an Gerätschaft der Musikanlage auf ihn zu eng wirkte. Er hatte zudem eine `akustische Enge´ empfunden, die von den beschriebenen Spielpassagen der Musiker herrührte. Die Luftfeuchtigkeit hatte stark zugenommen, und es war ihm zu warm geworden. Gleichzeitig hatte die Luft durch das Rauchen mehrerer Beteiligten zusätzlich an Qualität verloren. Die Wahrnehmung des Beobachters traf vermutlich

ebenfalls für die anderen Beteiligten zu.

Die `Eindringlinge´ schienen zudem durch die rhythmisch-harmonische Überlegenheit der Gastmusiker frustriert zu sein, was sich darin äußerte, daß sie deren musikalische Vorträge, im Vergleich zum Beginn der Session, nicht mehr mit Anerkennung verstärkten oder begannen ihre Gäste in deren Musikmachen zu unterbrechen.

Etwa nach zwei Stunden begannen die `Eindringlinge´ einige ihrer Songs zu spielen. Dabei befanden sich die `Eindringlinge´ mit ihren Instrumenten in der einen Hälfte des Raumes, gegenüber den Gästen einschließlich der, nach Auffassung des Beobachters, nach rhythmisch-harmonischen Kriterien als besser spielend zu bewertenden Gastmusikern sowie dem Beobachter und der Videokamera. Eindruck des Beobachters war, daß die `Eindringlinge´ nun an Stelle der Demoaufnahmen einen Auftritt inszenierten. Rhythmisch-harmonisch bewertet gelang es ihnen nicht, ihre Songs einwandfrei vorzutragen. Alle angefangenen Songs wurden abgebrochen. Bei mehreren angespielten Stücken verpaßten die Musiker zum Teil den Beginn eines Stückes, spielten falsch oder hörten mitten im Song auf. Alle `Eindringlinge´ waren alkoholisiert. Dieter schien durch Alkoholkonsum am weitesten von allen eingeschränkt zu sein. Beim Gehen schwankte er leicht. Zum Reden nutzte er auffallend oft Wörter wie „Arsch“ oder „Fotze“. Beim Spielen lehnte er meistens an der Wand des Proberaumes und konnte dem Rhythmus und den Harmoniewechseln lediglich schleppend und fehlerhaft folgen.

In dieser Situation gab es aus den Reihen der `Eindringlinge´ erstmals Schuldzuweisungen für fehlerhaftes Spielen, nach Wahrnehmung des Beobachters verknüpft mit verbalen persönlichen Angriffen. Die Situation gipfelte, indem Albert den Kopf von Dieter gegen die Wand des mit Styropor ausgekleideten Proberaumes schlug. In der Folge nahm der Beobachter mehrere Erklärungen oder Entschuldigungen von Albert gegenüber Dieter zu seinem Verhalten wahr, mit dem Sachinhalt, daß er kein anderes Reaktionsmuster zur Verfügung gehabt hätte. Eine nachhaltige Beziehungsver schlechterung, welche der Beobachter in dieser Situation vermutet hatte, konnte er jedoch nicht wahrnehmen. In dem Zusammenhang äußerte Dieter nach der Aufnahmesession sinngemäß, bei Albert wüßte er wenigsten wo er dran wäre, Albert sei ein Kumpel.

Ab dem Moment des körperlichen Konfliktes versuchten die `Eindringlinge´ nicht weiter, gemeinsam Musik zu machen. Es folgte eine verbale Auseinandersetzung über die Geschehnisse der Aufnahmesession, an der Dieter jedoch aufgrund mangelnden argumentativen Ausdrucks nicht mehr inhaltstragend teilnahm. Ergebnis der Auseinandersetzung war, daß die `Eindringlinge´ angaben, die Aufnahmesession wiederholen zu wollen und zwar ohne Gäste und ohne Alkoholkonsum.

#### *Skizze zur zweiten Aufnahmesession*

Bis auf Chris waren alle `Eindringlinge´ bereits einen Tag zuvor in Siegen auf einer `Fete´, von der sie zu Fuß und pünktlich um 14.00 Uhr zum vereinbarten Treffpunkt kamen und einen noch fast vollen Kasten Bier mitbrachten. Chris kam zirka fünfzehn Minuten später mit dem Bus direkt aus Geburtsdorf, gemeinsam mit seiner Freundin, welche mir im weiteren Geschehen durch ihre Zurückhaltung und ihr Engagement beim Bedienen der Videokamera kaum noch auffiel.

Während alle auf Chris gewartet hatten, begann Bernd einen neuen Text zu schreiben, Albert und Dieter stellten dem teilnehmenden Beobachter Änderungsideen für bereits

bestehende Songs vor.

Dieter erschien dem Beobachter bereits am Treffpunkt erheblich alkoholisiert, was sich in einer eingeschränkten Artikulation durch zum Teil abgebrochene Sätze, leichtes Nuscheln sowie dem wiederum besonders häufigen Gebrauch von Wörtern wie „Arsch“ und „Fotze“ äußerte. Dieter trank ebenfalls Bier von dem mitgebrachten Kasten. Die übrigen `Eindringlinge´ beklagten sich beim Beobachter und bei Dieter über dessen Alkoholpegel. Chris war jedoch der einzige, der ihn aufforderte, keinen Alkohol mehr zu sich zu nehmen mit der Begründung, den Erfolg der geplanten Aufnahmesession nicht zu gefährden.

Im Proberaum angekommen, installierten die `Eindringlinge´ zunächst die Musikanlage und begannen sodann Songs aus ihrem Programm zu spielen, während der Beobachter Vorarbeiten für die Aufnahmetechnik traf. Nach zwei Stunden stellte sich heraus, daß er trotz zahlreicher Versuche nicht ausreichend in der Lage war das Aufnahmegerät zu bedienen. Gemeinsam wurde vereinbart, die Aufnahmesession wenigstens zu einer Probe zu nutzen. Gleichzeitig wurde vereinbart, sich ein drittes Mal, unter Mithilfe des Projektkollegen Hans-Dieter Klug, einem ausgewiesenen Kenner des vorhandenen Aufnahme Gerätes, für die Aufnahmen zu treffen.

Während der Zeit im Proberaum trank Chris ein selbst mitgebrachtes, nicht alkoholisches Getränk. Albert und Bernd tranken von dem mitgebrachten Bier.

Die rhythmisch-harmonische Bewertung des Spielens durch den Beobachter war, daß Bernd und Chris, gegenüber der letzten Aufnahmesession deutlich exakter spielten. Bei Albert nahm er keinen Unterschied wahr. Dieter hingegen war nach seiner Wahrnehmung nur noch eingeschränkt in der Lage, einen mit der Band übereinstimmenden rhythmisch-harmonischen Vortrag zu geben. Dies schien mit seinem durchgängigen Biertrinken und damit steigenden Alkoholpegel zusammenzuhängen. Gegen Ende der Session schien er trotz mehrfacher Versuche nur noch ungenügend in der Lage zu sein, sein Instrument in ausreichender rhythmisch-harmonischer Übereinstimmung mit den anderen Musikern zu spielen. Gegenüber der ersten Aufnahmesession hat der Beobachter deutlich mehr Absprachen der Musiker bezüglich der zu spielenden musikalischen Strukturen wahrgenommen.

Vor dem Auseinandergehen thematisierte die Band, angeregt von Chris, den Alkoholkonsum bei dieser Aufnahmesession und kam zu dem Schluß, die nächste Aufnahmesession ohne Alkoholkonsum gestalten zu wollen.

#### *Skizze zur dritten Aufnahmesession*

Als der Beobachter zur vereinbarten Zeit zum Proberaum kam, waren die `Eindringlinge´ schon komplett anwesend. Diesmal waren sie gemeinsam mit Dieters Auto aus Geburtsdorf angereist. Dazu erklärten die `Eindringlinge´, Dieter für diesen Tag zum Fahrer bestimmt zu haben, damit dieser vor und während der Aufnahmesession keinen Alkohol trinken könne. Weiter erklärten sie, an diesem Tage kaum Alkohol konsumiert zu haben. Sie hatten insgesamt vier 0,33 Liter Flaschenbier mitgebracht und etwa drei 0,5 Liter Dosenbier. Albert äußerte unter Bejahung durch die anderen: „wenn es heute nicht klappt, geben wir auf“.

Während Hans-Dieter Klug zirka fünfzehn Minuten später kam, hatten die `Eindringlinge´ die Musikanlage bereits nahezu spielfertig installiert. Bernd und Dieter beschäftig-

ten sich noch mit ihrem Sound, Chris montierte sich noch ein zweites Hänge-Tom<sup>1)</sup> an das Schlagzeug.

Mit der bereits aufgebauten Aufnahmetechnik war Hans-Dieter Klug nach einigen Minuten in der Lage, technisch gute Aufnahmen zu machen. Hans-Dieter und der Beobachter versuchten, den Einfluß im Feld soweit wie möglich zurückzunehmen, um die Aufnahmen der `Eindringlinge´ möglichst wenig zu beeinflussen. Gezielten Einfluß nahm lediglich Hans-Dieter zur technischen Umsetzung der Aufnahmen, indem er die Stellung von Mikrofonen optimierte. Der Beobachter bediente fast ausnahmslos die Videokamera.

Die Aufnahmen verliefen, indem die `Eindringlinge´ sich jeweils gemeinsam auf einen Song einigten, welchen sie aufnehmen wollten und diesen live<sup>2)</sup> einspielten. Anschließend ließen sie sich die Aufnahme vorspielen. Sie spielten diesen Song dann ein zweites, drittes oder viertes Mal ein, bis sie mit dem Ergebnis zufrieden waren und zum nächsten Song übergingen. Dabei achteten sie darauf, Spielfehler, welche sie beim Abhören festgestellt hatten, zu vermeiden und die vereinbarte musikalische Struktur einzuhalten. Unter den zum Aufnehmen ausgesuchten Songs befanden sich auch zwei neue, von denen lediglich ein Text existierte. Die Musik dieser Songs wurde während der Aufnahmesession von den `Eindringlingen´ über Absprachen und musikalische Versuche entwickelt.

Der Beobachter hatte den Eindruck, daß die Besprechungen der `Eindringlinge´ zwischen den einzelnen Aufnahmen gleichberechtigt von allen geführt wurden. Nach seiner Wahrnehmung entwickelten sie Ideen mit gegenseitigen Ergänzungen. Er nahm verbindliche Absprachen zwischen den Musikern wahr, die sich zum Beispiel darin äußerten, daß sich Bernd und Dieter über zu spielende Harmoniefolgen einigten, gemeinsam festgelegt wurde, wann Albert singen oder welchen Rhythmus Chris spielen sollte.

Musikalischer Höhepunkt war die Entwicklung des Songs „Partytime“, dessen Text (siehe Abbildung: Text: "Partytime") Dieter nach eigenen Angaben zwei Wochen zuvor auf einem etwa neun mal neun Zentimeter großen Zettel in der Berufsschule schrieb, nachdem er eine Klassenarbeit abgegeben hatte.

„Partytime“ war der Song, mit dem die `Eindringlinge´ während der Aufnahmesession am längsten beschäftigt waren, die häufigsten Probeaufnahmen durchführten und die meisten Absprachen trafen. Die `Eindringlinge´ äußerten sich mit der Aufnahme dieses Songs übereinstimmend als besonders zufrieden. Alle Musiker verließen ihre Plätze und kamen in der Nähe der Aufnahmegereitschaft zusammen, um sich dieses Werk gemeinsam anzuhören. Albert gestikulierte zudem einen Dank an Gott für die nach vielen Versuchen gelungene Aufnahme. Im Nachhinein machten die `Eindringlinge´ „Partytime“ zum Titelsong ihrer Demokassette (Kontextwissen).

Eindruck des Beobachters war, daß die `Eindringlinge´, mit Ausnahme kurzer Pausen, die gesamte Zeit über konzentriert und orientiert an der Produktion hochwertiger Punksongs tätig waren. Eine verminderte Leistungsfähigkeit durch Alkoholkonsum hatte der Beobachter nicht wahrgenommen.

Die Aufnahmesession endete, nachdem alle von den `Eindringlingen´ zum Aufnehmen

---

1 Nicht zwingend notwendige Trommel, welche die mögliche Soundpalette erweitert.

2 Aufnahmeverfahren, bei dem das gemeinsame Spiel der Band, im Gegensatz zum häufig angewendeten Nacheinanderspielen der einzelnen Musiker, aufgenommen wird.

bestimmten Songs eingespielt waren.

*Kommentar zu den Skizzen der drei Aufnahmesessions*

Ziel der `Eindringlinge´ war es, eine Demokassette als gemeinsames Produkt ihrer musikalischen Handlung aufzunehmen. Hierfür unternahmen sie drei Versuche, bei denen sie zur Erreichung ihres Zieles auf verschiedenen Ebenen Entwicklungen gezeigt haben. Sie beendeten ihre musikalischen Handlungen mit der als erfolgreich abgeschlossenen Eigenbewertung ihrer Bemühungen (siehe unten Übersicht: Gruppenentwicklung zu einer erfolgreichen Aufnahmesession).

*Übersicht 8: Gruppenentwicklung zu einer erfolgreichen Aufnahmesession*

<i>Gruppenentwicklung zu einer erfolgreichen Aufnahmesession</i>			
As = Aufnahmesession; - = negativ; + = positiv; () = eingeschränkt; (( )) = stark eingeschränkt.			
	1. As	2. As	3. As
Gäste mitbringen	-	((-))	
Alkoholkonsum	-	(-)	((-))
Kooperation	-	(+)	+
rhy.-harm. Leistung	-	((+))	+

Den körperlichen Übergriff von Albert gegen Dieter während der ersten Aufnahmesession, nahmen die `Eindringlinge´ zum Anlaß, Lösungsmöglichkeiten für ihr Dilemma zu verbalisieren und anzugehen, einerseits mit wesentlichen Eigenanteilen eine leistungsabträgliche Situation geschaffen zu haben und andererseits ein nur mit intensiver

gemeinsamer Leistung zu erreichendes Ziel anzustreben.

Bei der zweiten fehlgeschlagenen Aufnahmesession, bedingt durch Alkoholkonsum, die jedoch zudem auch bei Nüchternheit aller Bandmitglieder aus technischen Gründen gescheitert wäre, vereinbarten die `Eindringlinge´ gemeinsam mit dem teilnehmenden Beobachter, die nächste Aufnahmesession mit der Unterstützung von Hans-Dieter Klug anzugehen, was ein Nichtaufgeben der Bemühungen sowie eine bewußte Teilhabe am Organisieren von Ressourcen darstellt.

Die erste Aufnahmesession war mit insgesamt fünf in den Prozeß involvierten Gästen nicht für eine intensive Tätigkeit an den Aufnahmen tauglich. Die `Eindringlinge´ sorgten bewußt dafür, daß zum Teil für die zweite und ganz für die dritte Aufnahmesession keine Gäste anwesend waren.

Ein weiterer Störfaktor für das Gelingen der Aufnahmen war der anfänglich erhebliche Alkoholkonsum. Ein Alkoholkonsum konnte bei den an im Gegensatz zu diesen Aufnahmesessions an Werktagen stattfindenden Rockmobilproben nur marginal beobachtet werden (Kontextwissen). Hierzu ist anzumerken, daß es zum Habitus der `Eindringlinge´ gehörte, sich am Wochenende in besonders hohem Maße zu alkoholisieren (Kontextwissen). Die `Eindringlinge´ haben sukzessive einen weitgehenden Selbstverzicht auf Alkohol, auch am Wochenende, geübt. Ihrem durch Alkoholkonsum rhythmisch-harmonisch besonders eingeschränkten Gruppenmitglied Dieter haben sie für diesen Zweck, als Hilfe, die ansonsten unnötige Sonderaufgabe des Autofahrens zgeteilt (die `Eindringlinge´ konnten problemlos und sehr kostengünstig mit dem Zug fahren – Kontextwissen). Die Gruppe hat die Leistungsfähigkeit aller Gruppenmitglieder sichergestellt, da ein Gelingen der Aufnahme ansonsten nicht denkbar gewesen wäre.

Die Kooperation zur Entwicklung und Absprache über musikalische Strukturen haben

die `Eindringlinge´ von der ersten bis zur dritten Aufnahmesession quantitativ und qualitativ gesteigert.

Den für sie nötigen Rahmen zur Erbringung von Leistung haben sich die `Eindringlinge´ jeweils in Reaktion auf ihre Erfahrungen von Mißerfolgen selbst geschaffen. Das musikalische Ziel, die Erbringung einer guten rhythmisch-harmonischen Leistung, hat die `Eindringlinge´ bewogen, ihr Verhalten gemeinschaftlich zu verändern. Im Rahmen dieser musikalischen Handlung hat die Gruppe eine Eigenreglementierung in Bezug auf das Nichtmitbringen von Gästen, die Einschränkung ihres Alkoholkonsums, sowie der Steigerung ihrer Kooperation vollbracht. Die Gruppe hat ihren dominant situativen Hedonismus der ersten Aufnahmesession zugunsten von Leistungserbringung in den weiteren Aufnahmesessions gewandelt. Ihren Erfolg haben sie ihrem eigenverantwortlichen Handeln zugeschrieben. Diese Entwicklung impliziert ein soziales Lernen der Akteure im Rahmen der musikalischen Handlung.

### ***Skizzen ausgewählter Sequenzen der Aufnahmesessions anhand von Videobeobachtungen***

#### *Bestimmung des musikalischen Tief- und Hochpunktes der musikalischen Handlung an Hand der Skizzen aus den Protokollen teilnehmender Beobachtung*

Der musikalische Tiefpunkt der musikalischen Handlung läßt sich innerhalb der ersten Aufnahmesession verorten. Er vollzog sich im Kontext der rhythmisch-harmonisch fehlgeschlagenen Auftrittsin szenierung, welcher das einzige zusammenhängende Zusammenspiel der Band an diesem Tag darstellte. Er begann, als alle `Eindringlinge wieder im Besitz der Instrumente waren, und endete mit dem körperlichen Übergriff von Albert gegen Dieter, nach welchem die Band an diesem Tag keine Musik mehr machte.

Der Hochpunkt der musikalischen Handlung läßt sich innerhalb der dritten Aufnahmesession verorten. Er vollzog sich im Kontext der Entwicklung und Aufnahme des Songs „Partytime“. Er begann mit der Herbeiführung der Entscheidung, diesen Song als nächsten einzuspielen, und endete mit dessen Bewertung durch die Akteure.

#### *Bestimmung der Sequenzen der Videobeobachtung aus dem musikalischen Tief- und Hochpunkt an Hand der Videoprotokolle.*

Für die bessere Vergleichbarkeit beider Videobeobachtungen werden etwa gleich lange Videosequenzen gewählt, deren Beginn durch den Beginn des Tief- beziehungsweise des Hochpunktes definiert wird. Das Ende der etwas kürzeren Sequenz, des musikalischen Tiefpunktes, wird durch dessen natürliches Ende markiert. Das Ende der Sequenz des Hochpunktes orientiert sich an der Dauer der Sequenz des Tiefpunktes, wobei die Beobachtung des gerade laufenden Segmentes zuende geführt wird.

#### *Darstellung der Videosequenzen*

Die Darstellung der Videosequenzen ist inspiriert von der Methode der qualitativen Verhaltensanalyse nach ADAMEIT u. a. (vgl. 1983). Die Videosequenzen werden nach dem Unterscheidungsmerkmal Musikmachen oder Nicht-Musikmachen segmentiert und in Bezug auf die Situation sowie ausgewählter Kriterien exemplarisch skizziert. Beobachtungsgegenstände sind Tätigkeiten der vier Musiker der `Eindringlinge´.

Die Beobachtungskriterien dieser Tätigkeiten leiten sich aus dem Erkenntnisinteresse der kontrastiven Betrachtung ab und sollen das Zusammenwirken der Gruppenmitglieder beschreiben. Sie sind wie folgt operationalisiert:

- 1a) einen Vorschlag formulieren (als formulierter Vorschlag gilt ebenfalls eine Tätigkeit, welche eine noch zu erbringende Tätigkeit anderer antizipiert)
- 1b) auf den Inhalt eines Vorschlages oder einer Absprache positiv oder negativ eingehen
- 1c) auf den Inhalt eines Vorschlages nicht eingehen (wird nur operationalisiert, wenn aus dem Material mit Sicherheit geschlossen werden kann, daß die Nachricht den Empfänger erreicht hat)
- 2a) eine Absprache treffen
- 2b) eine Absprache einhalten (als Absprache einhalten gilt ebenfalls das Umsetzen eines stillschweigend angenommenen Vorschlages)
- 2c) eine Absprache nicht einhalten
- 3a) fragen
- 3b) auf den Inhalt einer Frage positiv oder negativ eingehen
- 3c) auf den Inhalt einer Frage nicht eingehen (wird nur operationalisiert, wenn aus dem Material mit Sicherheit geschlossen werden kann, daß die Nachricht den Empfänger erreicht hat)

Diese beobachteten Tätigkeiten werden in den unten folgenden Übersichten, getrennt nach den ausgewählten Sequenzen des musikalischen Tief- und Hochpunktes, der musikalischen Handlungen skizziert.

### Übersicht 9: Videoskizze des Tiefpunktes der musikalischen Handlung

Sg. <sup>1</sup>	Zeit <sup>2</sup>	Situativer Kontext <sup>3</sup>	Ak. <sup>4</sup>	Op. <sup>5</sup>	Beobachtung <sup>6</sup>	kommentierende Erläuterung <sup>7</sup>
1a	1.45.30	alle E <sup>8</sup> haben wieder ihre Instrumente, B und C spielen „Soldaten“	D	1a	D tritt B leicht ans Bein und sagt: „Eyh, darf ich auch mal mitspielen (Stimme geht bei „mitspielen“ nicht hoch)!“	Diese Aussage wäre als Frage vollkommen unangemessen, da sich alle E extra getroffen haben, um gemeinsam zu spielen. Statt dessen möchte D mit seiner Aussage den Vorschlag machen, daß die Band ein Stück spielen soll, welches er spieltechnisch bewältigen kann. Seine Aussage ist diesbezüglich unklar. Die Eröffnung D's Aussage, mit dem Tritt an B's Bein, erscheint nach allgemeinen Verhaltensregeln mindestens nicht förderlich für eine positive Reaktion.
2a	1.45.46	A beschaut einen Gegenstand aus seiner Hosentasche. B und C unterbrechen ihr Spiel.	B	1b	B sagt: „ja“	Diese Reaktion ist formal korrekt. Sie ist aus obigem Grund jedoch unzutreffend und geht nicht auf D's unausgesprochenes Anliegen ein. Würde B tiefer auf D eingehen, müßte er auch auf dessen Tritt eingehen. Vor dem Hintergrund des erwarteten Songvortrages und des hohen Alkoholisierungsgrades von D nimmt sich B zurück. Dies intendiert eine Motivation von B, den Vortrag im Sinne eines Vortrages ohne aktuelle Beziehungsklä rung mit D zu meistern. A geht einer außermusikalischen Handlung nach, was intendiert, daß dies für ihn Vorrang gegenüber seiner rhythmisch-harmonischen Tätigkeit

1 Gibt die laufende Nummer des Segmentes der Videobeobachtung an. Eine weitere Differenzierung eines Segmentes über zusätzliche Buchstaben wird vorgenommen, wenn mehrere Beobachtungsgeschehnisse innerhalb eines Segmentes identifiziert werden.

2 Die Ziffern stellen die bereits aufgenommene Zeit dar. Die erste Ziffer zeigt die Stunden an, die zweite und dritte die Minuten, die vierte und fünfte die Sekunden. Dieser Zeitpunkt bezieht sich auf den Beginn einer Beobachtung, im Verhältnis zum Beginn der Videoaufzeichnung. Ist lediglich ein situativer Kontext angegeben, so bezieht er sich auf dessen Beginn.

3 Nacheinander beschriebene Inhalte entsprechen der beobachteten Reihenfolge. Im situativen Kontext nicht aufgezeigte Tätigkeiten erscheinen in Bezug auf die nachfolgende Beobachtung als nicht dominant sinntragend.

4 Zeigt den Akteur der beschriebenen Situation an, von dem eine Tätigkeit ausgeht.

5 Operationalisierungen

6 Eine Beobachtung beschreibt jeweils eine auf den situativen Kontext folgende Tätigkeit oder, wenn dieser nicht aufgeführt ist, eine auf die vorherige Beobachtung folgende Tätigkeit.

7 Die kommentierende Erläuterung wurde erst nach Fertigstellung aller Beobachtungen sowie der quantitativen Betrachtung in ihrer zusätzlich angehängten Spalte erstellt.

8 Abkürzung für 'Eindringlinge'.



						hat, und er sich nicht voll darauf einläßt.
3a	1.45.57	A sucht etwas aus seinem Gepäck.	B C	1b	B und C beginnen erneut mit dem Spiel des Songs.	Beide reagieren mit ihrem Eingehen auf D's Vorschlag lediglich auf seine formale Aussage, nicht im Sinne seines Anliegens.
3b	1.45.59	B und C spielen.	D	1b	D hat lediglich 2 Sekunden seine Spielhaltung eingehalten, nimmt sodann seine Finger von dem Baß und wendet sein Gesicht von der Band ab, mit einem Schulterzucken in Richtung Publikum. Im Anschluß geht D eine volle Flasche Bier holen und beginnt, den Text in Richtung auf A, der ebenfalls nicht spielt beziehungsweise singt, zu singen.	Folgerichtig unterbricht D sein Spiel, da er nicht mitspielen kann. Mit dem Unterbrechen seines Spiels hat D Frustration erlebt. Er tut statt dessen Dinge, die er kann: sich alkoholisieren und singen. Seine Frustration verbalisiert er nicht, sondern bringt sie körperlich als Rückzug aus der Spielsituation zum Ausdruck, indem er sich von seiner Gruppe abwendet. Dies löst weder sein Problem des Nichtmitspielen-könnens, noch das der Gruppe, die den plötzlichen Wegfall eines Musikers für einen erfolgreichen rhythmisch-harmonischen Vortrag nicht kompensieren kann.
4a	1.46.32	B und C haben ihr Spiel beendet. Die E stehen sich zugewandt. B: „ich hab kein Bock mehr“.	D, C	1a	D schreit zu B: „Dann spiel doch mal was, was wer zusammen spielen können. ...“ C macht B den Vorschlag, etwas zu spielen, was alle können.	D bringt jetzt mit mehr Energie und deutlicher zum Ausdruck, daß er dieses Lied nicht spielen kann. D ist motiviert mitzuspielen und bringt sich dafür abermals ein. C ist ebenfalls an einem gemeinsamen Spiel aller interessiert und unterstützt deshalb die Forderung von D. B wird von C und D als ausschlaggebender Musiker für die Bestimmung des zu spielenden Songs angesprochen. A spielt in diesem Zusammenhang bisher keine sichtliche Rolle.
4b	1.46.44	Die E bewegen sich etwas, sich zugewandt auf ihren Plätzen.	C	1a	C: „Komm, wir spielen jetzt mal „Opfer“. ...“	Anstatt D, der durch seinen erheblichen Alkoholkonsum in seiner rhythmisch-harmonischen Leistungsfähigkeit massiv eingeschränkt ist zu fragen, was er denn spielen kann, macht C einen eigenen Vorschlag. Damit wird das Anliegen von D nur zum Teil berücksichtigt. Die Ent-

						scheidungsrelevanz von B wird gleichzeitig relativiert.
4c	1.46.57	Ein Gast ruft: „Jungs, macht mal Musik hier jetzt.“	A	1b, 1a	A schreit den Songtitel „Opfer“ in sein Mikrophon und wendet sich dabei zum Publikum.	In Anbetracht der vom `Publikum´ an die Musiker gerichteten Erwartung reagiert A positiv auf den konkreten Vorschlag von C und sagt diesen Song an. A reagiert jedoch ebenfalls nicht auf D`s Anliegen. Die Wendung von A zum Publikum, sein Schreien und seine spontane Reaktion deuten an, daß er unter einem Inszenierungsdruck steht.
4d	1.46.58	Die E sind D zugewandt	B C D	1c	Die E stehen auf ihren Plätzen, eine handlungseinleitende Tätigkeit kann der Beobachter nicht wahrnehmen.	In dieser Situation erwartet ein Publikum das Spielen des angesagten Liedes, was jedoch nicht eintritt.
4e	1.47.00	Zunächst ist die Sicht verdeckt. A ist dem Publikum zugewandt. B und D kommunizieren unverständlich.	D	1b, 1a	D wendet ein, daß die Band „lieber Einwanderer“ spielen solle.	Erst nach eineinhalb Minuten konkretisiert D sein Anliegen. Dabei brüskiert er A, der sich mit seiner nun in Frage gestellten Ansage gegenüber dem Publikum inszeniert hat.
5a	1.47.21		A B C D	2b	Die Band beginnt „Einwanderer“ zu spielen. A singt dem Publikum zugewandt.	Den umsetzbaren, weil konkreten Vorschlag von D nimmt die Band geschlossen auf, entsprechend ihrem Ziel, Songs vorzutragen.
5b	1.48.16	Die Band spielt. C unterbricht sein Spiel schweigend, nimmt es dann jedoch wieder auf.	B	2c	B unterbricht sein Spiel.	Mit dem Unterbrechen seines Spiels leitet B den zweiten Abbruch eines musikalischen Vortrages der Band ein.
6a	1.48.17	Die übrigen Musiker unterbrechen ihr Spiel ebenfalls. Die E sind sich zunächst zugewandt, I überprüft seine Wahrnehmung, ob eine der beiden Boxen für den Gesang ausgefallen ist. A beginnt diesbezüglich in I´s Auftrag in das Mikrophon zu sprechen. Einer der Punkmusikergäste übt Kritik am Gesang von A und macht konkrete Verbesserungsvor-	C	1a	C: „Eyh, das ist ätzend ...“ ... „Ich will was sagen, Alter“ (schlägt 2 mal laut ein Chrashbecken an). Er macht den Vorschlag „nicht immer nur“ Songs zu spielen, welche die Band schlecht spielt.	C geht in eine Metakommunikation. Seine Motivation ist seine Unzufriedenheit mit der Qualität der Musik in Bezug auf die Erwartung des `Publikums´. Sein Ziel ist es, einen qualitativ höherwertigen musikalischen Vortrag darzubieten. Grund für die gesamte Auseinandersetzung ist der stattfindende musikalische Vortrag. Es ist anzunehmen, daß C nicht realisiert hat, daß die Situation sowie der Alkoholspiegel von D einen höherwertigen rhythmisch-harmonischen Vortrag nicht zuläßt. Dieses Denkmodell positiv auf A und B übertragen hieße, daß

		schläge. D spielt Baß.				diese realisiert haben, daß ein höherwertiger rhythmisch-harmonischer Vortrag nicht zustande kommen kann. Dies kann erklären, daß sie relativ zurückhaltend bleiben, um sich nicht zu sehr mit dem negativ programmierten Vortrag zu inszenieren.
6b	1.48.44	Die E sind sich zugewandt.	D	1b, 1a	D macht den Vorschlag „Aufruf zum Terror“ zu spielen.	D geht zwar formal auf den Vorschlag von C ein und macht seinen zweiten konkreten Songvorschlag. Dieser ist jedoch kontraproduktiv. Dieses Lied hatte die Band seit Monaten aus ihrem Programm genommen und auch nicht mehr geübt (Kontextwissen). Die Band hätte es mit Sicherheit nicht spielen können. Der Beobachter kann sich diesen Vorschlag mit dem hohen Alkoholisierungsgrad von D erklären.
6c	1.48.50	Die E sind sich zugewandt.	C	1b, 1a	C geht auf D ein und macht den Gegenvorschlag, „Opfer“ zu spielen.	Auf den Inhalt D`s vorhergehenden Vorschlages konnte C nicht positiv eingehen. Wäre er ausführlicher negativ darauf eingegangen, hätte er eine Auseinandersetzung mit D befürchten müssen. Es entsteht eine paradoxe Situation, in welcher C zum zweiten mal seinen Songvorschlag „Opfer“ wiederholt, welchen D zuvor zu Fall brachte. C`s Ziel ist ein gemeinsamer Vortrag.
6d	1.48.54	C spielt mit mäßiger Lautstärke Schlagzeug. I übernimmt das Mikrophon von A und begibt sich damit zum Mischpult. B spielt kurz die Gitarre laut an.	A B D	1c	A, B und D unterhalten sich unverständlich.	Mit Ausnahme von C scheinen sich die Musiker auszutauschen.
7a	1.49.18	I hat immer noch das Mikrophon.	B C D	1b	D beginnt auf dem Baß zu spielen, dazu ertönt eine laute Rückkopplung von der Gitarre, danach setzt C mit dem Schlagzeug ein. Dies ist der Beginn des Songs „Opfer“ (Kontextwissen).	Nach der Unterredung wird nun C`s Vorschlag, der Song „Opfer“, unter Beteiligung von D begonnen umzusetzen.
7b	1.49.21	Die Band hat mit dem Spielen be-	A	1c	A geht sich ein neues	A kann jedoch nicht mit Beginn der Strophe mit dem

		gonnen.			Bier holen und trinkt davon.	Gesang einsetzen, da I noch sein Mikrophon hat. Wie die Band nicht darauf geachtet hatte, ob D mitspielen konnte, achtet sie nun nicht darauf, ob A mitspielen kann.
8a	1.49.38	Die Band beendet ihr Spiel. C geht A mit den Worten an: „Eyh A, paß doch mal auf du dickes Schwein“. B hat sich zu I gewandt. A antwortet unverständlich auf C. In dieser Situation beginnt D unverständlich, laut und mit beiden Armen stark gestikulierend (einem Flügelschlag gleich auf- und abschlagend) auf A einzureden. A geht zu D und schlägt mit seiner Hand D`s Kopf an die mit Styropor ausgekleidete Wand des Raumes. Hierauf antwortet D nach 4 Sekunden: „Du bist die letzte Fotze, du machst es dir immer schön einfach.“				Die Anstrengungen der Musiker, ihren Vortrag rhythmisch-harmonisch zu einer guten Bewertung durch ihr `Publikum´ zu gestalten, sind an Bandmitgliedern gescheitert. B fällt bei dieser Interaktion aus dem Rahmen, indem er keinen eigenen Vorschlag gemacht hat und nicht alleine positiv oder negativ auf einen Vorschlag eingegangen ist. Er hat sich an der Auseinandersetzung in Bezug auf die Operationalisierung relativ wenig beteiligt. Während der Beobachtungen sind Anstrengungen und Bedürfnisse, besonders von A, C und D, massiv nicht gewürdigt worden. Die erlebten Frustrationen von A, C und D entladen sich in Aggressionen.

*Übersicht 10: Videoskizze des Hochpunktes der musikalischen Handlung*

Sg.	Zeit	situativer Kontext	Ak.	Op.	Beobachtung	kommentierende Erläuterung
1a	1.05.50	Die E hatten den letzten Song fertig aufgenommen. A und B unterhielten sich über den nächsten aufzunehmenden Song. B äußerte, „Deutschland“ anspielen zu wollen, spielte statt dessen jedoch ein Fragment eines anderen musikalischen Musters an. A erkannte darin das musikalische Muster des Songs „Partytime“ und benannte es.	B	1a	„Ja dann spielen wer, dann spielen wer „Partytime.“	B greift einen Kommentar von A spontan auf und formuliert daraus einen Vorschlag.

1b	1.06.20	Im weiteren Verlauf zeigt A D's auf einen Zettel geschriebenen Text in die Videokamera und D erklärt auf die Nachfrage des Beobachters, wann er diesen Song geschrieben hatte. C spielt im Hintergrund leise Schlagzeug <sup>1</sup> .	D	1b	D erklärt in Bezug auf seinen `Songzettel' „daß ist nur die Strophe“.	D geht auf B's vorherigen Vorschlag ein und erläutert A zu dem antizipierten Aufnahmeverlauf Strukturmerkmale seines Songzettels für den Gesang von A.
1c	1.06.21	C spielt im Hintergrund leise Schlagzeug.	A	1b	„Ja, ja, ich weiß.“	A geht sofort positiv auf D's Vorschlag ein.
1d	1.06.22	-/-	B	1a	„Ja, dann müssen wir uns jetzt mal einigen oder net (Stimme bleibt bei „oder net“ unten)!“	B übernimmt eine moderierende Leitungsfunktion zur Strukturierung des Stückes. Er drückt aus, daß die E eine Struktur für den Song entwickeln sollen. Das Schlagzeugspiel von C drückt aus, daß er nicht in den Gruppenprozeß, der Songentwicklung, integriert ist. Bis auf C kannten alle E den Songvorschlag von einer vorhergehenden Musikprobe (Kontextwissen).
1e	1.06.51		A B C D	2b	B spielt Fragmente des Songs „Partytime“, A singt teilweise dazu, C setzt sukzessive mit der Snare-Drum ein, D beginnt Baß dazu zu spielen. Es hat noch nicht den Charakter eines Zusammenspiels aller Beteiligten.	Diese Tätigkeiten sind ein Ausprobieren für eine spätere Einigung. Entsprechend dieser Situation bringt C sich versuchsweise sukzessive ein. D bringt sich ebenfalls ein.
1f	1.07.10	Bis auf D haben alle ihr Spiel.	B	1a	„Wolln wer das in 2 Takten spielen (bei „spielen“ ist die Stimme	B macht der Band abermals einen Vorschlag.

1 Es ist davon auszugehen, daß Chris die bisherige rhythmisch-harmonische Entwicklung des Songs „Partytime“ nicht kannte. Den Text zum Song „Partytime“ hatte Dieter zwei Wochen zuvor geschrieben. Fragmente dieses Songs spielten die `Eindringlinge' erstmals bei der einzigen zwischen dem Schreiben des Textes und dieser Aufnahmesession liegenden Musikprobe, eine Woche zuvor im Rockmobil, bei der Chris erstmalig nicht zu einer Rockmobilprobe erschienen war, da sein Linienbus wegen eines Unfalls Verspätung hatte, und er einen Anschlußbus verpaßte (Kontextwissen).

					nicht gehoben)?“	
1g	1.07.18	I spricht einen Kommentar in das Kameramikrofon und verdeckt dabei die Sicht. Die E unterhalten sich währenddessen. Nachdem die Kameranicht wieder frei ist, stehen sich die E unterhaltend zugewandt gegenüber, Albert ist mit Körper und Gesicht dabei leicht von D abgewendet in Richtung B.				
1h	1.07.45	Die E sind sich zugewandt. B spielt mit den Händen in der Luft wie auf einem Schlagzeug.	B	1a	„Richtig schnell, paß auf.“ B beginnt, C zugewandt Fragmente des Songs auf der Gitarre vorzuspielen.	B macht dem für die Spielgeschwindigkeit maßgeblichen Musiker einen Vorschlag mit genauer Tempoangabe. Dies antizipiert für den über das Stück weniger, als die übrigen Musiker, wissenden C dessen rhythmische Integration in die Gruppe.
1i	1.07.58	Die E sind sich wie vor zugewandt.	D	1b	„Ich mein, wir würden das anders spielen“.	D bringt sich in Bezug auf seine Beobachtung von B mit seiner eigenen Wahrnehmung ein.
1j	1.08.00	-/- <sup>1</sup>	B	1b, 1a	„Dann spiel das doch anders.“	B akzeptiert D`s Vorschlag zunächst und drückt ihm gegenüber aus, daß er seine Wahrnehmung ausprobieren solle. B und D testen musikalische Strukturen für danach antizipierte Absprachen.
1k	1.08.01	-/-	C	1b	C beginnt zu spielen.	Es steht im Raum, daß D etwas zu spielen ausprobiert. In dieser Situation beginnt jedoch C zu spielen.
1l	1.08.02	-/-	D	1b	D beginnt seinerseits Baß zu spielen.	Durch die damit einhergehende rhythmische und tonale Überlagerung beider Instrumente wird ein Austesten und genaues Hinhören auf einzelne oder feine musikalische Strukturen behindert.
1m	1.08.02	-/-	B	1b	Bernd ruft C zugewandt „hey“.	Bernd reglementiert C und expliziert damit abermals eine Leitungsfunktion.
1n	1.08.09	-/- und C sowie D spielen zunächst weiter und beenden ihr Spiel dann.	A	1b	A sagt, nachdem D und C ihr Spiel beendet haben „überaktiv würd ich	A bekräftigt die Aussage von B und erweitert sie auf D. Die Aussagen von A und B zielen auf das Einhalten der Kommunikationsregel, daß gleichzeitiges Äußern ver-

1 Praktisch gleiche Situation wie in der vorhergehenden Zeile.

					sagen“.	mieden werden soll.
1o	1.08.11	-/-	D	3a	„Ich dachte, wir spielten – so (bei „so“ ist die Stimme gehoben)?“ D beginnt Baß zu spielen.	D fragt an, ob seine wahrgenommene Erinnerung richtig ist und konkretisiert sie im Spiel.
1p	1.08.14	-/-	B	3b	„Nä, unten.“ B zeigt D auf welchem Bund er greifen soll und spielt ihm die Stelle auf der Gitarre vor.	B reagiert sofort und berichtigt D in Bezug auf die Tonhöhe. Für eine bessere Veranschaulichung zeigt er D, wo er greifen soll und spielt D die Sequenz vor. Dies ist eine effektive Kooperation, ausgelegt auf eine antizipierte und verbindliche Strukturabsprache für den Song.
1q	1.08.31	-/-	B	1a	B schlägt D eine im weiteren Musikstück folgende starke Verschnellerung des Spieltempos vor.	B führt seinen Vorschlag zur Strukturierung des Songs weiter.
1r	1.08.35	-/-	D	1b 1a	D schlägt B vor, alles in dem schnellen Tempo zu spielen.	D geht auf B`s Vorschlag ein und führt ihn nun seinerseits weiter.
1s	1.08.40	-/- und C spielt leise auf dem Schlagzeug.	B	1b	B vertritt D gegenüber den von ihm vorgeschlagenen Tempowechsel mit den Worten „so kommt dat eigentlich besser, bei dem, bei dem, äh bei der Strophe“.	B geht auf D`s Vorschlag ein und vertritt dabei seinen eigenen mit einer an der Sache orientierten Begründung.
1t	1.08.43	-/- und C spielt leise auf dem Schlagzeug.	D	1b 1a	D schlägt, auf A zeigend, mit den Worten „dann muß er mal singen“ vor, daß A singen soll.	D geht wiederum auf B ein und orientiert die antizipierte Absprache tiefer an der Sache, die er vorschlägt, über A`s Gesang auszuprobieren.
1u	1.08.48	-/- und C spielt etwas lauter auf dem Schlagzeug.	A	1b	A singt ohne Bandbegleitung „Freitag abend“	A reagiert sofort und singt den Anfang der Strophe (Kontextwissen).
1v	1.08.50	-/- und C spielt weiterhin etwas lau-	B	1a	B sagt zu C gewandt	B übernimmt abermals eine Leitungsfunktion in der Re-

		ter auf dem Schlagzeug.			„wenn du mal zuhören würdest“	gmentierung von C.
1w	1.08.51	-/-	C	1b	C unterbricht sein Schlagzeugspiel	C reagiert sofort.
1x	1.08.52	-/-	C	1b	C sagt „ich hab schon gehört, was du grad gesagt hast“.	C äußert sich entschuldigend für sein `unkooperatives` Verhalten.
1y	1.08.54	-/-	B	1a	B sagt C zugewandt „einfach normal nur so“ und spielt mit den Händen `Luftschlagzeug`.	Ohne noch auf C`s Entschuldigung einzugehen, vermittelt B ihm seine rhythmische Vorstellung von dem Stück. Eine Absprache über den zuvor eingebrachten Vorschlag von D, den Song ganz in einem schnellen Tempo zu spielen, ist nicht mehr Thema.
1z	1.08.57	-/-	C	1b	C spielt den Standardrhythmus (Kontextwissen) der Band, in dem von B vorher angezeigtem Tempo.	C übernimmt B`s Vorschlag.
1za	1.08.59	-/-	B	2a	B sagt kopfnickend und C zugewandt „ja“.	B gibt C eine positive Rückmeldung zu deren Kooperationsbemühungen in der Qualität einer Absprache.
1zb	1.09.04	-/- und C spielt weiter Schlagzeug, während D unverständlich C zugewandt spricht. C beendet sein Spiel.	D	1a	D sagt B und C abwechselnd zugewandt „fängst du mim Schlagzeug einfach an, wenn wir spielen, und er fängt dann an zu singen“.	B macht einen zusammenfassenden Strukturierungsvorschlag für das gesamte Intro und alle Musiker.
1zc	1.09.09	-/-	B	3a	B fragt D zugewandt: „... und sonst den Baß direkt, direkt auch davorsetzen (bei „davorsetzen“ wird die Stimme angehoben)?“	Zu D`s Vorschlag stellt B eine Verständnisrückfrage.
1zd	1.09.11	-/-	C D	3b	C antwortet „mir is egal“. D antwortet „ja ...“. Die weiteren Worte von D	Die am Intro beteiligten Musiker beantworten B ihre Ansicht zu seiner Frage.



					sind unverständlich.	
2a	1.09.15		A B C D	1b	B beginnt, ohne anzuzählen, Gitarre zu spielen, D setzt etwa einen Takt verzögert ein, C setzt sukzessive mit dem Schlagzeug ein, A beginnt mit dem Gesang. Etwa einen Takt nach dem vorher angesprochenem Tempowechsel unterbricht B sein Spiel, die anderen Musiker unterbrechen dann ebenfalls.	Im Zuge der Songentwicklung probieren die E ihre Vorschläge zum Song aus. B beginnt damit jedoch, ohne den Beginn des Stückes zu markieren, was im Rahmen des Ausprobierens liegt, da seine Frage zum Beginn des Songs bisher nicht mit einer Absprache endete. B unterbricht sein Spiel, nachdem das gespielte Tempo nicht seinen Vorstellungen entspricht.
3a	1.09.48	Die Musiker sind sich zugewandt.	B	1a	B sagt C zugewandt „das muß einfach“ und spielt dann mit seinen Händen schneller `Luftschlagzeug´, als C es in dem schnellen Teil während des Musizierens tat.	B wiederholt gegenüber C seinen Vorschlag zum Tempo.
3b	1.09.50	-/- und B führt C zugewandt sein Luftschlagzeugspiel fort.	D	1b	D sagt B zugewandt „ich dachte wär am Anfang schon auch schneller schon – huhu – die Strophe.	D nimmt sein bereits eingebrachtes Thema des Tempos zu Beginn des Songs wieder auf. Bei der ersten Thematisierung war die für eine sicher spielbare Songstruktur nötige Absprache hierzu nicht getroffen worden, was noch eine Absprache darüber einfordert. Mit „huhu“ fordert D B`s Aufmerksamkeit ein, der noch mit C kommuniziert.
3c	1.09.54	-/-	B	1b	B sagt D zugewandt „nä“.	B verneint eindeutig, was eine Entscheidungsbefugnis von B impliziert.
3d	1.09.56	-/-	D	1b	D sagt B zugewandt „ham wer am Mittwoch	D erhebt begründeten Einspruch gegen B`s Verneinung.

					auch schnell gespielt - oder“.	
3e	1.09.57	-/-	A	1b	A sagt D zugewandt „nä laß die ruhig langsam“.	A bezieht eine Position im Sinne von B.
3f	1.09.59	-/- und B spricht unverständlich C zugewandt.	D	1b	D sagt zu A „ja sag du auch mal was“.	D verstärkt A dennoch, sich einzubringen, mit der Intention, daß dann nicht nur er und B die Struktur des Songs bestimmen.
3g-1	1.10.02		A	1b	A geht einen Schritt näher zu D und beginnt ein wechselseitiges Gespräch mit D. Das Gespräch ist nur in Bruchstücken verständlich und inhaltlich nicht nachzuvollziehen.	A und D treten in einen Austausch.
3g-2	1.10.02		B	1a	Gleichzeitig wendet sich B zu C und spielt ihm mit relativ schneller Geschwindigkeit `Luftschlagzeug´ vor.	B wendet sich mit seinem Anliegen des schnellen Tempos gleichzeitig wieder an C.
3h	1.10.07	A und D sprechen weiterhin miteinander.	C	1b	C spielt mit dem von B vorher angezeigten Tempo Schlagzeug.	C gibt B eine Rückmeldung zu seinem Verstehen von B`s Anliegen auf der musikalischen Ebene.
3i	1.10.08	B steht C zugewandt, A steht D zugewandt während A und D weiterhin miteinander sprechen, C spielt weiter Schlagzeug.	B	2a	B sagt C zugewandt „ja“.	B bestätigt C`s Rückmeldung verbal, was die Qualität einer Absprache einnimmt.
3j	1.10.13	B steht C zugewandt, A steht D zugewandt, während A und D weiterhin miteinander sprechen, hat C sein Schlagzeugspiel mittlerweile beendet.	B	1a	B sagt C zugewandt „wenn du das 2 mal gespielt hast“ und spielt ihm dann wieder sein schnelles `Luftschlagzeugspiel´ vor.	Nachdem B eine Absprache mit C über das zu spielende Tempo getroffen hatte, führt er seinen Vorschlag zum Tempo des weiteren Stückes gegenüber C fort.
3k	1.10.16	Das Gespräch zwischen A und D ist	C	1b	C spielt den schnellen	C gibt B wiederum eine Rückmeldung zu seinem Verste-

		mittlerweile beendet.			von B angezeigten Schlagzeugrhythmus.	hen von B's Anliegen auf der musikalischen Ebene.
3l	1.10.17	C spielt weiter, A nimmt wieder seinen Platz ein, D geht in Richtung Aschenbecher.	B	2a	B sagt, C zugewandt „ja“.	B bestätigt C's Rückmeldung verbal, was die Qualität einer Absprache einnimmt.
4a	1.10.22	D drückt seine Zigarette im Aschenbecher aus. C beendet sein Spiel. Alle nehmen wieder ihre sich zugewandten Grundstellungen ein.	B D	2b	B spielt eine leichte Rückkopplung und setzt dann mit dem ersten Akkord des Intros ein. D setzt nahezu zeitgleich mit lediglich einer kleinen Verzögerung und dem langsamen Tempo mit dem ersten Akkord des Intros von B ein.	Gegenüber dem zuvor gespielten Intro macht B über die Rückkopplung nun auf einen baldigen Einsatz der übrigen Musiker aufmerksam. Die zunächst noch offene Frage, wann der Baß einsetzt, hat D, wie er es in der Diskussion bereits sagte, zugunsten eines sofortigen Einsatzes entschieden und kann dies auf Grund von B's Vorspiel auch realisieren. B leitet das Intro ein, was abermals seine dominierende Rolle bei dieser Songentwicklung ausdrückt.

### *Kommentar zu den quantitativen Ausprägungen der Videobeobachtungen*

Die quantitativen Ausprägungen der Videobeobachtungen sind in der unten stehenden Übersicht: Quantitative Ausprägungen der Videobeobachtungen, aufgeführt. Vergleichen lassen sie sich mit der Einschränkung, daß ihnen mit der Beobachtung der Auftrittssituation bei dem musikalischen Tiefpunkt und der Entwicklungssituation während des musikalischen Hochpunktes ein unterschiedlicher Handlungsrahmen sowie eine um knapp zehn Prozent längere Beobachtungsdauer des musikalischen Hochpunktes zugrunde liegen. Vor diesem Hintergrund wird zunächst eine Kommentierung der quantitativen Übersicht vorgenommen.

### *Übersicht 11: Quantitative Ausprägungen der Videobeobachtungen*

	1a <sup>1)</sup>	1b	1c	2a	2b	2c	3a	3b	3c
musikalischer Tiefpunkt	8	9	3	0	1	1	-	-	-
musikalischer Hochpunkt	14	24	-	3	2	-	2	2	-

Die negativen Operationalisierungen 1c, 2c und 3c kommen bei der Beobachtung des musikalischen Hochpunktes nicht vor, bei der des musikalischen Tiefpunktes hingegen sind sie mit nahezu 20 % der Beobachtungen vertreten.

Besonders auffällig ist die Operationalisierung 1a und 1b. In der Beobachtung des Hochpunktes wurde das Formulieren von Vorschlägen (1a) mit acht zu vierzehn Nennungen deutlich häufiger beobachtet als bei dem musikalischen Tiefpunkt. Das auf den Inhalt eines Vorschlages folgende Eingehen (1b) wurde bei dem musikalischen Hochpunkt sogar deutlich mehr als doppelt so häufig wie beim Tiefpunkt beobachtet.

Die Operationalisierung, eine Absprache treffen (2a), kommt beim musikalischen Tiefpunkt, im Gegensatz zu drei Nennungen beim musikalischen Hochpunkt, gar nicht vor. Die Operationalisierung 2b (eine Absprache einhalten) ist bei dem musikalischen Hochpunkt mit eins zu zwei Nennungen ebenfalls überlegen vertreten.

Bei der Beobachtung des musikalischen Tiefpunktes wurden trotz eines erheblichen Klärungsbedarfes der Situation keine Fragen festgestellt. Insofern konnte die oben angesprochene Operationalisierung 3c dort auch nicht beobachtet werden. In der Beobachtung des Hochpunktes wurden dagegen zwei Fragen mit einem Eingehen auf diese beobachtet.

Insgesamt läßt sich für den musikalischen Hochpunkt eine in allen drei Operationalisierungsgruppen quantitativ deutlich verbesserte Kommunikation und Kooperation feststellen.

### *Kommentar zum musikalischen Tiefpunkt*

Der rhythmisch-harmonische Prozeß ist konstituierend für die beobachteten Interaktionen des Musikmachens.

Es wird deutlich, daß das Musizieren in der Band eine Gruppentätigkeit ist. Beispielsweise muß jeder Musiker mitspielen, und keiner der Musiker kann sein Spiel ohne negative Folgen abrechnen. Bei einer Nichtintegration aller Gruppenmitglieder in das Musikmachen kann die rhythmisch-harmonische Tätigkeit nicht vollständig ausgeführt und so von den Akteuren nicht als gelungen bewertet werden, wie es beispielsweise bei dem Nichteinsetzen des Gesangs von Albert der Fall war. Die rhythmisch-

---

1 Operationalisierung

harmonische Tätigkeit entwickelt einen Zugzwang zur Integration aller Musiker.

Albert und Bernd hielten sich in Bezug auf die Interaktion zurück, mit dem Effekt, sich weniger an einem antizipierten rhythmisch-harmonischen Mißerfolg zu beteiligen. Dies in Verbindung mit dem Anspruch von Chris und Dieter auf ein höheres rhythmisch-harmonisches Niveau, welches sich bei Dieter darin zeigte, daß er ein Lied spielen wollte, welches er spieltechnisch bewältigen konnte, läßt folgenden Schluß zu: Die rhythmisch-harmonische Gruppentätigkeit entwickelt für die Musiker einen Zugzwang<sup>1)</sup> zum erfolgreichen Handeln für die Erreichung einer möglichst hochwertigen Eigen- und Fremdbewertung ihrer rhythmisch-harmonischen Tätigkeit.

Die Videosequenz zeigt deutlich Bereitschaft zu Kommunikation und Kooperation. Nur wenn beides ausreichend gelingt, ist ein erfolgreicher musikalischer Vortrag möglich. Das Musikmachen in der Gruppe zeigt einen Zugzwang zu gelingender Kommunikation und Kooperation.

Der Interaktionsrahmen der übermäßigen Alkoholisierung der Musiker sowie die für die 'Eindringlinge' unerwartet entstandene Auftrittssituation hat die Musiker in Bezug auf eine gelingende Kommunikation und Kooperation überfordert. Die nicht bewältigten rhythmisch-harmonischen Ansprüche der Musiker führten diese über Frustration zu aggressiven Verhalten gegenüber sich selbst. Insofern hat die von den Musikern wahrgenommene Qualität der rhythmisch-harmonischen Tätigkeit die Funktion eines Meßinstrumentes für die Qualität ihrer Kommunikation und Kooperation.

Die Videosequenz zeigt Parallelen zu in der Hauptuntersuchung herausgearbeiteten Mustern der Akteure. Für Albert zeigt sich dies in seinem massiven Vorgehen gegen soziale Herrschaftsverhältnisse gegenüber ihm, welche in den gegen ihn ausgedrückten Aggressionen von Chris und Dieter zum Ausdruck kamen. Bernd verhielt sich in der undurchsichtigen und sich durch Bewertung auszeichnenden Situation als äußerst zurückhaltend. Chris versuchte erfolglos, eine gemeinschaftliche Situation zu entfalten. Dieter wich von seinen Anforderungen in Alkoholkonsum aus. Das Nichtgelingen der rhythmisch-harmonischen Tätigkeit hat biographisch gewachsene handlungseinengende Muster der Akteure aktualisiert.

#### *Kommentar zum musikalischen Hochpunkt im Kontrast zum musikalischen Tiefpunkt*

In Reaktion auf den musikalischen Tiefpunkt hatten die Akteure drei grundsätzliche Verhaltensmöglichkeiten: erstens, ihre gemeinsame musikalische Handlung einzustellen; zweitens, ohne Verhaltensänderung Gleiches zu wiederholen und drittens, ihr Verhalten in Bezug auf die Erbringung einer erfolgreichen musikalischen Handlung zu verändern. Im Ergebnis haben die 'Eindringlinge' die letztgenannte Variante realisiert. Die am Beispiel des musikalischen Tiefpunktes herausgestellten drei Zugzwänge der rhythmisch-harmonischen Gruppentätigkeit: Integration, gelingende Kommunikation sowie Kooperation haben die 'Eindringlinge' während ihres musikalischen Hochpunktes umgesetzt und damit bestätigt. Gleiches gilt für die konstituierende Kraft des rhythmisch-harmonischen Gruppenprozesses für die Gruppeninteraktion sowie für deren Funktion als Meßinstrument für gelingende Kommunikation und Kooperation. Diese sozialen Funktionen sind trotz der in der dritten Aufnahmesession, mit gegenüber

---

1 Der Begriff Zugzwang ist aus der Methodologie der narrativen Interviews nach SCHÜTZE entliehen. Er drückt aus, daß derjenige, der sich auf die rhythmisch-harmonische Gruppentätigkeit eingelassen hat, in durch diese Situation bedingte Verhaltenszwänge kommt (vgl. SCHÜTZE 1982).

der ersten Aufnahmesession gänzlich geänderten Rahmenbedingungen, gefunden worden, was deren Bedingtheit durch die rhythmisch-harmonische Tätigkeit stützt. Die einengenden, in der Hauptuntersuchung herausgearbeiteten, biographischen Muster kamen bei dem musikalischen Hochpunkt nicht zum Tragen. Dies läßt sich aus der spezifischen Situation der gelingenden rhythmisch-harmonischen Gruppentätigkeit erklären. Soziale Herrschaftsverhältnisse gegenüber Albert gab es nicht, da die Gruppentätigkeit kooperativ angelegt war, insofern brauchte er nicht gegen die Gruppe zu opponieren. Für Bernd war das Risiko einer negativen Bewertung seiner Person relativ gering, insofern konnte er maßgeblich an der Entwicklung des Songs mitgestalten. Chris hatte durch die Kooperation Gemeinschaft mit der Gruppe und brauchte diese nicht herzustellen. Dieter bekam Hilfestellung für sein rhythmisch-harmonisches Spiel, konnte seine eigenen Vorstellungen einbringen und den Anforderungen von der Gruppe sowie von sich selbst genügen, insofern brauchte er nicht in Alkoholkonsum ausweichen. Die Eindringlinge hatten unter den Zugzwängen der rhythmisch-harmonischen Gruppentätigkeit die Möglichkeit, ihre zentralen einengenden Muster nicht in den Vordergrund zu stellen und somit ihre Kommunikation und Kooperation davon unbelastet zu entwickeln.

### **Zusammenfassung**

Die Auswertungen der Protokolle teilnehmender Beobachtung sowie der Videobeobachtung ergänzen sich, Widersprüche sind nicht aufgetreten. Sie werden folgend zusammenfaßt.

- Der rhythmisch-harmonische Prozeß ist konstituierend für die Kommunikation und Kooperation des Musikmachens.
- Der rhythmisch-harmonische Prozeß entwickelt einen Zugzwang zur Integration aller Musiker.
- Der rhythmisch-harmonische Prozeß entwickelt einen Zugzwang zu gelingender Kommunikation und Kooperation.
- Der rhythmisch-harmonische Prozeß entwickelt einen Zugzwang zu rhythmisch-harmonischer Leistungserbringung.
- Der rhythmisch-harmonische Prozeß dient als Bewertungsinstrument für das Gelingen der Kommunikation und Kooperation.
- Die positiven und negativen Bewertungen des rhythmisch-harmonischen Prozesses schreiben die Musiker ihrem eigenen Handeln zu.
- Rhythmisch-harmonische Mißerfolge dienen als Ausgangspunkt für bewußte Verhaltensänderungen zur Verbesserung der Kommunikation und Kooperation.
- Der rhythmisch-harmonische Prozeß bedingt eine Eigenreglementierung zu erfolgreicher rhythmisch-harmonischer Tätigkeit, welche störende Einflüsse wie etwa massiven Alkoholkonsum reduzieren.
- Nicht erfolgreich bewertete rhythmisch-harmonische Prozesse aktualisieren einengende biographisch gewachsene Muster.
- Erfolgreich bewertete rhythmisch-harmonische Prozesse vermeiden dominierenden Einfluß einengender biographisch gewachsener Muster und lassen so Freiraum für die Entwicklung von Kommunikation und Kooperation entstehen.

### ***Verdichtung der Zusammenfassung***

Die Zusammenfassung wird zu deren Aufnahme in die Übersicht der Untersuchungsergebnisse wie folgt weiter verdichtet.

Der rhythmisch-harmonische Prozeß:

- entwickelt einen Zugzwang zu gelingender Kommunikation, Kooperation sowie rhythmisch-harmonischer Leistungserbringung,
- entwickelt einen Zugzwang zu Eigenreglementierung,
- vermeidet bei erfolgreicher Bewertung dominierenden Einfluß einengender biographischer Muster.

### **4.5.2.2 Die selbst gemachte Musik der Gruppe**

Um die Hauptuntersuchung mit der selbstgemachten Musik der `Eindringlinge´ zu kontrastieren, erscheint es sinnvoll, eine Musikanalyse durchzuführen, die das musikalische Erscheinungsbild der Gruppe in Bezug auf das soziale Verhalten über Stilelemente fokussiert. Dies ist am besten anhand der Demokassette der `Eindringlinge´ zu analysieren. Zum einen, da diese gegen Ende des Projektzeitraumes erstellt wurde, zu dem die `Eindringlinge´ ihren angestrebten Musikstil bereits relativ gut musikalisch umsetzen konnten. Zum anderen stellt die Demokassette ein von den `Eindringlingen´ auch für die Öffentlichkeit geschaffenes Produkt dar, mit dem sie sich und ihre Musik darstellen wollten. Gleichzeitig stellt die Demokassette, bezüglich der akustischen Qualität, die perfekte Musikerhebung dar, welche in Vier-Spurtechnik erhoben wurde und es erlaubt, einzelne Instrumente, beziehungsweise den Gesang getrennt abzuhören.

#### ***Zur Erhebung der Demokassette***

Als aktiv teilnehmender Kameramann war ich für die Videobeobachtungen bei den Aufnahmen der Demokassette anwesend und habe mir die Demokassette im Rahmen meiner Dokumentenerhebungen abschließend überspielt. Auf den Kontext der Aufnahmesituation ist im Kapitel: Der Prozeß des Musikschaßens in der Gruppe, näher eingegangen worden.

Bernd und Dieter gaben zu den Aufnahmen an, daß ihnen der Klang wichtig sei, nicht die exakte Stimmung der Instrumente. Ein von mir angebotenes Stimmgerät lehnten sie etwa mit den Worten `is doch gut so, das reicht´ ab. Die `Eindringlinge´ äußerten das Ziel, `gut punkige´ Songs aufzunehmen.

Die Kassette wurde mit einem Fostex Vier-Spur-Rekorder aufgenommen, den ausschließlich der Projektkollege Hans-Dieter Klug bediente. Die drei Instrumente (Baß, Schlagzeug, Gitarre) und der Gesang wurden jeweils auf einem getrennten Kanal aufgenommen. Die Aufnahmesession für die sechs Songs der Demokassette dauerte insgesamt vier Stunden.

Das Abmischen erfolgte vier Tage später, zu Hause bei Hans-Dieter Klug. Während ich weiterhin meine Rolle als aktiv teilnehmender Beobachter einnahm, machte Hans-Dieter Klug Vorschläge zum Einsatz von Hall und dem Abmischen von Lautstärkeverhältnissen. Das Abmischen sowie die Reihenfolge der Songs erfolgte jedoch letztlich ausschließlich nach den geäußerten Wünschen der `Eindringlinge´. Außer dem sehr sparsamen Einsatz von Hall wurde kein Effekt zugemischt. Insgesamt dauerte dieses

Treffen zum Abmischen der Demokassette zwei Stunden.

### ***Zur Auswertung der Demokassette***

Eine Theorie musikalischen Ausdrucks fehlt nahezu vollständig (vgl. BEHNE 1982). Infolgedessen werden hier Merkmale der Stilistik von Rockmusik über die Parameter: Dauer des Musikstückes, Tempo, Rhythmus, Sound, Akkordfolge und Struktur des Songaufbaus untersucht. Die Analyse von Melodien hat in diesem Fall eine untergeordnete Rolle und wird vernachlässigt, da der Sänger Albert und der Gitarrist Bernd, welche von ihrer `Instrumentierung´ prädestiniert wären, Melodien einzubringen, dies nicht tun wollten. In diesem Zusammenhang bestätigten sich Albert und Bernd nach dem Abmischen der Demokassette gegenseitig, daß „Solos“ „Mist“ seien. Bernd meinte, niemals „Solos“ spielen zu wollen, er wolle „schrubbeln“, was Albert für gut befand.

Die Songs werden über musikalisch-stilistische Elemente in der unten stehenden Übersicht: Musikalisch - stilistische Elemente der Demokassette, dargestellt und anschließend erläutert und kommentiert. Dabei werden die Songs in der Reihenfolge des Entstehens ihrer Texte aufgeführt. Die Musiken zu den Texten sind meistens gleichzeitig, in einer dialektischen Verzahnung mit dem Erstellen der Texte oder in kurz nach Texterstellung folgenden Treffen zum Musikmachen erstellt worden. Insofern markiert die zeitliche Abfolge des Erstellens der Texte ebenfalls die zeitliche Abfolge des Erstellens der Musiken.



## Stilistik der Demokassette

### Übersicht 12: Musikalisch - stilistische Elemente der Demokassette

Titel, Text erstellt im, Autor, Spieldauer, beats p. minute	Rhythmus	Akkordfolgen <sup>1)</sup>	Sound <sup>2)</sup>	Struktur	Kommentar
Tötet Unge- nannt <sup>3)</sup> 3. Monat Albert 0:45 168	4/4 periodisch im Beat mit wenigen Abweichun- gen, starke 2er Beto- nung	I = E F S wie I R = G A O = E	Ges.: gepreßter Sprechgesang, nur teilweise ver- stehbar <sup>4)</sup> Git.: verzerrt im Vordergrund, Powerakkorde Baß: klar, im Hintergrund, leise Sch.: Klar, offenes Hi-Hat, im Vordergrund	I S1 R S2 R O	2er Betonung entsteht durch eine sehr leise 1er Betonung von Baß und Baßdrum
Soldaten 5. Monat Albert 1:56 144 / 168	4/4 Tempo- und Rhyth- muswechsel aller In- strumente von S zu R.	I = E Fis E A G E S wie I R = G F O = E	Ges.: wenig melodioser Sprechgesang Git.: verzerrt, Powerakkorde Baß: klar, präsent Sch.: klar, offenes Hi-Hat	I S1 R S2 R S3 R S4 R O	I: Git., Baß, Sch. set- zen nacheinander ein, der Ges. mit 1. S.; Git. mit abgedämpften Saiten gespielt

1 I = Einleitung, S = Strophe, R = Refrain, B = Break, O = Schluß

2 Ges. = Gesang, Git. = Gitarre, Baß = Baßgitarre, Sch. = Schlagzeug

3 Dieser Titel ist maskiert.

4 Siehe zu dem Punkt Gesang eine grundsätzliche Darstellung in der der Tabelle folgenden Beschreibung.

Titel, Text erstellt im, Autor, Spieldauer, beats p. minute	Rhythmus	Akkordfolgen <sup>1)</sup>	Sound <sup>2)</sup>	Struktur	Kommentar
Opfer 7. Monat Bernd 2:11 176	4/4 bis auf S1+S2 alle Songteile in einem Wechsel von 2 Rhythmen und 2 Tem- pi	I = E S = G Fis E F Fis E R wie S O = G Fis E	Ges.: wenig melodioser Sprechgesang Git.: verzerrt, im Vordergrund, Powerakkorde Baß: klar; im Hintergrund Sch.: klar, offenes Hi-Hat	I S1 S2 R S3 R R O	I: Baß und gezieltes Feedback der Git.; Tempo steigert sich von 144 bis 176
Einwanderer 10. Monat Albert 0:47 278	4/4 periodisch im Beat mit wenigen Abweichun- gen	I = A G A G A G F G S wie I R wie I Z wie I O = A	Ges.: Sprechgesang Git.: verzerrt im Vordergrund, Powerakkorde Baß: klar, präsent Sch.: klar, 4tel auf Crashbecken	I S1 R I S1 R O	Ist eine eng ange- lehnte Coverversion <sup>3)</sup> mit eigenem Text. I: nur Git.; der Song besteht aus zwei Wiederholungen
Deutschland 13. Monat Bernd + Albert 2:06 224	4/4 periodisch im Beat mit wenigen Abweichun- gen	I = B (nur Ges.) S = H G D A R wie S B = I O = H	Ges.: wenig Grölgesang Git.: verzerrt, Powerakkorde Baß: klar, präsent Sch.: klar, offenes Hi-Hat	I S1 B S2 B S3 B O	
Partytime 13. Monat Dieter 1:22 232	4/4 periodisch im Beat mit wenigen Abweichun- gen	I = E D A G A G S wie I R = C G B = Stille O = G	Ges.: wenig melodioser, grölender Gesang Git.: verzerrt, Powerakkorde Baß: klar, präsent Sch.: klar	I S1 R B S2 R B S1 R B S3 R O	I: Git., Baß., Sch. und Ges. setzen nachein- ander ein

1 I = Einleitung, S = Strophe, R = Refrain, B = Break, O = Schluß

2 Ges. = Gesang, Git. = Gitarre, Baß = Baßgitarre, Sch. = Schlagzeug

3 Musik gecovered von der Gruppe Vergina, Titel: „I wanna destroy“

*Ergänzungen zur Übersicht, welche für alle Songs gelten.*

- Alle Instrumente, einschließlich des Gesangs, spielen während eines Songs nahezu durchgehend mit der gleichen Lautstärke und Dynamik.
- In Bezug auf den Sound der Instrumente sowie der Stimme lässt sich auf eine erhebliche Lautstärke beim Einspielen der Songs schließen.
- Das rhythmische Zusammenspiel von Gitarre und Baßgitarre ist durchgehend als gut zu bewerten. Die Rhythmik des Basses wirkt im Gesamtbild stimmig, liegt bei genauer Betrachtung jedoch oftmals nicht im Timing. Die Rhythmik des Gesanges wirkt, unter der Perspektive einer gewissen `künstlerischen Freiheit`, als stimmig.
- Gitarre und Baßgitarre spielen nahezu immer unisono, indem die Baßfigur die Grundtöne der von der Gitarre gebrachten Powerakkorde spielt.
- Die Gitarre wird in allen Stücken mit Powerakkorden in der Regel auf den Baßsaiten E und A gespielt, mit dem ihnen typischen verzerrten Sound. Der Powerakkord ist verhältnismäßig einfach zu spielen und lässt sich auf dem Griffbrett durch Verschieben in der gleichen Haltung in allen Tonhöhen greifen. Tonal betrachtet besteht er in der gebräuchlichen Spielweise, so wie die `Eindringlinge` ihn nutzen, aus dem Grundton im Baß und der darüberliegenden Quinte. Eine Moll- oder Dur-Festlegung fällt damit weg. In der verzerrten Spielweise mit einem großen Anteil an Höhen klingt der Powerakkord grell und aggressiv.
- Der Sound des Grölgesanges enthält eine mit hoher Stimmenergie erzeugte vokale Verzerrung. Der Gesang als `Alltagsinstrument`, welches in der Regel im Vordergrund einer Musik steht, wird in Bezug auf die Lautstärke jedoch lediglich gleichberechtigt eingesetzt. Dieses Stilelement bildet einen Kontrast zum Mainstream und liegt parallel zu der im Punk vertretenen Philosophie der Gleichberechtigung aller Gruppenmitglieder.
- Durch das Gitarrenspiel mit Powerakkorden und der Baßbegleitung auf dem Grundton dieser Powerakkorde sowie dem weitgehend am Grundton ausgerichteten Rezitationston der Gesangsstimme entsteht bei den Songs keine eindeutige Dur- oder Mollorientierung. Das Klangbild wirkt diesbezüglich offen.
- Melodiebögen werden lediglich im Ansatz durch den Gesang gebildet. Tonal betrachtet, besteht dieser aus vielfachen Wiederholungen des Grundtones, häufig mit einer anschließend kurzen und leichten Abweichung, dem Gesang eines Rezitationston auf dem Grundton gleichend. Die gesungenen Töne sind in der Tonhöhe oftmals nicht exakt.
- Die Soundeinstellung des 20 Watt Marshall Gitarrenverstärkers bestand darin, alle Regler, mit Ausnahme des Mastervolumen, voll aufzudrehen.
- Die Texte aller Songs sind selbst geschrieben, dies gilt bis auf den Song „Einwanderer“ ebenfalls für die Musiken.

### ***Erläuterungen zur Übersicht: Musikalisch–stilistische Elemente der Demokassette***

*Der Song „Einwanderer“*

Der Song „Einwanderer“ ist die Coverversion eines Punk-Rock Titels, deshalb wird er bei der Betrachtung der obigen Übersicht gesondert behandelt. Das Original beginnt einen halben Ton höher, mit dem Akkord B, und enthält einen zusätzlichen Zwischen-

teil. Die Besetzung ist gleich. Der Sound- und Spielcharakter sind der Version der 'Eindringlinge' nahe, lediglich das Originaltempo ist mit 224 b.p.m. merklich langsamer. Für eine Anfängerband ist es schwierig, einen Song nachzuspielen, auch wenn dieses rhythmisch-harmonisch einfach ist. Der Grund liegt darin, daß die Musiker beim Nachspielen nur noch eingeschränkt spielen können, was sie wollen oder wozu sie ohnehin in der Lage sind, sie müssen sich beim Nachspielen fehlende Spieltechnik aneignen und vorgegebene musikalische Strukturen einhalten. Dies bedarf zudem einer gemeinsamen Musikanalyse sowie Vereinbarungen über deren musikalische Umsetzung.

#### *Autoren der Songtexte*

Die anfängliche Dominanz von Albert bezüglich des Bestückens der Songs mit Texten, hat sich zugunsten von Bernd und Dieter relativiert. Bis auf Chris sind alle Bandmitglieder mit eigenen Texten auf der Demokassette vertreten.

#### *Dauer und Tempi der Songs*

Insgesamt zeichnen sich die Stücke durch sehr hohe Tempi und eine jeweils kurze Dauer aus. Die gespielte Zeit pro Song wird bei den ersten drei Songs jeweils länger. Der vierte beziehungsweise fünfte stagniert leicht, und der letzte ist wieder kürzer. Setzt man die Spieldauer in Beziehung zum Spieltempo, so wird die Menge an gespieltem Material bis auf den letzten Song jeweils größer.

#### *Rhythmik*

Alle Songs bewegen sich im 4/4 Takt. Der Rhythmus der ersten drei Stücke wird jeweils komplexer. Für die beiden besonders schnellen Stücke vom Ende des Projektes trifft dies nicht zu. Hier ist jedoch auffällig, daß die einzelnen Stimmen trotz des immensen Tempos rhythmisch harmonisieren.

#### *Akkordfolgen*

Zunächst liegen die Akkorde dicht oberhalb von E. Dies ist typisch für das anfängliche Spiel auf Gitarren, da deren Mensur auf dem E beginnt, was besonders das Verschieben der Akkorde mit der Griffhaltung von Powerakkorden in diesem Tonbereich vereinfacht. Der Baß als Träger des harmonischen Fundamentes der Bandmusik muß in dem Zusammenhang, wenn er, wie von Dieter, jeweils mit dem Grundton des Gitarrenakkordes gespielt wird, ebenfalls in diesem Tonbereich bleiben. Später wurden andere Akkorde und ebenfalls größeren Intervalle genutzt, die außerhalb der anfänglichen dominant chromatischen Intervalle liegen.

#### *Sound*

Bezüglich des Sounds erscheint es sinnvoll, sein Gesamterscheinungsbild und nicht die Entwicklung von Song zu Song zu betrachten, da der Sound im Gegensatz zu den anderen Merkmalen weitgehend am Tag der Aufnahme und beim Abmischen geschaffen wurde und sich dabei an den zu dieser Zeit aktuellen Soundvorstellungen orientierte.

Bezüglich der Lautstärke fällt eine leichte Dominanz von Bernd auf. Insgesamt zeigen die Songs in diesem Zusammenhang ein gleichgewichtiges Nebeneinander der Instrumente und des Gesangs. Der Sound zeichnet sich durch eine verzerrte Gitarre, Sprechgesang oder leicht melodösen Grölgesang, ein zum Teil 'peitschendes' Schlagzeug und einen klaren Baß aus.

### *Struktur*

Die grundlegende Struktur der Songs bleibt weitgehend gleich, indem es jeweils eine Einleitung und einen Schluß sowie Strophen mit nachfolgendem Refrain gibt. Soli und Zwischenteile kommen nicht vor. Innerhalb dieses Rahmens zeichnen sich jedoch Veränderungen ab, indem die Struktur vom ersten bis zum dritten Song jeweils komplexer wird. Der zweite hat mehr Fragmente als der erste Song. Der dritte hat eine Umkehrung des Verhältnisses von zwei Strophen zu einem Refrain am Anfang, gegenüber einer Strophe zu einem doppelten Refrain am Ende des Stückes. Der gecoverte vierte Song ist wieder sehr einfach strukturiert. Der 5. Song ist ebenfalls sehr einfach strukturiert, weist keine Refrains auf, besitzt dafür jedoch als erster Song Breaks, die eine deutlich wahrnehmbare Struktur bewirken. Im sechsten Song sind alle bisherigen Strukturelemente zu einem einfachen, klaren und relativ abwechslungsreichen Song mit Einleitung, Strophe, Refrain, Break und Schluß kombiniert.

### *Harmonische Struktur*

Die Intervalle liegen häufig im Bereich von ein oder zwei Halbtonschritten. Betrachtet man die Akkordfolgen mit den durch den Gesang ansatzweise erzeugten Melodien, so wird deutlich, daß sich die Songs harmonisch und tonal in krassem Kontrast zu den Mustern der eins-vier-fünf Verbindungen mit ihren entsprechenden Ersetzungen sowie den ihnen gewöhnlichen Dur- oder Moll Melodien des musikalischen Mainstream bewegen.

### ***Kommentar zu aus der Musik der Demokassette ableitbarem sozialem Verhalten der Musiker***

#### *Stilistische Verortung*

Die Musik liegt rhythmisch-harmonisch eindeutig in der Stilistik der ersten Jahre des Punk-Rock britischer Prägung (vergleiche dazu die Ausführungen dieser Arbeit in dem Kapitel: 2.4.4 Zum Punk.)

#### *Regelhaftigkeit*

Die Musik der 'Eindringlinge' ist Resultat regelgeleiteter und klar strukturierter Tätigkeit aller Gruppenmitglieder. Die Regeln haben alle Musiker eingehalten. Das Regelwerk haben die Musiker im Laufe des Projektes entwickelt.

#### *Partizipation der Musiker*

Alle Musiker haben einen eigenen musikalischen Anteil zu einem Gesamtwerk eingebracht und diesen in der Stilistik des Punk weitgehend gleichgewichtig nebeneinander gestellt. Lediglich Chris hat keinen eigenen Songtext aufgenommen, was im Widerspruch zu den sonstigen Beobachtungen steht. Eine Erklärung hierfür ist, daß er zum einen keinen eigenen Songtext, lediglich einen gemeinsamen mit Dieter, geschrieben hatte und zum andern kein Harmonieinstrument spielte, was das Einbringen von Texten und Harmonien in einer Bandsituation erfahrungsgemäß stark erschwert.

#### *Entwicklung*

Die 'Eindringlinge' haben ihr Musikmachen während des gesamten Zeitraumes entwickelt. Unter der anzunehmenden Prämisse von 'Gleichberechtigung' der Musiker untereinander, ist hierfür eine intensive Auseinandersetzung der Musiker auf musikalischer und damit auch auf sozialer Ebene Voraussetzung.

### *Leistung und Motivation*

Regelhaftigkeit, Partizipation und Entwicklung bei allen Gruppenmitgliedern über den Untersuchungszeitraum hinweg zu erbringen und eine wie oben beschriebene Demokassette zu erstellen, bedeutet eine erhebliche Leistung, die eine entsprechende Motivation voraussetzt. Die Motivation, diese Demokassette zu erstellen, hätte ohne die Gruppe keinen Sinn. Die Gruppe ist elementarer Bestandteil der musikalischen Handlung.

### *Sozialer Ausdruck der Musik*

Der soziale Ausdruck der Musik kann in seiner Gesamtheit dargestellt werden, wenn man ihn mit dem kontrastiert, was er alles nicht ist. Er ist: nicht regellos, nicht bestimmt durch Vorherrschaft Einzelner, ohne Stagnation, ohne Desinteresse, ohne Leistungsverweigerung, nicht zart, nicht zierlich, nicht schweigsam, nicht vereinzelt. Insofern zeigt der soziale Ausdruck der Musik kollektive Stärke, Entwicklung in der Gruppe und Disziplin.

### *Musikalischer Ausdruck*

Für das schwierige Unterfangen, musikalischen Ausdruck zu beschreiben, unternimmt KLÜPPELHOLZ (vgl. 1999) den Versuch, die Verwendung der drei universalen Kategorien Raum, Energie und Aktivität zu nutzen. Der eingenommene musikalische Raum, in Bezug auf sein Tonspektrum, ist relativ gering, bei den späten Songs jedoch größer als bei den anfänglichen. Die Energie der Songs lässt sich in Bezug auf die Lautstärke und Sound als hoch bewerten. In Bezug auf Tempi und Rhythmus gilt dies ebenfalls für deren „Aktivität“. Insofern drückt die Musik der Demokassette eine im musikalischen Raum eingeschränkte, jedoch wachsende musikalische Handlung der Gruppe aus, mit einer hohen Energie und hoher Aktivität.

### **Zusammenfassung zur Musik der Demokassette**

- Die Musik liegt eindeutig in der Stilistik des Punk.
- Die Musik liegt in deutlichem Kontrast zum musikalischen Mainstream.
- Die Musik ist Resultat regelgeleiteter und klar strukturierter Tätigkeit aller Gruppenmitglieder.
- Die musikalischen Anteile der Musiker sind weitgehend gleichberechtigt verteilt.
- Die Musiker haben ihre musikalische Handlung stetig entwickelt.
- Die Musiker haben im Rahmen des Projektes eine erhebliche Motivation und Leistung für ihre musikalische Handlung erbracht.
- Der musikalische Ausdruck zeigt kollektive Stärke, Entwicklung in der Gruppe und Disziplin.
- Der musikalische Ausdruck zeigt eine wachsende Einnahme musikalischen Raumes sowie hohe Energie und hohe Aktivität.
- Elementarer Bestandteil der musikalischen Handlung ist die Gruppe.

### ***Verdichtung der Zusammenfassung***

Die Zusammenfassung wird zu deren Aufnahme in die Übersicht der Untersuchungsergebnisse wie folgt weiter verdichtet.

Die Musik:

- liegt in der Stilistik des Punk, zeigt eine wachsende Einnahme musikalischen Raumes, hohe Energie und hohe Aktivität,
- ist regelgeleitet, klar strukturiert und benötigt die Gruppe als elementaren Bestandteil,
- zeigt Entwicklung sowie Engagement, kollektive Stärke und Disziplin der Gruppenmitglieder.

### **4.5.3 Übersicht der Untersuchungsergebnisse**

Die unten dargestellten Ergebnisübersichten speisen sich aus den verdichteten Zusammenfassungen der Hauptuntersuchung sowie der kontrastiven Betrachtung im Rahmen der Triangulation.

Die Ergebnisübersicht ersetzt nicht die Inhalte der einzelnen Auswertungen, sie besteht stattdessen aus fokussierten und komprimierten Kernaussagen. Die mit einer solchen Verdichtung verbundenen Verkürzungen werden unter der Berücksichtigung angenommen, diese vor dem Hintergrund des Ausgangsmaterials zu lesen und jederzeit dorthin zurückkehren zu können.

Die Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung, besteht aus jeweils einer Spalte pro Akteur sowie einer links neben den Spalten der Akteure grau unterlegten Spalte, welche Aspekte (expliziert in Kapitel 4.5.1) für die Ergebnisübersicht liefert. Damit kann die Übersicht zum einen senkrecht, in der Perspektive auf die Gesamtheit der Aspekte zu einem einzelnen Akteur gelesen werden. Zum anderen kann die Übersicht waagrecht, in der Perspektive eines Vergleichs der vier Akteure zu jeweils einem Aspekt gelesen werden.

Die Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung, beschreibt im Gegensatz zur Ergebnisübersicht der Hauptuntersuchung eine Perspektive auf das Gruppengeschehen der Akteure. Dementsprechend werden die Ergebnisse personenübergreifend, innerhalb einer Spalte, für die gesamte Gruppe dargestellt. In der grau unterlegten, links stehenden Spalte sind die beiden, die Hauptuntersuchung kontrastierenden Untersuchungsfelder, siehe Kapitel: 4.5.2 Kontrastive Betrachtung, aufgeführt.

Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung

Albert	Bernd	Chris	Dieter
--------	-------	-------	--------

**Biographie – Perspektive: das Ich der einzelnen Akteure in der Retrospektive und Gegenwart**

Ergebnisse aus der Hauptuntersuchung (Datenquelle sind explorativ biographische Interviews)

Leitthema	Suche nach Selbstbestimmung	Suche nach Authentizität	Suche nach Beziehung	Zwängen ausweichen
-----------	-----------------------------	--------------------------	----------------------	--------------------

**Zugang zum Musikmachen - Perspektive: das Ich der einzelnen Akteure in der Retrospektive**

Ergebnisse aus der Hauptuntersuchung (Datenquelle sind explorativ biographische Interviews)

Anstoß zum Musikmachen	Familientradition	Anregung in Schule und Familie	Aufnahme in Bandgemeinschaft	familiäre Anforderung
Zugang zur Punkkultur	Annahme sowie Verstärkung für seine Werte und sein Handeln	soziale Sicherheit und Authentizität	Jugendstilistische Offenheit	hedonistische Erfüllung
Zugang zur Punkband	antizipierte Rahmung von Erfolg, Abgrenzung und Annahme	Antizipierter Ausdruck von Zugehörigkeit und stilistischer Orientierung	antizipierte Beziehungsintensivierung	antizipierte verstärkte hedonistische Erfüllung

**Biographische Funktionen musikalischer Handlung (siehe Definition in Kapitel 2.3.3) - Perspektive: das Ich der einzelnen Akteure und die musikalische Handlung als Resümee von Retrospektive und Gegenwart**

Ergebnisse aus der Hauptuntersuchung (Datenquelle sind explorativ biographische Interviews)

psychische Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Annahme</li> <li>• Spüren eigener Emotionen</li> <li>• Ventil für Aggressionen</li> <li>• Erfolg</li> <li>• Biographiereflexion und –bearbeitung</li> <li>• Autonomieentwicklung</li> <li>• Sinnstiftung</li> <li>• neue Werteorientierung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emotionen ausdrücken</li> <li>• Emotionen ausagieren</li> <li>• emotionale Befriedigung</li> <li>• bewußter Umgang mit Frustrationen</li> <li>• Stärkung realistischen Selbstbewußtseins</li> <li>• Aufbau von Vertrauen</li> <li>• Entwicklung seines Bewußtseins über: Selbstausgrenzung und Eigenetikettierung sowie falsche Etikettierung anderer</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• emotionale Befriedigung</li> <li>• Aggressionsabbau</li> <li>• Emotionsbearbeitung</li> <li>• Leistung erbringen und wahrnehmen</li> <li>• positive Eigen- und Fremwahrnehmung von sich gewinnen</li> <li>• Werthaltungen reflektieren</li> <li>• kritische Selbstbewertung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Probleme ausdrücken</li> <li>• Leistung selbst bestimmen</li> <li>• biographische Reflexion</li> <li>• realistischere Selbsteinschätzung</li> <li>• Bewußtseinsbildung</li> <li>• Auseinandersetzung über seinen Alkoholkonsum</li> <li>• Bearbeiten einer weitgehend latenten konservativen Lebens-Sinnstruktur</li> </ul>
--	--	---	---	--



	Albert	Bernd	Chris	Dieter
soziale Funktionen (durch Musikmachen und/oder die Musikgruppe)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abgrenzung</li> <li>• gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit problematischen Themen</li> <li>• Provokation und Protest</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anerkennung durch andere</li> <li>• Ausdruck seines Lebensstils</li> <li>• Kontaktaufbau zu anderen</li> <li>• Aufbau von Beziehungen</li> <li>• gestaltende Beteiligung am sozialen Umfeld</li> <li>• Unterstützung bei Konflikten</li> <li>• agieren statt reagieren</li> <li>• Provokation und Protest</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ablösung aus ambivalenten Beziehungen</li> <li>• verbesserte Vaterbeziehung</li> <li>• Integration in Bandgemeinschaft</li> <li>• unbedingter Schutz bei körperlichen Auseinandersetzungen mit Gleichaltrigen</li> <li>• Aussprache von Problemen</li> <li>• Statusanhebung</li> <li>• stilistische Verortung</li> <li>• Provokation und Protest</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Integration in die Band</li> <li>• Schutz vor körperlicher Gewalt von Außenstehenden</li> <li>• Teilen von Lebensmitteln</li> <li>• Vermittlung bei Konflikten</li> <li>• niederschwelliges Leistungsangebot</li> <li>• Wahrnehmung gemeinsamer Stärke</li> <li>• Akzeptanz von Schwächen</li> <li>• Ausdruck von Denken und Tun</li> </ul>

**Zur Illustration (Datenquelle sind explorativ biographische Interviews und Dokumentenerhebungen)**

Songtexte	<i>Songtext „Vollweise“:</i> „Sie wollten mich ändern, wollten mir an den Kragen. Wahlweise bin ich Vollweise“.	<i>Songtext „Deutschland“:</i> „Ihr pocht auf die Verfassung, wenn's um Eure Kohle geht, doch bei Minderheiten kann man die ja mal übergehen ...“	<i>Über seinen Songtext:</i> „... wenn jemand anders is oder so, daß dann viele Leute irgendwie, - daß die das net raffan ....“	<i>Songtext „Partytime“:</i> „Jetzt könnt ihr uns alle mal, wir machen uns breit, jedes mal.“
-----------	--	--	--	--

**Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung**

**Musikalische Handlung - Perspektive: die Musikgruppe in der Außenansicht, Fokus auf Kommunikation, Kooperation und musikalischen Stil**

*Ergebnisse aus der kontrastiven Betrachtung (Datenquelle: Protokolle teilnehmender Beobachtung, Videobeobachtungen sowie die Demokassette)*

Der rhythmisch-harmonische Prozeß	<ul style="list-style-type: none"> <li>• entwickelt einen Zugzwang zu gelingender Kommunikation, Kooperation sowie rhythmisch-harmonischer Leistungserbringung</li> <li>• entwickelt einen Zugzwang zu Eigenreglementierung</li> <li>• vermeidet bei erfolgreicher Bewertung dominierenden Einfluß einengender biographischer Muster</li> </ul>
Die Musik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• liegt in der Stilistik des Punk, zeigt eine wachsende Einnahme musikalischen Raumes, hohe Energie und hohe Aktivität</li> <li>• ist regelgeleitet, klar strukturiert und benötigt die Gruppe als elementaren Bestandteil</li> <li>• zeigt Entwicklung sowie Engagement, kollektive Stärke und Disziplin der Gruppenmitglieder</li> </ul>

#### 4.5.4 Strukturelle Gegenüberstellung der Untersuchungsergebnisse

Im folgenden werden die Strukturen der Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung sowie der Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung, vor deren Hintergrund auf einen Vergleich zu den einzelnen Akteuren sowie auf den Vergleich von Hauptuntersuchung versus kontrastiver Betrachtung bezogen. Dies geschieht unter dem biographischen Blickwinkel der Untersuchung, orientiert an der Systematik der Übersichten.

##### *Biographie*

Es zeigt sich, daß alle vier Akteure in ihrer Lebensgeschichte aktiv einem individuellen Leitthema nachgingen, welches sich jeweils von jedem der anderen Akteure unterscheidet.

##### *Zugang zum Musikmachen*

Der Anstoß zum Musikmachen war bei jedem Akteur ein anderer, wenngleich die Institution Familie bei dreien der Akteure eine aktive Rolle spielte. Lediglich ein Akteur bezog seinen Anstoß zum Musikmachen nur indirekt über familiäre Erfahrungen. Jeder Akteur hatte einen individuellen Zugang zur Punkkultur, welcher sich durch eine Passung zu seinem Leitthema auszeichnete. Der Zugang zur Punkband erfüllte für jeden Akteur eine Weiterführung seiner Passung des Zugangs zu Punkkultur und seinem Leitthema. Der jeweilige Zugang zur Punkband ist im Ergebnis als eine erfolgreiche Suche nach individueller Passung zu betrachten. Der ursprüngliche Anstoß zum Musikmachen ist von jedem Akteur im Rahmen seiner Passung weitergeführt worden. Es haben sich vier Akteure mit unterschiedlichen Motivationen zum gemeinsamen Musikmachen zusammengefunden.

##### *Biographische Funktionen musikalischer Handlung*

Für alle Akteure gilt, daß ihre biographischen Funktionen musikalischer Handlung im psychischen und im sozialen Bereich gefunden wurden. Keine der generierten verdichteten psychischen oder sozialen Funktionen trifft für alle vier Akteure in gleichem Maße zu. Die Funktionen zeichnen sich neben Gemeinsamkeiten ebenfalls durch Individualität aus. Alle diese Funktionen können individuell auf das Leitthema und somit ebenso auf den Zugang zum Musikmachen eines jeweiligen Akteurs bezogen werden. Die gemeinsame musikalische Handlung hat somit für jeden Akteur neben gemeinsamen auch spezifisch individuelle Funktionen. In allen Fällen gehen die biographischen Funktionen über die antizipierten Erwartungen der Akteure hinaus. Dabei gilt für Dieter, daß die biographischen Funktionen dominant das Gegenteil seiner Erwartungen ausmachen. Die biographischen Funktionen der musikalischen Handlung erfüllen nicht dominant die an die musikalische Handlung gerichteten Erwartungen der Akteure, sondern bilden dominant einen kompensatorischen Bezug auf deren biographische Engpässe.

##### *Kontrastive Betrachtung der biographischen Funktionen der musikalischen Handlung versus der musikalischen Handlung der Gruppe in der Außenansicht*

Im Gegensatz zu der oben festgestellten Individualität zeigt sich bei der Betrachtung der musikalischen Handlung der Gruppe, sowohl für den rhythmisch-harmonischen Prozeß als auch für die Musik, eine dominierende Kollektivität aller Musiker mit Zugzwängen zu Kommunikation und Kooperation. Individuelle biographische Funktionen werden bei isolierter Betrachtung der musikalischen Tätigkeit nicht transparent.

## **5 Abschließende Betrachtung**

Die vorliegende Arbeit stellt einen anfänglichen Versuch dar, das komplexe Thema selbstbestimmter musikalischer Handlung Jugendlicher vor dem Hintergrund ihrer Biographie in Bezug auf Funktionen für ihre psychische und soziale Entwicklung zu analysieren.

Ausgangspunkt ist das sozialpädagogisch motivierte Erkenntnisinteresse: Welchen Nutzen kann musikalische Handlung für die psychische und soziale Entwicklung von Jugendlichen hervorbringen? Dies ist besonders vor dem Hintergrund einer Entstrukturierung der Jugendphase (vgl. FUCHS; HEINRITZ; KRÜGER in HILL 1999) von Bedeutung, bei der die Gefahr des Scheiterns für die Jugendlichen ausdrücklich angelegt ist, die über eine entsprechende Bildung ihrer Persönlichkeit und ihres Verhaltens, wie Autonomieentwicklung, Stärkung realistischen Selbstbewußtseins, Leistungserbringung oder Ausdruck von Problemen nicht verfügen.

Ausgerichtet ist die Untersuchung auf das selbstbestimmte Musikmachen Jugendlicher im Rahmen sozialpädagogischer Gruppenarbeit innerhalb des Settings „Rockmobil“. Im Fokus der qualitativen Untersuchung standen dabei vier jugendliche Musiker einer Punkband. Zum einen wurde deren Kindheit und Jugend einzeln betrachtet und in getrennten Auswertungen in Beziehung zu deren aktueller musikalischer Handlung gesetzt. Zum anderen wurde deren gemeinsames Musikmachen in Hinblick auf Kommunikation und Kooperation untersucht. Ziel war es, für die Sozialpädagogik verwertbare biographische Funktionen der musikalischen Handlung zu entdecken und zu verstehen.

Im Zuge der an sozialpädagogischer Praxis ausgerichteten empirischen Arbeit mußten eine Reihe von Begrenzungen für die Untersuchung sowie für die wünschenswerte weitere Verarbeitung der Ergebnisse im Rahmen der sozialpädagogischen Methodenentwicklung hingenommen werden. Untersucht wurden deviante Jugendliche aus der Subkultur des Punk. Die so gewonnenen Erkenntnisse lassen sich nicht ohne weiteres auf die Gesamtheit der Jugend übertragen. Die Zielgruppe bestand zudem lediglich aus männlichen Personen, womit die Frage nach spezifisch weiblichen biographischen Funktionen offen bleibt. Die Untersuchung ist an vier Akteuren ausgerichtet, die nicht nach dem Kriterium des maximalen Kontrastes rekrutiert werden konnten. Sie bildet somit lediglich ein exemplarisches Bild und nicht die Gänze möglicher Erkenntnisse ab. Weiter müssen die Ergebnisse vor dem Hintergrund des angewendeten spezifischen Rockmobilsettings betrachtet werden und sind nicht vorbehaltlos auf andere Settings zu übertragen. Bezogen auf das Setting ist mit der musikalischen Handlung eine Zugangsvoraussetzung für die Klientel verbunden, indem dieser eine soziale Grundfertigkeit abverlangt wird, sich selbstbestimmt mit einer auf musikalische Produktivität bezogenen Gruppe zu arrangieren. Die biographischen Funktionen können sich hier nur so weit entfalten, wie die Akteure dies zulassen; denn eine nachhaltige Intervention von Seiten des Sozialpädagogen ist mit dem vorgegebenen Setting strukturell ausgeschlossen.

Die ursprüngliche Hoffnung, Erkenntnisse über das soziale Lernen in Gruppen mit der musikalischen Handlung zu gewinnen, konnte mit der während der Untersuchung zu

einem großen Teil auf einzelne Biographien fokussierten Untersuchungssettings nur noch begrenzt eingelöst werden. Die Hypothese eines Zuwachses sozialer Kompetenzen durch musikalische Handlung, im Sinne einer Wirkungsanalyse, konnte aus Zeitgründen lediglich randständig betrachtet werden. Zudem konnte lediglich ein Teil der sehr umfangreichen Erhebungen bearbeitet werden. Insbesondere wäre wünschenswert gewesen, die ganze Palette der erhobenen Songtexte und weiterer von den Akteuren produzierter Dokumente dezidiert zu analysieren.

Neben allen Einschränkungen der Untersuchung können im Rahmen sozialpädagogischer Gruppenarbeit, unter den Voraussetzungen der in Kapitel: 2.4.3 Sozialpädagogische Arbeitsprinzipien mit dem Rockmobilprojekt, aufgezeigten Grundlagen, dennoch folgende empirische Ergebnisse in Bezug auf die biographischen Funktionen musikalischer Handlung zusammengefaßt werden:

Es konnten psychische Funktionen der musikalischen Handlung personenbezogen im Detail herausgearbeitet werden. Hierzu gehören zum Beispiel: Spüren eigener Emotionen, neue Werteorientierung, bewußter Umgang mit Frustrationen, Aufbau von Vertrauen, Aggressionsabbau, kritische Selbstbewertung, biographische Reflexion oder Auseinandersetzung über eigenen Alkoholkonsum (siehe Übersicht 13).

Ebenfalls konnten soziale Funktionen der musikalischen Handlung personenbezogen herausgearbeitet werden. Hierzu gehören zum Beispiel: Abgrenzung, gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit problematischen Themen, gestaltende Beteiligung am sozialen Umfeld, agieren statt reagieren, Ablösung aus ambivalenten Beziehungen, Provokation und Protest, niederschwelliges Leistungsangebot oder Vermittlung bei Konflikten (siehe Übersicht 13).

In Bezug auf die musikalische Handlung und die biographische Dynamik konnte aufgezeigt werden, daß die Akteure nach dem Anstoß zum selbstbestimmten Musikmachen allesamt zu einer zu ihren Persönlichkeiten passenden musikalischen Handlung finden konnten. Damit wird der Selbstbestimmung in dem sozialpädagogischen Setting ein hoher Stellenwert attestiert, der ein grundsätzliches Umdenken zur Rolle des Sozialpädagogen bei der Anleitung von Musikbands fordert. Nicht das Anleiten steht im Vordergrund, sondern das Organisieren geeigneter Entwicklungs- und Lernbedingungen, welche die Jugendlichen selbst ausfüllen.

Vor dem Hintergrund der jeweiligen Biographie werden biographische Engpässe transparent, welche die musikalische Handlung stark beeinflussen, jedoch gleichzeitig bei alleiniger Betrachtung der musikalischen Handlung nicht offensichtlich werden. Dies ist insbesondere in Bezug auf die Bewertung musikalischer Prozesse zu beachten. Eine bloße Bewertung der rhythmisch-harmonischen Qualität wird dem Potential der musikalischen Handlung zur biographischen Entwicklung unter sozialpädagogischer Perspektive nicht gerecht. Die Ansicht, daß nach klassischen Kriterien bewertete rhythmisch-harmonisch weniger anspruchsvolle musikalische Handlungen nicht förderwürdig seien, kann nicht aufrecht erhalten werden. Statt dessen muß die musikalische Handlung unter Berücksichtigung der gesamten Persönlichkeit begriffen werden.

Die biographischen Funktionen der musikalischen Handlung werden individuell von dem Leitthema jedes einzelnen Akteurs dominiert. Damit ist eine starke Beziehung zwischen der Vorgeschichte, der aktuellen musikalischen Tätigkeit sowie deren biographischen Funktionen für die Akteure offenkundig. Die selbstbestimmte musikalische Handlung ist geeignet, Akteure in ihrer individuellen Entwicklung zu unterstützen, im Sinne einer individuell zugeschnittenen Fördermaßnahme. Hervorzuheben ist, daß sich der individuelle Zuschnitt ohne äußere Einflußnahme entwickelt.

Hinter dem Erscheinungsbild kollektiv musizierender Akteure zeigen sich Persönlichkeiten, die die biographischen Funktionen ihrer musikalischen Handlung nutzen, ihre individuellen biographischen Engpässe zu kompensieren und neu zu bearbeiten. Es zeigt sich, daß musikalische Handlung unter sozialpädagogischer Perspektive insbesondere nach den oberflächlich nicht sichtbaren biographischen Funktionen bewertet werden muß. Die zugrundeliegende musikalische Handlung aus dem Bereich der Rockmusik fördert positiv die psychische und soziale Entwicklung.

Die Musik der Gruppe ist regelgeleitet und klar strukturiert. Dies gilt damit auch für den rhythmisch-harmonischen Prozeß der Akteure. Es konnte nachgewiesen werden, daß die selbstbestimmte musikalische Handlung in der Gruppe einen Zugzwang zu Eigenreglementierung entwickelt. Bei einer positiven Bewertung dieses Prozesses durch die Akteure fallen ebenfalls dominierende Einflüsse einengender biographischer Muster weg.

Im Rahmen der musikalischen Handlung entwickeln sich Zugzwänge zu Kommunikation und Kooperation, denen die Akteure nachkommen. Dieser Aspekt wurde, bezogen auf ein anderes Rockmobilsetting, von HILL (vgl. 1996) beschrieben.

Mit dieser Erkenntnis stellt sich die Organisation musikalischer Handlung als eine sozialpädagogische Methode dar, die die Entwicklung kommunikativer und kooperativer Kompetenzen, inklusive deren zugrundeliegenden Schlüsselqualifikationen, im Sinne von MERTENS (vgl. 1974), fördert.

Ebenfalls ließen sich die von SCHÄFFER (vgl. 1996) beschriebenen stilistischen Einfindungsprozesse beobachten, bei denen die Jugendlichen sich in einen Stil einfänden, von dem sie nicht wußten, daß sie ihn gesucht haben.

Analog der in der Fachliteratur durchgängig aufgezeigten Tendenz konnten sogenannte schwer motivierbare Jugendliche für eine engagierte selbstbestimmte musikalische Handlung gewonnen werden.

Die generierten biographischen Funktionen der musikalischen Handlung können unter die Zielperspektive des von BÖHNISCH genutzten Begriffes der „Lebensbewältigung“ (1992, 94-95) subsumiert werden, den er als sozialpädagogischen Schlüsselbegriff darstellt in dem Sinne, daß zum einen Lebensschwierigkeiten bewältigt werden, und desweiteren in dem Sinne der Bewältigung von Lebensschwierigkeiten durch die „zunehmend entstrukturierten und individualisierten Lebensphasen“ von Kindheit und Jugend im Allgemeinen. BÖHNISCH (1992, 94) begründet den Begriff der „Lebensbe-

wältigung“ auf den folgenden drei Ebenen:

- „Auf der Handlungsebene: Lebensbewältigung als individuelle Strategie der alltäglichen Normalisierung der Lebensführung (...)“
- „Auf der sozialisatorischen Ebene: Lebensbewältigung als Management der Übergänge und Diskrepanzen im lebensalterlichen Sozialisationsprozeß (...)“
- „Auf der Ebene der Lebenslage: Lebensbewältigung als Selbstbehauptung innerhalb der gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse je nach den biographischen Möglichkeiten.“

Entsprechend stellt BÖHNISCH (1992, 93-94) die sozialpädagogische Handlungsstrategie „erzieherische Hilfe zur Lebensbewältigung“ ebenfalls auf drei Ebenen dar, in der sich das Setting des Rockmobilprojektes verorten läßt:

- „Als Hilfe zur Stützung und Vernetzung alltäglichen Normalisierungshandelns.“
- „Als sozialisationsbezogenes Hilfskonzept, das auf die alltagsübergreifende Bewältigung von Übergangs- und Integrationsproblemen bezogen ist.“
- „Als Hilfskonzept, das sich an den biographischen Chancen und Risiken (...) orientiert (...)“

Hieraus ergeben sich wiederum drei entsprechende Funktionsbereiche für sozialpädagogische Angebote (BÖHNISCH 1992, 94):

- „Verhaltensstützende und verhaltenserweiternde Angebote (...)“
- Schul- und berufsbegleitende Hilfen sowie Integrationshilfen bei abweichendem Verhalten (...)“
- „(...) Aufbau sozialer Netzwerke für Kinder und Jugendliche und die Stützung jugendkultureller Milieus.“

Das Setting des Rockmobilprojektes sowie die dabei vorgefundenen biographischen Funktionen musikalischer Handlung können in die oben dargestellten grundsätzlichen Überlegungen zur Sozialpädagogik nach BÖHNISCH (vgl. 1992) integriert werden und liefern aus dieser Perspektive einen Beitrag zur Absicherung der Jugendhilfe.

Bei dem vorliegenden Ansatz der Förderung biographischer Funktionen stellt sich die definitorische Frage nach psychosozialen therapeutischen Anteilen mit diesem Setting, welches in seiner Zielperspektive auf die biographische Entwicklung des Klientels ausgelegt ist. Gleichet man Setting und biographische Funktionen mit der unten stehenden Übersicht: Elemente der Psychotherapie, nach VON-WERDER (in KAPTEINA 1999, 95) ab, so stellt man in allen vier dargestellten Bereichen Übereinstimmungen mit Elementen der Psychotherapie fest.

#### *Übersicht 15: Elemente der Psychotherapie*

Aufgaben	Das psychotherapeutische Problem und seine Lösung
Setting	Einzel- oder Gruppentherapie
Mittel	Aufdecken des Unbewußten, Stärkung des Ichs
Methoden	Katharsis, Spiegeln, freie Assoziation, Phantasie Reisen, Übertragung, Deutung und anderes mehr

Deutlich in Kontrast zum allgemeinen Verständnis von Psychotherapie steht die Tatsache, daß es von Seiten des Rockmobilprojektes niemanden gab, der die Rolle eines Psychotherapeuten eingenommen hat.

In Hinblick darauf stellt sich die Frage: Inwieweit sind mit dem Rockmobilprojekt, ohne Psychotherapeuten, Rahmenbedingungen für eine psychosoziale Therapie durch die Akteure selbst geschaffen worden, die diese im Sinne einer Selbsthilfegruppe realisiert haben? Hierzu die folgende Übersicht zu Werten und Prinzipien einer Selbsthilfegruppe.

### *Übersicht 16: Werte und Prinzipien einer Selbsthilfegruppe*

MOELLER (vgl. 1996) stellt vier grundlegende Werte von Gruppen zur psychosozialen Selbsthilfe dar: 1. Selbstbestimmung, 2. Authentizität, 3. Hoffnung, 4. Solidarisierung. Desweiteren stellt er drei Prinzipien der Gruppenselbstbehandlung vor: 1. Kontinuität der Treffen, 2. die Kleingruppe als Prinzip, 3. das Selbsthilfeprinzip mit den wesentlichen Aspekten der Autonomisierung, Selbstbestimmung, Lernen durch eigenes Erleben, Selbstentdeckung und Selbstergänzung sowie der Eigenleistung.

Sowohl die Werte einer Selbsthilfegruppe als auch die Prinzipien der Selbstbehandlung, als auch entsprechend gewünschte Effekte wurden im Rahmen des Rockmobilprojektes realisiert. Stellt man dieser Tatsache die bewußte Motivation der Akteure zu Beginn ihrer musikalischen Handlung gegenüber (gute Punkmusik machen und sich damit Gehör für ihre Ansichten zu verschaffen), so kann man von dem Rockmobilprojekt auch von der Organisation der Rahmenbedingungen für eine von den Akteuren geschaffene und aus deren Sicht verdeckte Selbsthilfegruppe sprechen.

Mit der musikalischen Handlung im dargestellten Setting des Rockmobils werden biographische Funktionen entfaltet, die einen Beitrag zur Bereitstellung von Ressourcen für die Lebensbewältigung Jugendlicher im Sinne von BÖHNISCH (vgl. 1992) darstellen. Es wird der Forderung von KRAFELD (1992, 320) nachgegangen, pädagogische Hilfe zur Selbsthilfe für die strukturell auf sich selbst zurückgeworfene Jugend zu geben, um „ihre Lebensbewältigung in die eigene Hand zu nehmen“.

Für zukünftige Arbeiten erscheinen mir folgende weiterführende Fragestellungen besonders gewinnbringend: Unter welchen Bedingungen kann musikalische Handlung als Methode der Sozialpädagogik in andere Settings, auf andere Zielgruppen und weitere Arbeitsfelder übertragen werden? Welche Bedeutung können die dargestellten Erkenntnisse für die Praxis der Musiktherapie erbringen, insbesondere in Bezug auf die musikalische Gruppenimprovisation (siehe Kapitel: 4.3.1.3 Biographische Funktionen der musikalischen Handlung) und in Bezug auf eine verhaltenstherapeutisch ausgerichtete Musiktherapie zur Förderung sozialer Kompetenzen, besonders über die generierten Zugzwänge zu Kooperation und Kommunikation? Nicht zuletzt würde sich, wie in Kapitel: 2.1.1 Vorprojekt, bereits angedeutet, ein großer Bereich mit der Entwicklung der Anwendung musikalischer Handlung für Erwachsene erschließen.

## 6 Verzeichnisse

### 6.1 Literatur

- Abraham, Karl - Der Betrieb als Erziehungsfaktor / Freiburg im Breisgau 1957
- Adameit, Hartmut; Heidrich, Winfried; Möller, Christine; Sommer, Hartmut - Grundkurs Verhaltensmodifikation: Ein handlungsorientiertes einführendes Arbeitsbuch für Lehrer und Erzieher / Siegen 1993 (Nachdruck der 3. Auflage von 1983 durch den Tackenberg Verlag)
- Apitzsch, Ursula – Erwachsenenbildung, *in Verein für öffentliche und private Fürsorge (Hg.) – Fachlexikon der sozialen Arbeit (259-260) / Frankfurt 1986*
- Arnold, Rolf - Betriebliche Weiterbildung / Bad Heilbrunn 1991
- Baacke, Dieter (Hg.) – Handbuch Jugend und Musik / Opladen 1998
- Baacke, Dieter – Die Welt der Musik und die Jugend, *in Baacke, Dieter (Hg.) – Handbuch Jugend und Musik (9 – 26) / Opladen 1998-1*
- Baacke, Dieter – Punk und Pop: Die siebziger und achtziger Jahre, *in Baacke, Dieter (Hg.) – Handbuch Jugend und Musik (253-274) / Opladen 1998-2*
- Bailer, Derek – Improvisation: Kunst ohne Werk / Hofheim 1987
- Bähr, Johannes; Göbler, Dorothee – Rockmusik und Rechtsradikalismus: Materialien zu verschiedenen Aspekten des Rechts-Rock / Frankfurt 1993
- Barth, Stephan – Soziale Unterstützung 1998 / heruntergeladen vom World Wide Web: <http://www.stephan-barth.de/sozialeunt.htm> / 03.06.2000
- Bast, Roland – Autonomie, in König, Burghard (Hg.) – Pädagogische Grundbegriffe Bd. 1 (135-140) / Reinbeck 1993
- Behne, Klaus-Ernst – Musik – Kommunikation oder Geste, *in: Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung durch Klaus-E. Behne (Hg.) – Musikpädagogische Forschung Bd. 3: Gefühl als Erlebnis Ausdruck als Sinn (125-143) / 1982*
- Behnken, Imbke; Zinnecker, Jürgen – Lebenslaufereignisse, Statuspassagen und biographische Muster in Kindheit und Jugend, *in Jugendwerk der deutschen Schell (Hg.) – Jugend' 92, Bd. 2 (127 – 143) / Opladen 1992*
- Böhnisch, Lothar; Münchmeier, Richard – Pädagogik des Jugendraums: Zur Begründung und Praxis einer sozialräumlichen Jugendpädagogik / München 1990
- Böhnisch, Lothar – Sozialpädagogik des Kindes- und Jugendalters: Eine Einführung / Weinheim 1992
- Boßmann, Annette - Selbstdarstellung und Gruppengeschehen in der musiktherapeutischen Arbeit mit Strafgefangenen, Diplomarbeit an der westfälischen Wilhelms Universität zu Münster / 1994
- Böttcher, Hans R. – Sozialverhalten, *in Günter, Clauß (Hg.) – Wörterbuch der Psychologie (575 - 576) / Köln 1986*
- Bracht, U.; Fichtner, B.; Mies, T.; Rückriem, G. - Erziehung und Bildung, *in Sandkühler, H. J. (Hg.) - Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften Bd. 1 (918-939) / Hamburg 1990*
- Brake, Mike - Soziologie der jugendlichen Subkulturen / Frankfurt a. M. 1981
- Bücken, Eckart – Rechtsorientierte Musik und Jugendarbeit: Ein Problemaufriß, *in Bücken, Eckart (Hg.) - Musik gegen Gewalt Bd. II (7-18) / Löptin 1993*
- Budde, Dirk - Take three chords ... : Punkrock und die Entwicklung zum American



Hardcore / Karben 1997

- Dentler, Karl-Heinz - Rockmusikmachen als Medium sozialpädagogischen Handelns: Ein Rockmusikprojekt der Jugendgerichtshilfe Siegen / Unterlagen zum Fachvortrag an der Uni-GH Siegen 1993, zugleich als überarbeiteter Aufsatz mit dem Titel – Rockmusikmachen mit straffällig gewordenen Jugendlichen zur Förderung sozialer Kompetenzen, in *Kapteina, Hartmut (Hg.) - Musik und Soziale Arbeit / in Vorbereitung*
- Dentler, Karl-Heinz – Musiktherapie nahesehen: Einblicke in die Zusatzausbildung, in *SIEGEN:SOZIAL – Analysen Berichte Kontroversen (60-64) / Nr. 2 1996*
- Dentler, Karl-Heinz – Rezensionen zum Thema Jugend und Musik: Schäffer Burkhard – Die Band: Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter 1996 und Hill Burkhard – Rockmobil: Eine ethnographische Fallstudie aus der Jugendarbeit 1996, in *(ZSE) Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation / 1-1998*
- Dentler, Karl-Heinz – Rezension zu: Baacke, Dieter – Handbuch Jugend und Musik 1998, in *(ZSE) Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation / 1-1999*
- Döpfner, M.; Schlüter, S.; Rey, E.-R. – Evaluation eines sozialen Kompetenztrainings für selbstunsichere Kinder im Alter von neun bis zwölf Jahren: Ein Therapievergleich, in *Zeitschrift für Kinder und Jugendpsychiatrie (233-252) / 1981*
- Edelmann, Walter - Lernpsychologie: Eine Einführung / Weinheim 1994
- Enxing, Vridolin / Komposition von Popmusik mit Jugendlichen: Ein Ansatz musikalischer Sozialarbeit, in *Kruse Otte (Hg.) – Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum: Kreative Methoden in den psychosozialen Arbeitsfeldern: Theorien, Vorgehensweisen, Beispiele (203-222) / Tübingen 1997*
- Farian, Klaus; Seidel-Pielen, Eberhard – Skinheads / München 1994
- Flick, Uwe; Kardorff von, Ernst; Keupp, Heiner; Rosenstiel von, Lutz; Wolff, Stephan - Handbuch Qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen / Weinheim 1995
- Friebertshäuser, Barbara – Übergangsphase Studienbeginn: eine Feldstudie über Riten der Initiation in eine studentische Fachkultur / Weinheim 1992
- Fuchs, Werner – Biographische Forschung: Eine Einführung in die Praxis und Methoden / Opladen 1984
- Giesecke, Hermann - Einführung in die Pädagogik / Weinheim 1991
- Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L – Interaktion mit Sterbenden: Beobachtungen für Ärzte, Schwestern, Seelsorger und Angehörige / Göttingen 1974
- Görres, Guido – Die rechtsradikale Musikszene in Deutschland / Diplomarbeit an der Uni-GH Siegen 1996
- Graue, Boris – Punk und Hardcore: Biographien einer Subkultur / Diplomarbeit an der Universität-Gesamthochschule Siegen, Fachbereich AES 1997
- Hacker, Winfried – Handlung, in *Clauß, Günther (Hg.) - Wörterbuch der Psychologie (252 – 253) / Köln 1986*
- Hägar – Der schreckliche / Augsburg 1988
- Hässner, Manfred – Therapie durch Rockmusik, in *Musiktherapeutische Umschau*

(217 – 222) / 4 1983

- Heinemann, Alois - Grundlagen der Organisationsanalyse einschließlich neuerer Entwicklungen: Der Beitrag der Soziologie / Vortragsunterlagen eines Fachvortrages an der Uni-GH Siegen 1993
- Hering; Hill; Pleiner (Hg.) - Praxishandbuch Rockmusik in der Jugendarbeit / Opladen 1993
- Hill, Burkhard - "Musiksozialarbeit" in sozialen Brennpunkten, *in dt. jugend* (24-32) H.1/1994
- Hill, Burkhard - "Rockmobil": eine ethnographische Studie aus der Jugendarbeit / Opladen 1996
- Hill, Burkhard – Populäre Musik und Kulturpädagogik, *in Pleiner, Günter; Hill Burkhard (Hg.) – Musikmobile, Kulturarbeit und Populäre Musik: Pädagogische Theorie und Praxis* (38 – 59) / Opladen 1999
- Hill, Burkhard (Anm.) – Vortrag beim bundesweiten Meeting der Rock- und Hip Hop Mobile, Landesmusikakademie Berlin, 1. bis 3. 11.1999.
- Jantzer, Hans-Peter; Krieger, Wolfgang – Rockmusik in der sozialpädagogischen Gruppenarbeit: Ziele, Methoden, Konzepte / Berlin 1995
- Jerrentrup, Ansgar – Populärmusik als Ausdrucksmedium Jugendlicher, *in Baacke, Dieter (Hg.) – Handbuch Jugend und Musik* (59 – 91) / Opladen 1998
- Kapteina, Hartmut - Dimensionen der Gruppenimprovisation, *in Decker-Voigt u. a. (Hg.) - Musik und Kommunikation, Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie* (73-94) / Lilienthal 2/1988
- Kapteina, Hartmut; Hörtreiter, Hans: Musik und Malen in der therapeutischen Arbeit mit Suchtkranken, Stuttgart 1993
- Kapteina, Hartmut – Heilendes und heilsames Musikerleben. Musiktherapie als Fachgebiet der „Ästhetik und Kommunikation“ und Element des Qualifikationsprofils helfender Berufe, *in Marchal, Peter (Hg.) - Massenmedien und Kommunikation* (93 - 115) / Siegen 1999
- KJHG (Kinder- und Jugendhilfe Gesetz) vom 03.05.93, *in JugR Beck'sche Textausgabe* / Münschen 1994
- Klug, Hans-Dieter; Dentler, Karl-Heinz – 17 Meter Rockmobil ... und 10 Jahre frei finanzierte Jugendkulturarbeit, *in Pleiner, Günter; Hill Burkhard (Hg.) – Musikmobile, Kulturarbeit und Populäre Musik: Pädagogische Theorie und Praxis* (144 – 151) / Opladen 1999
- Klüppelholz, Werner – Musik hören und Musik machen, *in Marchal, Peter (Hg.) - Massenmedien und Kommunikation* (77-92) / Siegen 1999
- Kossakowski, Adolf – Persönlichkeit, *in Günter, Clauß (Hg.) – Wörterbuch der Psychologie* (444 -446) / Köln 1986-1)
- Kossakowski, Adolf – Psychisches, *in Günter, Clauß (Hg.) – Wörterbuch der Psychologie* (472 - 475) / Köln 1986-2)
- Krafeld, Franz Josef - Theorie cliquenorientierter Jugendarbeit: Konzeptionelle Grundlagen zur Perspektivendiskussion, *in deutsche jugend*, 40. Jahrg., 1992 Nr. 7-8 (310-321) / Weinheim 1992
- Lamnek, Siegfried - Qualitative Sozialforschung: Bd. 1 Methodologie / München 1988
- Lamnek, Siegfried - Qualitative Sozialforschung: Bd. 2 Methoden und Techniken / München 1989

- Lau, Thomas – Die heiligen Narren: Punk 1976 – 1986 / Berlin 1992
- Lenzen, Dieter (Hg.) - Pädagogische Grundbegriffe / Reinbek bei Hamburg 1993
- Ludewig-Stein, Katrin – Musikpädagogik mit Mädchen in der offenen Jugendarbeit / Diplomarbeit an der Uni-GH Siegen 1991
- Löwe, Hans; Meischner, Wolfram – Lernen, in *Clauß, Günther (Hg.)* - Wörterbuch der Psychologie (361 - 364) / Köln 1986
- Marotzki, Winfried – Ethnographische Verfahren in der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung, in *Jüttemann, Gerd; Thomae, Hans (Hg.)* – Biographische Methoden in den Humanwissenschaften (44 – 59) / Weinheim 1998
- Merkt, Irmgard - Wenn im Knast das Keyboard klingt: Sozialpädagogische Arbeit auch mit Musik in der Justiz-Vollzugsanstalt, in *NEUE MUSIKZEITUNG* (32) 10-11/1984
- Meulemann, Heiner – Älter werden und sich erwachsen fühlen: Über die Möglichkeiten, das Ziel der Jugend zu verstehen, in *Jugendwerk der deutschen Schell (Hg.)* – Jugend' 92, Bd. 2 (107 – 125) / Opladen 1992
- Mertens, D. - Schlüsselqualifikationen: Überlegungen zu ihrer Identifizierung im Erst- und Weiterbildungssystem, in *Faltin, G.; Herz, O. (Hrsg.)* - Berufsforschung und Hochschuldidaktik I: Sondierung des Problems. Blickpunkt Hochschuldidaktik Nr. 32 (204-230) / Hamburg 1974
- Microsoft Encarta – Enzyklopädie / 1998
- Moeller, Michael Lukas – Selbsthilfegruppen: Anleitungen und Hintergründe / Reinbeck 1996
- Musik und Unterricht - / Lugert Verlag - Oldershausen
- Musikunterricht heute – Beiträge zur Praxis und Theorie / Institut für Didaktik - Oldershausen
- Nestmann, Frank. - Die alltäglichen Helfer: Theorien sozialer Unterstützung und eine Untersuchung alltäglicher Helfer aus vier Dienstleistungsberufen / Berlin 1988
- Nordmann, Elmar; Heimann, Thorsten - Rockmusik und Jugend: der Bandworkshop als sozialpädagogisches Arbeitsfeld / Münster 1994
- Oevermann, Ullrich – Eine exemplarische Fallrekonstruktion zum Typus versozialwissenschaftlicher Identitätsformation, in *H. G. Brose; B. Hildebrandt (Hg.)* – Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende (243-286) / Opladen 1988
- Oevermann, Ulrich - Konzeptualisierung von Anwendungsmöglichkeiten und praktischen Arbeitsfeldern der objektiven Hermeneutik: Teil A.I. Schlüsselbegriffe und -thesen der objektiven Hermeneutik / unveröffentlichtes Manuskript vom März 1996
- Oevermann, Ulrich – Anmerkung: Persönliche Mitschriften aus meiner Teilnahme an dem Sommerkurs zur objektiven Hermeneutik bei Ulrich Oevermann vom 20. – 24. 09. 1999 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt
- Opp, Karl Dieter - Das Modell rationalen Verhaltens: Seine Struktur und das Problem der "weichen" Ansätze, in *Bouillon, H.; Andersson, G. (Hg.)* - Wissenschaftstheorie und Wissenschaften (105-124) / Berlin 1991

- Pavel, Falk-Giselher - Die Entwicklung der klientenzentrierten Psychotherapie in den USA von 1942-1973, *in Gesellschaft für wissenschaftliche Gesprächspsychotherapie (Hg.) - Die klientenzentrierte Gesprächspsychotherapie* (25-41) / Frankfurt am Main 1992
- Peter, Thomas - Ganz normales Konzert einer jungen Band, *in Neue Musikzeitung* (29) 5/1987
- Pfingsten, Ullrich; Hirsch, Rüdiger - Gruppentraining sozialer Kompetenzen (GSK): Grundlagen, Durchführung, Materialien / Weinheim 1991
- Pleiner, Günter - Rock auf Rädern: Musik von unten / *in Sozialmagazin* (23-25) 1987
- Pleiner, Günter; Hill Burkhard (Hg.) – Musikmobile, Kulturarbeit und Populäre Musik: Pädagogische Theorie und Praxis / Opladen 1999
- Pleiner, Günter – Musikmobile in der BRD: Im Rockmobil zum Datenhighway – Entwicklungen in der mobilen Musikaarbeit von 1986-1999, *in Pleiner, Günter; Hill Burkhard (Hg.) – Musikmobile, Kulturarbeit und Populäre Musik: Pädagogische Theorie und Praxis* (11 – 37) / Opladen 1999
- Pleiner, Günter – Anmerkung: Vortrag beim bundesweiten Meeting der Rock- und Hip Hop Mobile, Landesmusikakademie Berlin, 1. bis 3. 11.1999.
- Praxis des Musikunterrichts / Zeitschrift des Instituts für Didaktik populärer Musik - Oldershausen
- Reiners, Annette – Erlebnis und Pädagogik: praktische Erlebnispädagogik, Ziele, Didaktik, Methodik, Wirkungen / München 1995
- Rieger, Gerd - Rockmusik mit jungen Aussiedlern: Ein Projekt des Jugendgemeinschaftswerkes Krefeld, *in Umsch.* (217-220) 1992
- Riemann, Gerhard - Das Fremdwerden der eigenen Biographie: Narrative Interviews mit psychischen Patienten / München 1987
- Rogers, Carl - Therapeut und Klient: Grundlagen der Gesprächspsychotherapie / Frankfurt a. M. 1983
- Sachlexikon Rockmusik – Industrie und Geschichte, Instrumente, Stile, Techniken / Hamburg 1992
- Schäffer, Burkhard - Die Band: Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter / Opladen 1996
- Schmidt, Marc – Wer miteinander trommelt schlägt nicht / Diplomarbeit im Studiengang Außerschulisches Erziehungs- und Sozialwesen an der Uni-GH Siegen 1998 / heruntergeladen vom World Wide Web: <http://www.kreativ-online.de> 10.06.2000
- Schütze, Fritz - Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien I: erzähltheoretische Grundlagen / Fernuniversität Hagen 1987
- Schütze, Fritz – Symbolischer Interaktionismus, *in Ammon, Ulrich (Hg.) – Soziolinguistik: Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft, erster Halbband* (520 - 553) / Berlin 1987-b
- Schütze, Fritz - Die Fallanalyse: Zur wissenschaftlichen Fundierung einer klassischen Methode der sozialen Arbeit, *in Rauschenbach; Ortmann; Karsten (Hg.) - Der sozialpädagogische Blick: Lebensweltorientierte Methoden in der Sozialen Arbeit* (191 - 221) / Weinheim 1993
- Singer, Roland; Ungerer-Röhrich, Ulrike - "Soziales Lernen" im Sportunterricht, *in Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung - Diskussionsbei-*

- träge zur politischen Didaktik Bd. 206 (107-129) / Bonn 1984
- Spatscheck, Christian; Nachtigall, Markus; Lehenherr, Robert, Grüßinger, Winfried – Happy Nation?!?: Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren / Münster 1997
- Spengler, Peter - Rockmusik und Jugend: Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter / Frankfurt am Main 1985
- Stecher, Ludwig – Biographische Selbstwahrnehmung und Lebensübergänge, *in Silbereisen, Rainer K.; Vaskovic, Laszlo A.; Zinnecker, Jürgen (Hg.)* – Jungsein in Deutschland: Jugendliche und junge Erwachsene 1991 und 1996 (145 – 163) / Opladen 1996
- Strauss, Anselm L. – Qualitative Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen und soziologischen Forschung / München 1991
- Strzoda; Zinnecker; Pfeffer – Szenen, Gruppen, Stile: Kulturelle Orientierungen im Jugendraum, *in Silbereisen, Rainer K.; Vaskovic, Laszlo A.; Zinnecker, Jürgen (Hg.)* – Jungsein in Deutschland: Jugendliche und junge Erwachsene 1991 und 1996 (57 – 83) / Opladen 1996
- Tennstedt, Florian - Rockmusik und Gruppenprozesse / München 1979
- Terhag, Jürgen – Die Vernunftfehe: Vierzig Jahre Populäre Musik und Pädagogik, *in Baacke, Dieter (Hg.)* – Handbuch Jugend und Musik (439 – 456) / Opladen 1998
- Wagner, Michael – Lebenslaufforschung, *in Deutscher Verein für öffentliche und private Fürsorge: Lexikon der Sozialen Arbeit* (548-549) / Stuttgart 1986
- Wahl, Christian - Suchtprävention: Die Rollenden Steine von Hamburg, *in Sozialmagazin* (26-29) 6/1987
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D. - Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien / Bern 1985
- Weinberg, Martin S.; Williams, Colin J. – Soziale Beziehungen zu devianten Personen in der Feldforschung, *in Friedrichs, Jürgen (Hg.)* – Teilnehmende Beobachtung abweichenden Verhaltens (83 – 108) / Stuttgart 1973
- Weiner, Bernard - Die subjektiven Ursachen von Erfolg und Mißerfolg: Anwendung der Attribuierungstheorie auf das Leistungsverhalten in der Schule, *in Edelstein, W; Hopf, D. (Hg.)* - Bedingungen des Bildungsprozesses (79-93) / Stuttgart 1973
- Zinnecker, Jürgen – Pädagogische Ethnographie: Ein Plädoyer, *in Behnken, Imbke; Jaumann, Olga (Hg.)* – Kindheit und Schule: Kinderleben im Blick von Grundschulpädagogik und Kindheitsforschung (21 - 38) / Weinheim 1995
- Zöllner, Christa – Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie / Münster 1999

## 6.2 Übersichten und Abbildungen

### **Übersichten**

Übersicht 1: Arbeitshaltung .....	15
Übersicht 2: Klassifikation der Beobachtungsformen .....	56
Übersicht 3: Legende der Transkriptionszeichen:.....	59
Übersicht 4: Erhebungen und Auswertungen .....	62
Übersicht 5: Bernd – Abstraktionen - Biographie versus Songtexte .....	121
Übersicht 6: Chris – Nutzen musikalischer Handlung .....	142
Übersicht 7: Raumaufteilung bei den Demoaufnahmen .....	184
Übersicht 8: Gruppenentwicklung zu einer erfolgreichen Aufnahmesession.....	189
Übersicht 9: Videoskizze des Tiefpunktes der musikalischen Handlung.....	192
Übersicht 10: Videoskizze des Hochpunktes der musikalischen Handlung .....	196
Übersicht 11: Quantitative Ausprägungen der Videobeobachtungen.....	204
Übersicht 12: Musikalisch - stilistische Elemente der Demokassette.....	209
Übersicht 13: Die verdichteten Ergebnisse der Hauptuntersuchung.....	216
Übersicht 14: Die verdichteten Ergebnisse der kontrastiven Betrachtung .....	217
Übersicht 15: Elemente der Psychotherapie.....	222
Übersicht 16: Werte und Prinzipien einer Selbsthilfegruppe.....	223

### **Abbildungen**

Abbildung 1: Siegener Pionierrockmobil.....	33
Abbildung 2: Text: "Vollwaise" .....	35
Abbildung 3: Gitarre von Bernd .....	40
Abbildung 4: Cover der Demokassette .....	40
Abbildung 5: Bandgeschichte .....	41
Abbildung 6: Comic "Überqualifiziert" .....	42
Abbildung 7: Text: "Partytime" .....	43
Abbildung 8: Foto - 2. Konzert.....	48

## 6.3 Register der Akteure, Bands, Orte und Lokalitäten

### **Akteure**

Bis auf den Namen meines Projektkollegen Hans-Dieter Klug sowie meinen Namen sind alle weiteren Namen maskiert. Die Maskierungen wurden bei der Bearbeitung der Interviews in der Abfolge des Auftretens der Originalnamen, nach der Reihenfolge des Alphabetes vergeben. Die Notwendigkeit zu vereinzeltten Doppellungen von Anfangsbuchstaben ergab sich, nachdem die gebräuchlichen Buchstaben des Alphabetes aufgebraucht waren.

Albert .....	Sänger der `Eindringlinge´
Bernd .....	Gitarrist der `Eindringlinge´
Chris .....	Schlagzeuger der `Eindringlinge´

Dieter .....	Bassist der `Eindringlinge´
Elke .....	Bekannte der Band und Freundin von Dieter
Frank .....	Bekannter der Band und ehemaliger Putzeimer-Spieler bei Quatsch-Band und späterer Bassist bei Joke-Band
Gisi .....	Bekannter der Band
Hans-Dieter Klug .....	Projekt-Kollege, Begründer des Siegener Rockmobils sowie Geschäftsführer dessen Trägervereins: Mobiler Musiktreff e.V.
Ilse .....	Freundin von Albert
Interviewer .....	Verfasser
Jürgen .....	Vater von Chris
Kerstin .....	Freundin von Albert
Ludwig .....	Bruder von Bernd
Mark .....	Gitarist von WIR
Nils .....	erster Gitarrist der `Eindringlinge´, bevor Bernd dazu kam
Ole .....	Anfangsmusiker bei den `Eindringlingen´, bevor Chris dazu kam
Petra .....	Akteurin in Dieters biographischem Interview
Rose .....	Bekannte der Band und Akteurin in Dieters biographischem Interview
Schiller .....	Bekannter von Chris
Torsten .....	Stiefvater von Chris
Uwe .....	Bekannter der `Eindringlinge´
Ungenannt .....	bekannte Persönlichkeit aus dem Heimatgebiet
Vridolin .....	Bekannter der Band und Akteur in Bernds biographischem Interview
Werner Dreßler .....	bester Schlagzeuger aus dem Heimatgebiet

### **Bands**

Chef-Band .....	erste Musikband von Albert, dessen `Chef´ ihm zu streng war, und die auch auf der `Fete´ spielte, auf der die `Eindringlinge´ ihren ersten Auftritt hatten
`Eindringlinge´ .....	Musikband der Akteure
Heavy-Band .....	eine lokale Heavy-Metal-Band, die auch auf der `Fete´ spielte, auf der die `Eindringlinge´ ihren ersten Auftritt hatten
Joke-Band .....	Band mit Musikern aus der zweiten Band (Quatsch-Band) von Albert, die auch auf der `Fete´ spielte, auf der die `Eindringlinge´ ihren ersten Auftritt hatten
Punkband .....	eine lokale Punkband aus dem Heimatgebiet

### **Orte**

andere Stadt .....	Ort einer christlichen Freizeit von Chris
anderer Ort .....	Nachbarort von Geburts-Dorf
B-Freundin`s Dorf .....	Dorf, in dem B`s Freundin aufwuchs
entfernte Stadt .....	neuer Wohnort eines Freundes von Chris
entfernter Nachbarort .....	Arbeitsort des Vaters von Chris

Fete .....	Ort des ersten Auftritts der `Eindringlinge`
Firma .....	Arbeitsplatz von Torsten
Geburts-Dorf .....	Dorf, in dem die Akteure geboren wurden und aufwuchsen
Haus am Wald .....	Bildungsstätte im Siegerland
Heimatgebiet .....	Landstrich um das Geburts-Dorf
Nachbardorf .....	benachbartes Dorf von Geburts-Dorf
Nachbarort .....	Wohnort von Albert nach dessen Auszug
Nachbarstadt .....	zirka 7 km von Geburts-Dorf entfernte Stadt
weiter entfernter Ort .....	zirka 15 km von Geburts-Dorf entfernter Ort

### **Lokalitäten**

Alternativkneipe .....	zirka 30 km von Geburts-Dorf entfernte Kneipe, mit einem politisch linken und ökologisch alternativen Erscheinungsbild
Heavy-Metal Schuppen .....	zirka 20 km von Geburts-Dorf entfernte Musikkneipe und Disco, die die `Eindringlinge` häufig besuchten und in der vorwiegend Heavy-Metal Musik gespielt wurde
Jugendtreff .....	christlich geführte TOT in Geburts-Dorf
Musikkneipe .....	zirka 10 km von Geburts-Dorf entfernte Musikkneipe, die die `Eindringlinge` hin und wieder besuchten

## **6.4 Anlagen im Materialband**

Die unten aufgeführten Dokumente sind Grundlagen der Untersuchung. Sie sind in einem zusätzlichen Materialband zusammengeführt.

### *1. Biographische Erzählungen von*

- Bernd
- Chris
- Dieter

### *2. Explorativ biographische Interviews mit*

- Albert
- Bernd
- Chris
- Dieter

### *3. Videoband mit dem Zusammenschnitt der Segmente der Videobeobachtungen*

### *4. Audioaufnahmen der Demokassette der `Eindringlinge`*