

**Marc Calmbach: More than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore, Bielefeld: Transcript 2007, ISBN: 978-3-89942-704-2, 274 Seiten, € 27,80**

*Nico Thom*

Der Autor Marc Calmbach ist studierter Medienwirt und arbeitet zurzeit als freier Wissenschaftler im Bereich Marktforschung sowie als Lehrbeauftragter für Jugendsoziologie an der Musiksoziologischen Forschungsstelle der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Eben dort promovierte er mit der vorliegenden Studie. Diese widmet sich der musikzentrierten Hardcore-Szene und möchte an jugendkultursoziologische Diskurse anknüpfen. Calmbach wählt dafür schwerpunktmäßig eine quantitativ-empirische Vorgehensweise, wenngleich er betont, dass „die Erstellung eines Fragebogens, der auf *szenetypische* Einstellungen, Meinungen und Präferenzen abzielt (wie in dieser Studie der Fall), m. E. immer auch einer qualitativ-empirischen ‚Vorarbeit‘ bedarf“ (S. 60). So führte Calmbach vor der Erstellung des Fragebogens leitfadenorientierte Experteninterviews durch, die gewährleisten sollen, dass die zu konstruierenden Fragebogen-Items nicht ausschließlich auf seinem Insiderwissen basieren (Calmbach selbst ist über viele Jahre Aktivist in der Hardcore-Szene gewesen).

Mit methodischer Umsicht beschreibt er Konzeption, Durchführung und Auswertung der Experteninterviews sowie die anschließende Konstruktion des Fragebogens und geht sehr sensibel auf das Problem des Insiderwissens ein, welches „bislang, mit Ausnahme einiger anekdotischer Berichte ethnografischer Feldarbeit, in wissenschaftlichen Arbeiten kaum reflektiert [wurde]“ (S. 74).

Der sauber durchgeführte Methodenteil der Dissertation ist eingebettet in einen Theorieteil, der zuerst einen Überblick über bislang erschienene Publikationen zur Hardcore-Musik und -Szene verschafft und hernach in aller Ausführlichkeit auf die Subkulturstudien des Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) zu sprechen kommt. Calmbach diskutiert die mittlerweile als klassisch geltenden CCCS-Studien mit Hilfe aktuellerer Studien der Jugendkulturforschung und kritisiert a) die starke Klassenbezogenheit der CCCS-Arbeiten, b) deren Sichtweise, dass Subkulturen homogene soziokulturelle Formationen seien, sowie c) deren emphatisches Authentizitätsverständnis, um sich schließlich auf gegenwärtige Konzepte zur Analyse jugendlicher Vergemeinschaftungsformen zu berufen, die „Jugendkulturen als fragmentierte, sozialstrukturell nicht eindeutig lokalisierbare, heterogene und instabile kulturelle Formationen“ (S. 57) beschreiben. Diese neuen Konzepte greifen, um sich vom Subkultur-Begriff abzugrenzen, verstärkt auf den Begriff Szene zurück, würden jedoch nicht selten, so Calmbach, „die Aspekte der Unbeständigkeit/Flüchtigkeit bzw. des ständigen An- und Abwählens jugendkultureller Stile überbetonen“. Calmbach kapriziert sich deshalb – überraschenderweise muss man sagen – „auf die im alltäglichen Sprachgebrauch Jugendlicher gängigen und ‚neutralen‘ Begriffe der ‚Jugendkultur‘ (ohne emphatisches ‚Sub‘ [. . .]) und der ‚Szene‘“ (S. 57).

Calmbach stellt somit mehr oder weniger seinen ganzen Theorieteil zur Disposition; denn, so könnte man fragen, wozu die ganze historisch aufgearbeitete Wiedergabe

der Begriffsdebatten, wenn am Ende ein simpler Rückgriff auf die Alltagssprache Jugendlicher die Lösung darstellen soll? Da hilft es auch nur wenig, wenn sich der Autor im letzten Satz des Theorieteils dann doch halbherzig auf Ronald Hitzler et al. (2001) und deren Szene-Begriff beruft, auf diesen in der Folge aber nicht weiter eingeht. Der Leserin bzw. dem Leser drängt sich zwangsläufig der Eindruck auf, dass Calmbach eine eindeutige Stellungnahme schuldig bleibt.

Die unscharfe theoretische Positionierung bzw. die nur ungenau bestimmte Ausgangsbasis der Studie bieten Anlass für kritische Fragen. Es ist zum Beispiel nicht klar, warum der Autor wie selbstverständlich davon ausgeht, dass es sich bei Hardcore um eine Jugendkultur handelt, wo sich doch seit einiger Zeit herumgesprochen haben dürfte, dass klassische Konzepte von Jugend bzw. Jugendkultur massiv ins Wanken geraten sind. Ganz abgesehen davon, müsste er bemerkt haben, dass einige seiner Befragten jenseits der 30 sind, ein befragter Experte steht bereits im 44. Lebensjahr. Sind das nun Jugendliche oder Junggebliebene? Selbst wenn Calmbach empirisch nachweist, dass das Durchschnittsalter der Hardcore-Konzertbesucher bei 23,7 Jahren liegt, ist damit noch nicht ausgeschlossen, dass es auch ältere oder frühreife Personen gibt, die den Konzerten fernbleiben und Hardcore vorwiegend in den eigenen vier Wänden rezipieren, aus welchen Gründen auch immer (Kinder, Arbeit, Häuslichkeit, Scham etc.).

Neben dem – für die Studie wichtigen – Begriff Jugendkultur ist der Terminus Hardcore (kurz: HC) ein nicht minder problematischer. Zwar erläutert Calmbach, dass Hardcore-Musik aus der Punk-Musik hervorgegangen ist und die „Frage nach dem Unterschied zwischen HC und Punk [. . .] seit den Anfängen von HC (v. a. innerhalb der Szenen) kontrovers diskutiert [wird]“ (S. 87), allerdings beschränken sich seine ins Feld geführten Unterscheidungsmerkmale weitestgehend auf außermusikalische Aspekte (z. B. Punk = No-Future-Einstellung & extraordinary Mode, Hardcore = ernsthafter, politisch linksorientierter Aktivismus & eher unauffällige Kleidung). Dabei wäre der wesentliche Unterschied zwischen Punk und Hardcore vor allem auf musikalischer Ebene dingfest zu machen. Diese spart Calmbach jedoch fast gänzlich aus (obwohl er selbst Musiker ist) und begnügt sich mit der Aufzählung einiger „in Szenekreisen“ legendärer Bands (z. B. S. 84 ff.). Im Verlauf des Buches unterläuft ihm dann immer mal wieder der Lapsus, Punk und Hardcore in einen Topf zu schmeißen, und das, obwohl er explizit die Eigenheiten der Hardcore-Szene herausarbeiten möchte. Sicherlich sind die Grenzziehungen zwischen musikalischen Genres kein leichtes Unterfangen, noch dazu wenn sie auseinander hervorgegangen sind, aber in einer Studie wie dieser ist es methodisch erforderlich, den Gegenstandsbe- reich stringent zu separieren, um sinnvoll argumentieren zu können. So wäre es zudem nötig gewesen, zu erwähnen, dass es auch andere musikalische Subsysteme gibt, die als Hardcore bezeichnet werden. Mit keiner Silbe kommt Calmbach jedoch auf den technoïden Hardcore zu sprechen, einer in Deutschland, Belgien und den Niederlanden entstandenen musikalischen Techno-Stilistik, um die herum sich eine eigene Szene gebildet hat. Auch der U. K. Hardcore, eine britische Breakbeat-orientierten Variante technoïder Tanzmusik, findet in Calmbachs Studie keine Erwähnung, obwohl aus ihm so einflussreiche musikalische Strömungen wie Jungle oder Drum'n'Bass hervorgegangen sind – allesamt können als eigene Szenen in Calmbachs Sinne verstanden werden.

Nichtsdestotrotz wirft Calmbachs Studie am Beispiel der Hardcore-Szene einige interessante Schlaglichter auf bislang wenig beachtete Aspekte von Musik-Szenen. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht der Szene-Aktivismus nach dem Prinzip des *do it yourself (DIY)*. Gleichwohl der Autor das DIY-Prinzip vielleicht etwas voreilig als genuines Charakteristikum der Hardcore-Szene herausstellt – eine mit anderen Musikszene vergleichende Sichtweise hätte hier relativieren können –, so kann er doch materialreich belegen, dass sich der Hardcore-Aktivismus des Selbermachens durch eine, wie er es nennt, kulturelle Widerspenstigkeit auszeichnet. Mit Bourdieu als theoretischem Bezugspunkt beschreibt Calmbach das Phänomen wie folgt: „Produziert wird von und für einen Kreis von Eingeweihten. Die DIY-HC-Szene stellt somit weitestgehend ihren eigenen Markt dar, worin Bourdieu ein wesentliches Merkmal des in Abgrenzung zur Großproduktion definierten Feldes der ‚eingeschränkten kulturellen Produktion‘ sieht. Ebenso wie das ‚eingeschränkte kulturelle Produktionsfeld‘ nach Bourdieu folgt auch das DIY-Feld einer umgekehrten ökonomischen Logik: Distinktion wird über demonstratives Desinteresse an kommerziellen Zielsetzungen, Strategien und Mechanismen geschaffen.“ (S. 137)

Calmbachs Quellen sind neben den Experteninterviews in erster Linie Hardcore-Fanzines, d. h. selbst gebastelte und in Kleinstauflage über nicht-professionelle Vertriebswege verbreitete Heftchen, die ihren Amateurstatus selbstbewusst zur Schau stellen und inhaltlich anti-kommerzielle Themen forcieren. Diese Fanzines sind offensichtlich die zentralen Medien der HC-Szene und somit zeigt sich, dass selbst in einer Informationsgesellschaft die omnipräsenten Massenmedien nicht zwangsläufig alle sozial-kulturellen Phänomene dominieren.

Ein weiterer Aspekt, den Calmbach betont, ist der Umstand, dass das DIY-Prinzip nach der einsetzenden Popularisierung alternativer, Punk-beeinflusster Musikstile in den 90er Jahren – Stichwort: MTV und die Band *Nirvana* – als Authentizitätskriterium wichtig wird. „Besonders deutlich zeigte sich die Bedeutung von DIY für die Authentizitätskonstruktion der HC-Szene Anfang der 90er Jahre.“ (S. 235)

Zudem macht der Autor auf die Eigenleistungen von Jugendlichen beim Erwerb und der Vermittlung von DIY-Kompetenzen aufmerksam. Dabei nimmt Calmbach „vor dem Hintergrund der Theorie der musikalischen und medialen Selbstsozialisation (Müller 1995, 1999, 2002; Müller et al. 2004, 2006) sowie dem Konzept der ‚unsichtbaren Bildungsprogramme‘ (Hitzler/Pfadenhauer 2005) [. . .] die bislang kaum gestellte Frage nach dem Erwerb von szenerelevanten Kompetenzen am Beispiel des DIY-Aktivismus in der HC-Szene in den Blick“ (S. 238). Er kommt zu dem Schluss, dass sich eben jene Selbstsozialisation über unsichtbare Bildungsprogramme in der HC-Szene nachweisen lässt.

Ein nicht unerheblicher Teil (ca. 80 Seiten) von Calmbachs Text ist einer empirischen Erhebung gewidmet, die der Autor mit Hilfe eines 20 Fragen und 174 Variablen umfassenden Fragebogens bewerkstelligte. Insgesamt wurden von ihm 410 Personen im Zeitraum von Juli bis Oktober 2004 auf europäischen HC-Festivals und -Konzerten befragt. Zur Stichprobe merkt der Autor an: „Knapp die Hälfte der Befragten stammt aus Deutschland, 17% stammen aus den Benelux-Ländern, 12,8% sind Spanier und 7,6% stammen aus Frankreich. In der Kategorie Osteuropa wurden Befragte aus Polen (N = 11), der Tschechischen Republik (N = 8), Ungarn (N = 4) und der Slowakischen Republik (N = 3) zusammengefasst. Weitere Nationalitäten wurden der Kategorie *andere* zugeordnet [N = 27 bzw. 6,7%.“ (S. 159)

Die Befragung hat Calmbach zufolge „explorativen Charakter“, der sich darin äußert, dass „hier Fragestellungen behandelt werden, die in vorangegangenen Untersuchungen von Jugendkulturen im Allgemeinen und HC im Besonderen unberücksichtigt blieben oder deren Beantwortung auf einem eher schwachen empirischen Fundament stand“ (S. 157).

Der Autor dieser Rezension stimmt mit Kalle Stille überein, der für die Nr. 73 des Punk-Hardcore-Fanzine *OX* ebenfalls eine Rezension über Calmbachs Buch verfasst hat und darin konzis resümiert: „Die Ergebnisse sind schlüssig, das Vorgehen plausibel, und das Ganze lässt sich auch noch einigermaßen lesen [ . . .]“ (S. 96).

**Rainer Winter/Peter V. Zima (Hg.), Kritische Theorie heute. Bielefeld: Transcript 2007, 319 S., broschiert, € 29,80**

*Sebastian Nestler*

Dass eine Veröffentlichung zum gegenwärtigen Stand der Kritischen Theorie in der Cultural-Studies-Reihe des Bielefelder *transcript*-Verlags erscheint – und somit auch von besonderem Interesse für die hier vorliegende Ausgabe der ÖZS ist –, ist beim näheren Hinsehen weniger verwunderlich, als es zunächst den Anschein haben könnte. Auch wenn einem beim Gedanken an Kritische Theorie zunächst die eher kulturpessimistischen Positionen Adornos und Horkheimers in den Sinn kommen mögen, so vollzieht doch beispielsweise der amerikanische kritische Medientheoretiker Douglas Kellner seit geraumer Zeit mit seinen Arbeiten eine produktive gegenseitige Befruchtung von Kritischer Theorie und Cultural Studies. Diese zeigt, dass eine zeitgenössische kritische (Medien-)Kulturtheorie möglich ist, die weder pessimistisch resigniert noch überschwänglich affirmativ auf ihren Gegenstand eingeht und deren Anliegen es ist, eine individuelle Subjektivität gegen die ideologischen Zwänge eines globalen Kapitalismus zu verteidigen. Der von *Rainer Winter* und *Peter V. Zima* herausgegebene Band *Kritische Theorie heute* stellt in diesem Rahmen die Frage nach der Aktualität der Kritischen Theorie und ihrer möglichen Anknüpfungsmöglichkeiten auf dem Gebiet von Hermeneutik, Dialogischer Theorie, Medien- und Ideologiekritik, um nur ein paar zu nennen. In drei größeren Abschnitten werden *theoretische Grundlagen*, *Modelle* und *Entwürfe* vorgestellt und diskutiert, die die Schwächen der Kritischen Theorie aufzeigen und die Theorie weiterentwickeln, um sie in Ergänzung mit anderen Ansätzen auf gegenwärtige Themen anzuwenden. Dies geschieht unter dem Leitfaden – und hierin findet man eine weitere Analogie zu den Cultural Studies –, dass obwohl kritisches Denken eher unpopulär ist, „als ‚überholt‘, ‚widerlegt‘ oder ‚utopisch‘ abgetan“ (14) wird, gerade diese kritischen Positionen zur Sprache kommen, um gemeinsam alternative Positionen zum Bestehenden zu erarbeiten und diesen Positionen diskursives Gewicht zu verleihen.

Im ersten Teil des Bandes, den *theoretischen Grundlagen*, stellt *Rainer Winter* zunächst die Frage nach einer Kritischen Theorie jenseits der Frankfurter Schule. Hierzu