

**Carl von Ossietzky Universität Oldenburg**

**Studiengang:** Integrated Media  
Master of Arts

# **MASTERARBEIT**

## **Screaming for a change Selbst-Bildung in der Hardcore-Szene**

vorgelegt von: Timo Schliep, [REDACTED]  
Matrikelnummer: [REDACTED]

Betreuende Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer  
Zweiter Gutachter: Dr. Christoph Micklisch

Oldenburg, 28.02.2013

Screaming  
For a change  
Forever reaching  
To once again rearrange  
Another struggle  
With the wind in my face  
Forever blowing  
But this time at my pace

Screaming for change  
Still screaming  
Screaming for change

Some is better than none  
But some just isn't enough  
I hope the best is yet to come  
But hope alone won't stand

I-Scream-For-Change

Screaming for change  
Still screaming  
Screaming for change

Understand that you make a difference  
No difference between you and I  
Look beyond the shadowing surface  
Take the time don't limit your mind

**Uniform Choice „Screaming for a change“**

# Inhaltsverzeichnis

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| I. Abbildungsverzeichnis.....                                | 2  |
| II. Abkürzungsverzeichnis.....                               | 2  |
| 1. Einleitung.....                                           | 3  |
| 2. Die Konstruktion des Selbst.....                          | 5  |
| 2.1. Derzeitiger Erkenntnisstand .....                       | 5  |
| 2.2. Der Wunsch nach Identität .....                         | 7  |
| 2.3. Diskurse als kollektive Interaktion .....               | 8  |
| 2.4. Der Habitus als Kulturwissen.....                       | 10 |
| 3. Methodik.....                                             | 13 |
| 3.1. Materialien und Auswertung .....                        | 13 |
| 3.2. Fragebogen .....                                        | 14 |
| 3.2.1. Fragebogen-Gestaltung.....                            | 14 |
| 3.2.2. Teilnehmer .....                                      | 16 |
| 4. Hardcore – eine posttraditionale Vergemeinschaftung?..... | 17 |
| 4.1. Die Hardcore-Szene als Forschungsgegenstand.....        | 17 |
| 4.2. Entstehung von Hardcore.....                            | 20 |
| 4.2.1. Ursprung.....                                         | 20 |
| 4.2.2. Untergliederung .....                                 | 21 |
| 4.2.3. Zutritt .....                                         | 25 |
| 4.3. Mediale Symbolwelten.....                               | 25 |
| 4.3.1. Symbolische Ordnung.....                              | 25 |
| 4.3.2. Die Rolle der Medien .....                            | 27 |
| 4.3.3. Symbolische Distinktion .....                         | 28 |
| 4.4. Musikalische Distinktion.....                           | 30 |
| 4.4.1. Kultureller sozialer Raum.....                        | 30 |
| 4.4.2. Sinnvermittler Musik .....                            | 32 |
| 4.5. Kulturelle Ritualität.....                              | 33 |
| 4.5.1. Performative Kommunikation .....                      | 33 |
| 4.5.2. Stilisierte Rituale im Hardcore .....                 | 36 |
| 4.5.3. Emotionen.....                                        | 39 |
| 4.5.4. Konzerte als emotionaler Raum.....                    | 40 |
| 4.6. Szene-Medien.....                                       | 44 |
| 4.6.1. Relevante Medien .....                                | 46 |
| 4.7. Lebensstilentwürfe.....                                 | 52 |
| 4.7.1. DIY.....                                              | 57 |
| 4.7.2. Straight Edge.....                                    | 59 |
| 4.7.3. Vegi.....                                             | 61 |
| 5. Ästhetisches Kollektiv .....                              | 65 |
| 5.1. Ästhetik von Medien .....                               | 65 |
| 5.2. Kollektivierte Ästhetik.....                            | 67 |
| 5.3. Szenische Identifikation.....                           | 68 |
| 6. Selbst-Gestaltung.....                                    | 71 |
| 6.1. Vom Rand der Szene zum Kern.....                        | 73 |
| 6.2. Der Körper als Schnittstelle.....                       | 78 |
| 6.2.1. Der Akt der Artikulation.....                         | 78 |
| 6.2.2. Äußerliche Ästhetik.....                              | 80 |
| 7. Fazit.....                                                | 85 |
| 8. Literaturverzeichnis.....                                 | 87 |
| 9. Fragebogen.....                                           | 91 |
| 10. Anhang.....                                              | 93 |

# I. Abbildungsverzeichnis

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Abbildung 1: Typen von Szeneakteuren.....                                          | 21 |
| Abbildung 2: Chaos UK.....                                                         | 22 |
| Abbildung 3: G.B.H.....                                                            | 22 |
| Abbildung 4: Discharge.....                                                        | 22 |
| Abbildung 5: Black Flag.....                                                       | 23 |
| Abbildung 6: Reagan Youth.....                                                     | 23 |
| Abbildung 7: 7 Seconds.....                                                        | 23 |
| Abbildung 8: Agnostic Front.....                                                   | 23 |
| Abbildung 9: Biohazard.....                                                        | 23 |
| Abbildung 10: Blood For Blood.....                                                 | 23 |
| Abbildung 11: Sick Of It All.....                                                  | 23 |
| Abbildung 12: Youth Of Today.....                                                  | 23 |
| Abbildung 13: Gorilla Biscuits.....                                                | 23 |
| Abbildung 14: Fugazi.....                                                          | 24 |
| Abbildung 15: Swing Kids.....                                                      | 24 |
| Abbildung 16: Jawbreaker.....                                                      | 24 |
| Abbildung 17: "Step Down" - pile-on.....                                           | 37 |
| Abbildung 18: "Step Down" - stagedive.....                                         | 37 |
| Abbildung 19: "Step Down" - Reporter.....                                          | 37 |
| Abbildung 20: "Step Down" - The Gorilla.....                                       | 38 |
| Abbildung 21: "Step Down" - The lawnmower.....                                     | 38 |
| Abbildung 22: "Step Down" - The Windmill.....                                      | 38 |
| Abbildung 23: "Step Down" - The Pizzamaker.....                                    | 38 |
| Abbildung 24: FIT FOR PIT - Three Chords Magazine 6.....                           | 44 |
| Abbildung 25: Chain Of Strength - The One Thing That Still Holds True LP 1995..... | 46 |
| Abbildung 26: 7 Seconds - The Crew LP 1984.....                                    | 46 |
| Abbildung 27: Agnostic Front - Victim In Pain LP 1984.....                         | 46 |
| Abbildung 28: Justice - Escapades 2007.....                                        | 47 |
| Abbildung 29: Striking Distance - The Bleeding Starts Here 2003.....               | 47 |
| Abbildung 30: No Turning Back – Holding On 2006.....                               | 47 |
| Abbildung 31: Project Print Fanzine Nr. 5.....                                     | 49 |
| Abbildung 32: Three Chords Magazine Nr. 6.....                                     | 49 |
| Abbildung 33: Trust Fanzine Nr. 139.....                                           | 49 |
| Abbildung 34: Eva Genie, Sängerin der Vegan Straight Edge Band Gather .....        | 60 |
| Abbildung 35: Youth Of Today - "We're Not In This Alone" LP 1988.....              | 62 |
| Abbildung 36: Straight Edge Vegan - Shirt.....                                     | 63 |
| Abbildung 37: Peta2 Flyer der rein veganen HC-Band KMPFSPRT.....                   | 63 |
| Abbildung 38: DYS - Live Shirt.....                                                | 81 |
| Abbildung 39: Bridge Nine College Shirt.....                                       | 81 |
| Abbildung 40: H2O - Tattoo Shirt.....                                              | 81 |
| Abbildung 41: True Till Death Tattoo-Sketch.....                                   | 83 |
| Abbildung 42: Axel Rio, True Till Death Tattoo.....                                | 83 |
| Abbildung 43: Gaston Funes, True Love Tattoos.....                                 | 83 |
| Abbildung 44: Till Death Tattoo-Sketch.....                                        | 83 |

# II. Abkürzungsverzeichnis

|      |                                                     |
|------|-----------------------------------------------------|
| HC   | Hardcore                                            |
| DIY  | Do It Yourself                                      |
| SXE  | Straight Edge = Straight „X“ Edge                   |
| Vegi | Vegetarismus/VegetarierIn bzw. Veganismus/VeganerIn |
| PXF  | Poisonfree.com                                      |

# 1. Einleitung

Die traditionellen Leitbilder verschwinden. Wo zuvor klar identifizierbare Orientierungsmuster für Adoleszente vorgeherrscht haben, finden sich in der gegenwärtigen, modernen Gesellschaft pluralisierte Lebensentwürfe und verschwindende Trennschärfen alter Muster. Milieus verlieren ihre Bedeutung, Klassen lösen sich auf und die Grenzen der gesellschaftlichen Schichten werden immer durchlässiger. Die damit verbundenen traditionellen Lebensentwürfe erscheinen unter dieser Prämisse nicht mehr zeitgemäß. Weder die Familie noch Vereine beispielsweise ermöglichen die Identitätsbildung in einer von Kommunikation überbordenden und beschleunigten Welt. Ein kongruentes Leitbild für den eigenen Lebensentwurf, so wie er allenthalben propagiert wird, ist damit schwer zu finden.<sup>1</sup>

Klassische Jugend- oder Subkulturformen sind scheinbar kein verlässliches Motiv mehr und bieten somit keine notwendige Schnittstelle, um die Grenzen des eigenen Ich im Prozess der Sozialisation zu finden und als Identität zu justieren. Auf allen möglichen Kanälen werden stets neue Formen von Kultur vorgestellt, geprägt und inflationär als Trend ihrer originären Identität entmächtigt und in die Welt getragen. Es werden Trends geformt, frühere Kulturformen recycelt, verändert, erweitert und somit immer neue Identifikationsanreize geboten für gegenwärtige Generationen. Diese sind dazu heutzutage mit den notwendigen Faktoren Kapital und Freizeit ausgestattet, um sich dieser Trends bemächtigen zu können in der vermeintlichen Suche nach Identität.<sup>2</sup>

Relativer Wohlstand begünstigt ebenso wie die Ausweitung von Kommunikationssystemen und zunehmender Mobilität vermehrte Wahlmöglichkeiten in einer globalisierenden Welt. Die klassischen Strukturierungsprinzipien verlieren mitsamt ihren Grenzen und sozialen Zwängen an Bedeutung. Der Mensch kann also in zunehmendem Maße an Optionen wählen – und er ist ebenso gezwungen dies zu tun.<sup>3</sup> Diese Veränderungen hergebrachter Strukturen haben einen immanenten Einfluss auf die Bedingungen, unter denen der Einzelne handeln kann – und muss.<sup>4</sup> Zum einen werden vorherrschende Formen und Regeln freigesetzt, was dazu führt, dass es mehr Optionen und Chancen in einer Entscheidung gibt – zum anderen verliert sich damit die Verlässlichkeit einer zu treffenden Entscheidung; und insofern auch die bislang gesellschaftliche Orientierung für den Entscheidenden.<sup>5</sup> Der Effekt auf den Handelnden zeigt sich nicht nur in den gestiegenen Handlungsalternativen einer Wahl, sondern wiederum in seinen Handlungsressourcen, die sich jeweils vermehren in einer zunehmenden

---

1 Vgl. Rhein 2010, S. 174

2 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 11; vgl. Rhein 2010, S. 174

3 Vgl. Rhein 2010, S. 174; vgl. Hitzler und Niederbacher 2008

4 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 8

5 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 12

Komplexität gesellschaftlichen Lebens.<sup>6</sup> Individuelle Chancen und Risiken sind also Möglichkeiten, die eigene Individualität zu prägen, und zwar insofern, dass sozialstrukturelle Gegebenheiten einen eigenen Lebensvollzug herausfordern und im Gegenzug zu einer kulturellen Veränderung beitragen. Den Anforderungen dieser neu entstandenen Erfahrungsräume entsprechen die sozialen Bünde nicht mehr in ihren überlieferten Erfahrungswerten, als dass sie dieser Komplexität gefestigte Verlässlichkeit beitragen könnten.<sup>7</sup> Es stellt sich die Frage, an welcher Stelle der Einzelne sich statt traditioneller Sozialisationsinstanzen Entscheidungshilfen sucht. Als verunsicherter Handelnder wird er eine Sinnsetzung vermutlich nicht alleine anstreben.<sup>8</sup> Daher ist anzunehmen, dass sich andere Formen von Beziehungen in sozialen Räumen ergeben, die Handlungsanleitungen bieten, um zu einem für sich selbst verlässlichen und für andere erkennbaren Subjekt zu werden. Freundschaften, Beziehungen – Menschen suchen Anschluss, nehmen Kontakt auf, und finden sich auch heutzutage, wie jeher, zurecht; gerade auch durch den Verbund im Kollektiv.<sup>9</sup> Dazu zählen die sogenannten, spezifischen *Popkulturen*, die sich von der Massenkultur absetzen und in denen das Ästhetische, Sinnhafte eine entscheidende Rolle spielt.<sup>10</sup>

Ein solches Kollektiv stellt die Hardcore-Szene dar und diese Arbeit befasst sich mit einer möglichen Selbst-Bildung innerhalb dieser Szene. So wird im weiteren Verlauf die Begrifflichkeit *Szene* hinterfragt, als auch die Historie von Hardcore. Dazu werden die ihr inne liegenden Strukturen sowie Medien und Erscheinungsformen betrachtet. Das Konzept der Szene bildet eine Grundlage für diese Arbeit und aus sich heraus schon Ansätze für die Identitätsbildung von Akteuren. Doch gerade in Bezug auf die Hardcore-Szene gibt es kaum Literatur, noch umfassende Ansätze zur Bewältigung der subjektiven, singulären Identität. Daher werden anhand der Szene in dieser Arbeit Konzepte von Lebensstil und Performativität im weiteren Sinne von Ritualität, Symbolik und Ästhetik in Bezug auf diese moderne Form der Vergemeinschaftung gesetzt. Es werden weiter Szene-Bildnisse und eine für die Arbeit durchgeführte Befragung ausgewertet. Hieran soll erörtert werden, inwieweit ein Subjekt sich in der Hardcore-Szene und der durch sie vermittelten Handlungsorientierung zu einem individuellen Selbst bildet.

---

6 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 12

7 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 14

8 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 11

9 Vgl. Wegener 2008, S. 36

10 Vgl. Klein 2004, S. 17 und 19

## 2. Die Konstruktion des Selbst

### 2.1. Derzeitiger Erkenntnisstand

Obgleich moderne Vergemeinschaftungen kein neues wissenschaftliches Themenfeld sind und verschiedenste musikalische Szenen zumeist hinlänglich untersucht wurden, so scheint die Hardcore-Szene trotz dessen, dass sie Anfang der 1980er Jahre entstanden ist, vom Diskurs über populäre Musikkulturen gemieden zu werden. Dies könnte darin begründet liegen, dass diese Szene, obgleich ihre Wurzeln in der visuell recht spektakulären Subkultur Punk liegen, nicht dessen hervorstechende Optik entwickelte. Hardcore könnte somit von der Forschung schlichtweg übersehen worden sein.

Eine der wenigen aktuelleren und umfangreicheren Forschungsarbeiten ist eine Studie von Marc Calmbach aus dem Jahre 2007.<sup>11</sup> Er selbst benennt Hardcore als musikalische Jugendkultur, der es nicht um „stilistische Auffälligkeit“<sup>12</sup> geht, als vielmehr um eine „ganzheitliche Lebenshaltung“.<sup>13</sup> Dabei betont das Ergebnis seiner Studie, dass es in dieser Szene nicht um den bloßen Konsum einer massenmedial angebotenen kulturellen Leitidee geht, sondern eine „unkommerzielle Art und Weise der Kulturproduktion“<sup>14</sup> stattfindet. Seinen Ausführungen nach geht es entgegen der gängigen Annahme, dass Kulturformationen abhängig seien vom demonstrativen Konsum und dem sich daraus ergebenden sozialen Status, im Hardcore nicht darum, Symbole und Lifestyle-Attribute vor sich her zu tragen, wie es in anderen spektakulären Jugendkulturen der Fall ist.<sup>15</sup> Vielmehr sei es zu kurz gedacht, den jugendkulturellen Widerstand gegen die dominante Kultur auf stilistische Gesten und Provokation zu begrenzen, um sozialisatorische Effekte auf die heranwachsende Identität der Individuen zu erklären.<sup>16</sup> Hardcore sei eher der Gegenentwurf, ein sozialer Raum der Selbstermächtigung, in dem personale Identität sich nicht auf Äußerlichkeiten begründet, sondern auf Produktion von Authentizität. Ausgeführt mit der Attitüde von *Do-It-Yourself* (DIY) als Lernobjekt der eigenständigen Kulturproduktion.<sup>17</sup> Daraus erwachsen dann unter anderem alltagstaugliche Kompetenzen aufgrund der kulturellen Tätigkeiten in der Szene, wie Label-, Design- oder auch Bandtätigkeiten.<sup>18</sup>

---

11 Diese Arbeit wird an dieser Stelle zur Ausführung stellvertretend für den gängigen Tenor in den jugendsoziologischen Forschungsdisziplinen herangezogen. Wenngleich die deutschsprachige Literatur sich vornehmlich auf Werke von Hitzler, Calmbach, Adler, Lorig oder Inhetveen begrenzt.

12 Calmbach 2007, S. 16

13 Calmbach 2007, S. 16

14 Calmbach 2007, S. 16

15 Vgl. Calmbach 2007, S. 17

16 Vgl. Calmbach 2007, S. 15

17 Vgl. Calmbach 2007, S. 17

18 Vgl. Calmbach 2007, S. 20

Szene-Forscher Ronald Hitzler benennt Hardcore ebenfalls als eine der unbekanntesten und verstecktesten musikkonzentrierten Szenen,<sup>19</sup> die nach der Auffassung von Calmbach daher von Hitzler auch nur am Rande betrachtet wird. Demnach würde sie von ihm nicht in seinem vollen Wesen erforscht.<sup>20</sup> Dennoch bietet Hitzler eine Gesamtbetrachtung von Hardcore, belässt es in der Tiefe aber ebenfalls bei DIY als Szenemittelpunkt. Katharina Inhetveen hat sich bereits 1997 mit der Ritualität und Vergemeinschaftung innerhalb der Hardcore-Szene befasst; ihr Schwerpunkt lag jedoch auf der Gewalt und der ihr inne liegenden Macht bei Vergemeinschaftungsphänomenen. Mit der Aneignung von DIY-Kompetenz und der Lokalisierung innerhalb einer Szene haben sich Adler, Hepp, Lorig und Vogelsang im Jahre 2006 auseinandergesetzt. Deren Fokus auf Aneignung betraf *leider* ebenfalls nur die Produktionsweise von DIY, so dass symbolisch produzierte Objekte als Zeichen von Kompetenz hier ebenfalls nicht inkludiert wurden. Allerdings findet sich bei ihnen die einzige Idee zu Stil im Hardcore: „Die Art sich zu kleiden und Accessoires wie Buttons, Piercings, Tätowierungen oder Aufnäher drücken aus, welche Musik man bevorzugt, welche Lebenseinstellung man teilt“.<sup>21</sup> Dies nennen sie *Performanzstil* – lassen dabei aber wiederum Ritualität und symbolische Akte außen vor.

Alle diese bisherigen Ansätze umfassen hauptsächlich das Kollektiv „Hardcore-Szene“ und nicht das sich einbringende Subjekt. Es beinhaltet den Versuch, Kompetenzerwerb mit der Produktion kultureller Güter zu verknüpfen, um den Gewinn von Identität der Szene zu beschreiben – beschränkt ihn aber zugleich darauf. Für Calmbach war ein theoretischer Anknüpfungspunkt die jugendliche Subkulturforschung, in denen sich Akteure durch ein visuell distinktives Äußeres abgrenzen wollten. Dies jedoch negiert er für jedoch Hardcore und lässt damit jede Symbolik oder Stil für die Szene ungeachtet. Wenn es demnach für Hardcore keinen eigenständigen Stil gibt, so wäre verständlich, warum Hardcore von Hitzler als eine der unbekanntesten Szenen beschrieben wird. Darauf folgt aber die Überlegung, wie der Zutritt zur Szene erfolgt, wenn diese visuell nicht präsent ist und wie dieser stilistische Lebensentwurf dann vom Subjekt adaptiert wird. Daher soll nun anhand der theoretischen Grundlagen überlegt werden, wie szenische Symbole innerhalb der Gemeinschaft geschaffen und dann vom Einzelnen verstanden werden können. Auf dieses Verständnis wird im Verlauf der Arbeit immer wieder grundlegend zurückgegriffen und daher wird es bereits an dieser Stelle ausgeführt. Vorab soll allerdings im nächsten Schritt geklärt werden, woher der Wunsch eines Subjektes rühren könnte, sich in eine Szene einbringen zu wollen.

---

19 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 77

20 Vgl. Calmbach 2007, S. 18

21 Adler et al. 2006, S. 226

## 2.2. *Der Wunsch nach Identität*

„Selbst-Bildung wird im modernen Paradigma zumeist begriffen als Prozess der Identitätsbildung.“<sup>22</sup> Identität wiederum lässt sich als Wunsch begreifen, das Ich in den eigenen sozialen Gefügen verortet zu wissen. Die Herausbildung einer eigenen Persönlichkeit, zwischen der Wirklichkeit wahrgenommen zu werden, und dem Wunsch etwas zu sein.<sup>23</sup> Denn mit dem Übergang zur Posttraditionalität „verändert sich auch der Modus der Selbst-Bildung: von der Identität zur Identifikation.“<sup>24</sup> Dies ist als dauerhafter Prozess von Persönlichkeitsreife zu sehen. Er erfolgt immer in der Abstimmung, Herr des eigenen Körpers zu sein, der anderen gegenüber die Projektionsfläche des Ich darstellt - und dem Wunsch, anerkannt zu werden.<sup>25</sup> Wobei eingeschränkt werden muss, dass die Gleichheit zwischen äußerem Bild und Selbst-Sicht nie vollkommen sein kann. Das Individuum steht dabei vor der Aufgabe, sich selbst treu zu bleiben, aber dennoch in dem Bild, das andere von ihm haben, akzeptiert zu werden.<sup>26</sup> Identität muss daher immer von anderen im kommunikativen Handeln erkannt werden. Somit muss also der Körper als äußere Objektivität vom inneren Ich als Subjekt wahrgenommen werden.<sup>27</sup> Ohne diese bewusste Abgrenzung und der ebenso bewussten Reflexion von Subjekt und Objekt wäre Identität nicht denkbar. Durch fortwährende gesellschaftliche Bezüge muss das Identitätsgefühl beständig neu erworben werden, da der Einzelne zumeist dauerhaft in soziale Beziehungen eingeschlossen ist und immer wieder wird. Die Ausbildung der Identität steht damit lebenslang vor der Adaption neuer Gefüge.<sup>28</sup> Solche sozialen Beziehungen werden von jedem Einbezogenen durch seine aktive Teilnahme mitgestaltet, er wirkt in der Kommunikation mit anderen immer auch auf Andere ein, dadurch sind auch die Gestaltungsprozesse der Identitätsbildung als selbst-bildend zu betrachten.<sup>29</sup> „Vergemeinschaftungen sind [daher] Angebote der Identifikation.“<sup>30</sup>

Dieser Gedanke der Identifikation von Identität setzt sich für Matthias Junge gleich mit dem Gedanken von Sozialisation als Abstimmung des Selbst-Bildes.<sup>31</sup> Über den grundsätzlichen Gedanken von Sozialisation als „die Gesamtheit der sozial induzierten und wirksamen Lernprozesse im Laufe eines individuellen Lebens hinaus“,<sup>32</sup> geht es bei einer aktiven Selbst-Sozialisation hin zu einem Selbst-Bild um einen erweiterten Begriff

22 Junge 2009, S. 193

23 Willems 2011

24 Junge 2009, S. 193

25 Willems 2011

26 Vgl. Willems 2011, S. 140

27 Vgl. Abels 2009, S. 386

28 Vgl. Abels 2009, S. 389

29 Vgl. Willems 2011, S. 140

30 Vgl. Junge 2009, S. 194

31 Vgl. Junge 2009, S. 193f

32 Willems 2011, S. 117

dessen.<sup>33</sup> Sozialisation sei daher nur zu verstehen, wenn „der *Mensch als aktiver und kreativer Umweltgestalter gedacht wird*“.<sup>34</sup> Durch das aktive Element ist der Handelnde gezwungen, sich selbst in Eigenleistung einzubringen und sozialisatorische Prozesse nicht mehr nur fremdwirkend zuzulassen. Er muss in spezifischen Gemeinschaften entsprechend rezeptive Kenntnisse erwerben und diese als „Kompetenzen, Wertvorstellungen [in] kulturellen Praktiken“ inkorporieren.<sup>35</sup> Dies verdeutliche Sozialisation als beständiges Aushandeln in Interaktionsprozessen.<sup>36</sup>

Nach Willems ist der Gedanke der kollektiven Sozialisation daher ebenfalls einer, der über die lebenslaufzentrierte Sozialisation eines Individuums hinaus geht. Im Kollektiv gehe es vielmehr um den Gedanken des Sammelns von Erfahrungen im interaktionalen Austausch der Subjekte. In gemeinschaftlichen Lernprozessen würden Umgangsformen lebenspraktisch erfahren.<sup>37</sup> Eine Form der Interaktion und damit auch ein Ort, in dem individuelle Kompetenzen erfahren werden können, ist der Diskurs. Dieser soll die Grundlage sein für die Herausbildung von Kompetenz, die im weiteren Verlauf die Differenzierung innerhalb des Kollektivs erlaubt.

### **2.3. Diskurse als kollektive Interaktion<sup>38</sup>**

„Unter Diskurs oder Diskursformation wird im folgenden eine *Form der internen Differenzierung von Sozialsystemen* verstanden werden“.<sup>39</sup>

Alfred Bora führt ein, dass diese Differenzierungen durch soziale oder sachliche Selektionsbeschränkungen die Form der Kommunikation der Beteiligten steuern. So „seien dies besondere Semantiken, Themenpräferenzen, [oder] daraus sich ergebende Rollenmuster“.<sup>40</sup> Soziale Systeme differenzieren sich dabei durch ihre spezifische Art der Kommunikation. Dadurch definieren sie Elemente dem Diskurs zugehörig – oder auch nicht – und bestimmen über die Fortsetzung dieser Element-Diskurse. Daraus

33 Vgl. Willems 2011, S. 117

34 Skrobanek und Jobst 2010, S. 207

35 Vgl. Calmbach 2007

36 Vgl. Skrobanek und Jobst 2010, S. 208

37 Vgl. Willems 2011, S. 121

38 Nach Bora fände sich der Begriff des Diskurses in der Soziologie in vielfältiger Ausprägung. Stark geprägt wäre er von Foucault, welcher ihn stark mit dem Medium *Wissen* verknüpft habe und als *Aussagen-Ensemble* verstanden wissen wollte. Der Diskurs diene aber auch weiter dazu, den kommunikativen Gedanken von Objekten für Akteur und Struktur sichtbar zu machen, oder die Verknüpfung von Struktur und Strukturbildendem zu schaffen. „In jedem Fall handelt es sich [...] um konditionierte Selektionsbeschränkungen, um Formen der internen Differenzierung von Sozialsystemen, um Diskurse also. Bora 2005, S. 2  
In diesem Sinne soll der Begriff hauptsächlich in dieser Arbeit Verwendung finden: als spezielle Form der kommunikativen – durch Ressourcenbeschränkungen limitierten – internen Differenzierung sozialer Systeme.

39 Bora 2005, S. 1

40 Bora 2005, S. 1

bilden sich dann die differenzierten Binnenstrukturen eines Systems als Selektionsbeschränkungen.<sup>41</sup> In der Folge seien Diskurse wiederum von ihrem jeweiligen System bedingt und nur in diesem sinnbezogen, in welchem sie konstituiert würden. Daher sei die Binnenstrukturierung abhängig von einem System, dass durch einen gemeinsamen und leitenden Gedanken bestimmt ist.<sup>42</sup> Strukturbildend könnte dabei ein Medium wie *Moral* oder *Macht* sein, dass „im Interaktionssystem [...] den durch Anwesenheit definierten Restriktionen und Optionen“<sup>43</sup> ihre Machtfülle verleiht. Solche Strukturbildungen gibt es dann in unterschiedlichsten Ausprägungen auf jeder hierarchischen Ebene eines Systems. Es gelte aber die Annahme, dass „zwischen den Diskursen ein und desselben Funktionssystems [...] keine Kollisionen auf der Ebene gesellschaftlicher Codes zu erwarten sind“, da alle Teilnehmer diesen verstehen müssten; wenngleich die verschiedenen Ebenen durchaus Konkurrenzen schaffen.<sup>44</sup>

Diskurs lässt sich so im Foucaultschen Sinne als symbolische (objektive) Ordnung verstehen, die unterschiedliche Formen von Sprache, Repräsentation und Klassifizierung als eine Form von Macht benutzt, um so über das alltäglichen Wissen von bestimmten Kommunikationsmomenten (Codes) hinaus zu gehen - innerhalb von kulturellen Lebenswelten.<sup>45</sup> In Gestalt von Objekten bestimme Macht durch diese verschiedenen Formen der Äußerungen ebenso unterschiedliche Arten der Differenzierung: die vier diskursiven Formationen. Damit sind die Objekte gemeint, die sich in einem sozialen Raum „profilieren und transformieren“,<sup>46</sup> und damit neue Objekte schaffen als Reartikulation dieser. Der Raum selbst bestehe aus diskursiven Beziehungen, in denen die Objekte als Grundlage der Kommunikation eingelagert sind und somit die Thematik des Diskurses bestimmen. Nur dadurch wären sie zu verstehen. „Eine zweite Form ist die der Äußerungsmodalitäten. Sie charakterisieren Sprecher und ihre Position“<sup>47</sup> innerhalb des sozialen Systems. Als dritte Formation fänden sich *Begriffe*, die als Sammlung von speziellen Diskurswissen auch mitbestimmend seien für die vierte Formation der Strategien; also die Art und Weise, wie das Wissen eingesetzt würde.<sup>48</sup>

Während der Diskurs von Foucault hauptsächlich als strukturelle Ordnung gedacht gewesen wäre und das Subjekt vornehmlich außen vor ließe, fände sich dieses bei Bourdieu grundlegend wieder. Dieser beschreibe Kommunikation aber als Ökonomie, also als den Einsatz von Kapital in den Diskurs.

---

41 Vgl. Keller 2013, S. 46; vgl. Bora 2005, S. 1

42 Vgl. Bora 2005, S. 2

43 Bora 2005, S. 2

44 Vgl. Bora 2005, S. 2

45 Vgl. Keller 2013, S. 44f; vgl. Bora 2005, S. 5

46 Bora 2005, S. 6

47 Bora 2005, S. 6

48 Vgl. Bora 2005, S. 6ff

„Die Diskurse [...] bekommen ihren Wert (und ihren Sinn) erst im Verhältnis zu einem Markt, der sich durch ein besonderes Gesetz der Preisbildung auszeichnet: Der Wert des Diskurses hängt von dem konkreten Machtverhältnis zwischen den Sprachkompetenzen der Sprecher ab, verstanden als Produktions- wie Aneignungs- und Bewertungsfähigkeit; er hängt, anders formuliert, von der Fähigkeit der jeweils am Tausch beteiligten Akteure ab“.<sup>49</sup>

## **2.4. Der Habitus als Kulturwissen**

Der Habitus soll hier stellvertretend als theoretische Grundlage für inkorporiertes Wissen dienen, das sich ein Subjekt im Laufe seines Lebens angeeignet hat. Das Habitus-Konzept wurde ausgewählt, weil es auch explizit den Körper als sozialisiertes Wissen miteinbezieht und der Körper im Verlauf dieser Arbeit als performatives und artikulierendes Medium eine wichtige Rolle spielt.

Bora zufolge zeigten sich für Bourdieu für den Habitus eines Subjekts Ähnlichkeiten zu dem skizzierten Diskurs. „Wie für den Habitusbegriff ist auch für die Diskursformation ein sozial geformtes, transsituatives und transsubjektives Moment und damit auch ein gewisses Eigenleben [...] charakteristisch.“<sup>50</sup> Im Habitus versuche Bourdieu den interaktionistischen Subjektivismus mit dem strukturalistischem Objektivismus überein zu bringen. Damit würde „die soziale Konstitution praktisch wirksamen Wissen“<sup>51</sup> mit den „Strukturen als generative Mechanismen“<sup>52</sup> durch „die Situationsgebundenheit und Leibhaftigkeit des Handelns“<sup>53</sup> zusammengebracht; ähnlich den vier Formationen im Diskurs. So ist für Jan Skrobanek und Solvejg Jobst im Gedanken der Sozialisation die Interaktion zwischen Struktur und individuellem Handeln eine Analogie zum Habitus schaffen, bedingt durch die produktive Verarbeitung der Realität durch den Handelnden.<sup>54</sup> In der Praxis von Kommunikation würden so die objektivierten Erfahrungen einverleibt, angeleitet von Strukturen und Kollektiven als Habitusformationen. Interaktionale Praktiken würden so wiederum durch den Habitus strukturiert – in einem „Spannungsverhältnis von Habitus und sozialem Feld (Situation, Markt) sowie dem dort erworbenen sozialen Kapital“.<sup>55</sup> Das soziale – oder auch ökonomische – Kapital ist dabei ein Teil des gesamten, gesellschaftlichen Kapitals des handelnden Subjekts. So gebe es nach Bourdieu noch weitere Formen des Kapitals, das sich einsetzen ließe. Neben dem Bildungskapital gebe es noch das – für diese Arbeit wesentlich relevantere – kulturelle Kapital. Sie alle sind aber jeweils über die Zeit einverleibt und objektiviert. Das so erzeugte persönliche Kapital, welches sich in diesem Sinne auch als eine Form

---

49 Bora 2005, S. 14 nach Bourdieu

50 Bora 2005, S. 14

51 Bora 2005, S. 15

52 Bora 2005, S. 15

53 Bora 2005, S. 15

54 Skrobanek und Jobst 2010, S. 211f

55 Vgl. Bora 2005, S. 15

von Kompetenz deuten lässt, ist geprägt durch die speziellen Bedingungen im sozialen System – dem Feld – als klassenspezifischer Habitus. Dieser sowie das Feld stellen zusammen das Soziale dar, das die Existenz des Subjekts ausmache. Soziale Felder, als Felder des strategischen Aushandelns von Macht und Hierarchie, sind die Erzeuger der im Habitus verinnerlichten und der im Feld erfahrenen Muster.<sup>56</sup> Für Klein ist der Körper dabei die Materialisierung des Habituellen, als ein Produkt von Praxis. Und gleichzeitig ist er ein Medium, „das eine Erfahrung von Praxis erst möglich macht.“<sup>57</sup>

„Der Habitus stellt dabei die Inkorporation des Sozialen dar, ein System von Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsschemata, das durch die sozialen Kräfte im Feld strukturiert wird und seinerseits diese strukturiert. Er ist das Produkt marktförmig organisierten sozialen Handelns und zugleich praxisgenerierendes Prinzip.“<sup>58</sup>

Dieser Logik folgend ist auch der sprachliche Habitus bedingt durch die Ökonomie des Handels, als Sinnbild des kommunikativen Diskurses. Sprache muss der Situation entsprechend korrekt angewendet werden, um legitime Diskurse zu bilden und steht so den Strukturen einer sprachlich-objektiven Ordnung gegenüber. Mit dem Verhältnis von Macht und Sanktionen bildet Sprache als ökonomisches Kapital eine Analogie zu jeglicher Form der Kommunikation.<sup>59</sup> Sie muss demnach immer adäquat eingebracht werden; der richtige Code muss beherrscht und verstanden werden. Wird Sprache im sozialen Raum legitim anerkannt, so wird die Äußerungskompetenz des Subjekts bewiesen. Wird sie abgelehnt, so ist der gewünschte Zuspruch von Kompetenz als Sanktion fehlgeschlagen. Der Habitus bildet „eine Quelle ‚praktischen Sinns‘, der es dem Einzelnen ermöglicht, dass jeweils ‚Angemessene‘ zu tun.“<sup>60</sup> So verkörpert der Habitus als inkorporiertes kulturelles Kapital Zugehörigkeit und entwickelt darüber die Identifikation. Damit stelle Gemeinschaft einen feldspezifischen Raum dar, in dem sich die Mitglieder ihr kulturelles Kapital aneignen.<sup>61</sup> Demnach ist der Habitus bezogen auf ein kulturelles System und damit auf den jeweiligen kulturellen Stil. Damit würden wiederum kulturelle Distinktionen erzeugt, „die dann gleichzeitig als Differenzierungs-

56 Vgl. Bora 2005, S. 15

57 Klein 2004, S. 58

58 Bora 2005, S. 15

59 „Wenn man Diskurse als Form der internen Differenzierung sozialer Systeme versteht, liegt es einfach nahe, daß diese Differenzbildung sich alle Dimensionen von Kommunikation zunutze machen kann.“ Bora 2005, S. 17

Damit wird deutlich, dass eine bestimmte Form des Wissens über ein Thema auch eine spezifische Form von Kommunikation erzeugt und somit auch daraus resultierende Erwartungen prinzipiert. Beim Medium *Sprache* erwerben Sprecher für Diaz-Bone in „Situationen, in denen eine grammatikalisch unkorrekte Sprache sozial akzeptiert wird und darüber hinaus ein Vertrauensverhältnis zwischen den Sprechern“ herrsche, „eine umfassende und nach sozialen Situationen differenzierende soziale Sprachkompetenz, die ihnen auf verschiedenen Sprachmärkten eine sprachliche Performanz ermöglicht“ (Diaz-Bone 2010, S. 60)

60 Skrobanek und Jobst 2010, S. 212

61 Vgl. Skrobanek und Jobst 2010, S. 212f

prinzipien der sozialen Welt schlechthin gelten“.<sup>62</sup> Somit haben nach Diaz-Bone „Kulturwelten [...] prinzipiell die strukturellen Eigenschaften von Feldern. [...] Auch hier gibt es spezifisches Wissen, das als kulturweltspezifisches kulturelles Kapital fungiert.“<sup>63</sup> Als *Kennerschaft* existiere dieses für ihn in inkorporierter Form oder in materieller – in Form von Schallplattensammlungen beispielsweise.<sup>64</sup> Eine Kulturwelt habe darüber hinaus Subjektiv-Positionen und Beziehungen zwischen den Subjekten sowie verschiedene Formen von Produktionstechniken und Einrichtungen der Kulturerfahrung. „Subkulturelles Kapital ist kulturweltspezifisches Kapital, dessen Zirkulation je nach Grad der Legitimität begrenzt sein kann.“<sup>65</sup> Dies bedeutet, dass mit diesem spezifischen Wissen innerhalb anderer (Sub-)Kulturwelten kein Gewinn von Distinktion erreicht werden kann, da es in diesen Räumen nicht legitimiert ist. Es seien jedoch gerade die Spezialkulturen, die je nach Stilart „spezifische Mediennutzungsformen, alltagsästhetische Schemata und Deutungsmuster entwickelten.“<sup>66</sup> Damit sorgten sie dafür, dass die Pluralisierung Hierarchien von Hochkultur und Populärkultur auflösten und somit die klassenbezogenen Bewertungskriterien von gutem oder schlechtem Geschmack der Hochkultur für die Erfahrung von Spezialkulturen obsolet mache. Für deren Ausdifferenzierung scheinen sie unbedeutend.<sup>67</sup>

62 Bora 2005, S. 16

Für Klein sind somit auch die (pop-)kulturellen Regeln des jeweiligen Feldes im Körper verinnerlicht, als ein Ort, in dem der praktische Sinn hergestellt und anleitend wird. „Er ist es, der handelt, und dies nach den Regeln, die das jeweilige Feld vorgibt.“ Klein 2004, S. 24

63 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 151

64 Vgl. Otte 2009, S. 27

65 Diaz-Bone 2010, S. 151

Damit grenzt Diaz-Bone zu Bourdieu ab. Für diesen gehe es bei Legitimität um ein generelles Bewusstsein etablierter Kulturniveaus. Diese würden sich jedoch in massenmedialen Kulturwelten auflösen. Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 151  
Bourdieu unterscheide in Hochkultur und populärer Kultur. Dies umfasse den Gebrauch von hochkulturellem Wissen als Distinktionsweise für Klassenunterschiede als sozialem Gebrauch von Kunst und Kultur - die durch populär-kulturelles Kapital so nicht zu erreichen wäre. Kunst und Kultur müsse in der Klasse sozialisiert sein, durch Familie und Bildungsinstitutionen. So würde eine kulturelle Transmission sozialen Status' ermöglicht. Die Demonstration von Klassenzugehörigkeit würde jedoch durch die Ästhetik kultureller Produkte legitimiert und mit persönlicher Überlegenheit gleichgesetzt. Vgl. Rhein und Müller, S. 4887

Doch auch Rhein u.a. führen aus, dass sich mit dem gesellschaftlichen Wandel eine normative Unterscheidung zwischen Hochkultur und populärer Kultur im Sinne Bourdieus nicht mehr halten lasse. So führe auch eine Eventisierung mit popkulturellen Praktiken in der Hochkultur zu einer Konklusion, die wiederum darin sichtbar würde, dass hochkulturelle Kriterien einer Bewertung von Musik auch in der populären Musik Einzug halte. Vgl. Rhein und Müller, S. 4887

66 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 374

67 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 374

In der Kritik an Bourdieus Hochkultur-Konzept soll aufgezeigt werden, dass sich das Konzept von Diskurs und Habitus für eine Betrachtung kultureller und symbolischer Distinktion sehr wohl auch in Spezialkulturen wie der Szene eignet. Daher wird der Habitus in diese Arbeit wohlweislich Anwendung finden in der Form von inkorporiertem Kapital und sozialem Feld, jedoch in seiner Transformation in eine allgemeine wissenschaftliche Begrifflichkeit, wie sie bei Diaz-Bone, Rhein und Lorig beispielsweise Anwendung findet.

### 3. Methodik

Um zu klären, wie kulturelles Kapital genutzt wird und wie szenische Symbole zu einem kollektiven Verständnis führen, werden in dieser Arbeit, neben der eingangs erwähnten Literatur, Szene-Materialien ausgewertet. Dazu wird weiter ein Fragebogen herangezogen, der für diese Arbeit konzipiert wurde. Da sich Antworten aus dem Fragebogen sowie Abbildungen im gesamten, weiteren Verlauf der Arbeit wiederfinden, wird bereits an dieser Stelle bereits erläutert, welche Methoden dazu genutzt wurden.

#### 3.1. *Materialien und Auswertung*

Durch das Fehlen vielfältiger wissenschaftlicher Literatur zum Thema Hardcore werden im Rahmen dieser Arbeit verschiedener Kulturprodukte der Szene als Material erhoben und ausgewertet.<sup>68</sup> Die Mehrheit dieses Materials besteht aus Abbildungen von Bands, Fanzines, Schallplatten und Informationen aus Diskussionsforen und Internetbeiträgen. Um die Selbstinszenierung der Szene zu analysieren und zu beschreiben, wird bei dem Studium des Materials versucht, dieses intersubjektiv zu erfassen und auszuwerten. Dadurch wird der Versuch ermöglicht, das Selbstverständnis der Szene-Teilnehmenden und das entsprechende Symbolrepertoire performativer Akte und visuellen Materials auszudeuten.<sup>69</sup> Bildmaterial stellt immer auch eine Selektivität auf bestimmte Ereignisse dar und kann somit einen Hintergrund für die szenische Wirklichkeit bieten.<sup>70</sup> Hierzu wird das Insiderwissen des Autors mit eingebracht. Dieser steht der Hardcore-Szene nahe und ist seit vielen Jahren durch verschiedene Szenetätigkeiten beteiligt. Dazu kommen Erkenntnisse eines Fragebogens, der neben klassischen soziodemographischen Daten von Alter und Geschlecht, vor allem auf den Erkenntnisgewinn szenetypischer Einstellungen und Präferenzen abzielt. Gerade hier setzt das Entwickeln relevanter Fragebogen-Items genauere Kenntnisse über den kulturellen Lebensstil der Hardcore-Szene voraus. Da davon ausgegangen wird, dass sich Lebensstilentwürfe pluralisieren, setzt die Ausdifferenzierung kultureller Stile ein Insiderwissen voraus, durch das die Recherche der szenischen Objekte überblickbar bleibt.<sup>71</sup> Nur wer mit solchen ästhetischen Verweisen etwas anfangen könne, dem

---

Der Rückbezug auf die konzeptionellen Grundlagen von Bourdieu sollten dennoch nicht unbeachtet bleiben.

68 Vgl. Lueger 2000, S. 183

Eine Abbildung bietet auch immer Informationen über die Inszenierung und die sozialen Beziehungen, die sich in ihm niederschlagen. Hieraus lässt sich auf Relevanz für die Ersteller und Beobachter und der entsprechende Assoziation mit den dargestellten Informationen schließen.

69 Vgl. Kromrey 2006, S. 371f

70 Vgl. Lueger 2000, S. 163

71 Vgl. Lueger 2000, S. 61ff

Der Insider müsse jedoch auch eine kritische Perspektive einnehmen und dürfe nicht alles ohne Hinterfragung annehmen. Sein Szene-Wissen könnte ebenfalls veraltet sein und so

gelingen die Recherche. „Dies können wiederum nur [...] Insider“.<sup>72</sup> Die Vorteile für Insiderwissen sind Felderfahrungen aus erster Hand; es muss nicht die Perspektive eines Fremden eingenommen werden und die Kultur ist dem Forschenden nicht fremd.<sup>73</sup> Die Verflechtungen von Subszene oder auch Lebensstilmodellen wie Straight Edge und DIY im Hardcore mit der gesamten Szene seien hier vorab als für Außenstehende schwer nachzuvollziehen exemplarisch genannt.

Um zu vermeiden, dass das Material sowie der Fragebogen nur durch das eigene Insiderwissen gestaltet wurde, gingen der Auswahl und Erstellung der Items eine Recherche in den gängigen Szene-Foren und Fanzines voraus. In Rahmengesprächen zum Fragebogen kam noch ein reger Austausch über relevante Bands und Tonträger mit den Befragten hinzu, was wiederum die Auswahl solcher Objekte begünstigte.

## **3.2. Fragebogen**

### **3.2.1. Fragebogen-Gestaltung**

Bei der Erstellung des Fragebogens wurden sowohl offene als auch geschlossene Fragen herangezogen. Der Befragte kann so bei geschlossenen Fragen zwischen verschiedenen Antwortmöglichkeiten wählen, um bei einigen Fragen standardisierte Antworten zur erleichterten Auswahl zu erhalten. Diese sind besser auszuwerten und bieten eine höhere Durchführungswahrscheinlichkeit durch den geringeren Aufwand der Beantwortung.<sup>74</sup> Bei offenen Fragen ist jedoch zu beachten, dass die Möglichkeit besteht, dass die Fragen den spezifischen Wissenshorizont übersteigen und so nicht adäquat beantwortet werden können.<sup>75</sup> Ein Vorteil zugunsten der offenen Fragen liegt darin, dass der Befragte so nicht in eine Richtung gelenkt wird und innerhalb seines Referenzsystems antworten kann. Es kann aber bei den offenen Fragen nicht zwangsläufig davon ausgegangen werden, dass jeder Befragte über die notwendigen verbalen Mittel verfügt, seine Meinung oder Einstellung versiert auszudrücken.<sup>76</sup>

Für die Entwicklung des Fragebogens wurde weiter darauf geachtet, dass sich ein einheitliches Bild der Antwortmöglichkeiten abzeichnet, um den Probanden nicht mit jeder Frage wieder dazu zu zwingen, sich in die Beantwortung *einzuarbeiten*.<sup>77</sup> So

---

dürfte nicht außer Acht gelassen werden, dass sich Schwerpunkte und Diskurse im Szene-Alltag verändert haben könnten. Vgl. Calmbach 2007  
Daher sollte – und wurde – im Gespräch und Pretest auf einen gemeinsamen Wissenshorizont geachtet.

72 Ferchhoff 2011, S. 423

73 Vgl. Lueger 2000, S. 61ff

74 Vgl. Kromrey 2006, S. 355f

75 Vgl. Kromrey 2006, S. 350

76 Vgl. Kromrey 2006, S. 352ff

77 Vgl. Kromrey 2006, S. 361

wurde neben dem Antwortfeld für offene Fragen bei den geschlossenen Antwortkategorien eine Skalierung von *ja* und *nein* vorgegeben. Bei der Mehrfachauswahl können dagegen einfach Haken gesetzt werden. Für weitere Nennungen wurden zudem Leerfelder zur Gabe eigener Antwortmöglichkeiten erstellt, um andere Aspekte nicht auszuschließen. Bei Fragestellungen, bei denen für den Probanden keine der Möglichkeiten zutreffend sein kann, existieren entsprechende Felder für *vielleicht* oder *kann ich nicht beantworten*. Bei der Fragenformulierung wurde auf die gängigen Grundregeln hierfür zurückgegriffen. So sollten die Fragen möglichst kurz, verständlich und präzise sein. Es wurden Fachbegriffe vermieden und umgangssprachlich gefragt.<sup>78</sup> Auf die Vermeidung doppelter Verneinungen wurde ebenso geachtet wie auf größtmögliche Neutralität, um keine suggestiven Fragen zu stellen. Die Antwortmöglichkeiten waren nicht mehrdimensional und möglichst ausgeglichen.

Ziel der Fragebogen-Konstruktion war es, möglichst subjektive Eindrücke der Befragten zu gewinnen, um so ihre Sicht auf die Prozesse der Hardcore-Szene zu erfahren. Dies soll hierbei verstanden werden als Intentionen und Sichtweisen in Bezug auf szenische Objekte und soziale Zustände. Durch diese Beurteilung kann eine subjektive Sichtweise besser als ein selbstbezogener Gehalt vom Befragten gedeutet und ausgewertet werden.

Der Aufbau des Fragebogens wurde dabei so gestaltet, dass ein erster Block die soziographischen Daten der Befragten erhebt und so auch etwas über den jeweiligen Szene-Einstieg zu erfahren ist. Durch die leicht zu beantwortenden Fragen wird in die nächsten thematisch gegliederten Blöcke übergeleitet.<sup>79</sup> Innerhalb dieser Blöcke wurde ebenfalls auf eine stringente Anordnung geachtet. Dabei wurde auf eine möglichst begrenzte Form von Antwortkategorien geachtet und komplizierte Antwortgabelungen wurden vermieden. Um einen Abbruch zu vermeiden, wurde im Pretest darauf Wert gelegt, dass Fragen nicht so ungeschickt angeordnet sind, dass sie einen Abbruch vor Ende durch Motivationsverlust oder durch fehlende Stringenz herbeiführen würden. So diente der Pretest eben der Überprüfung des Fragebogens, um im Prozess der eigentlichen Befragung keine solchen Überraschungen zu erleben.<sup>80</sup> Hierbei wurde auf das Verständnis und den Schwierigkeitsgrad der Fragen geachtet sowie auf die Dauer der Befragung und der Kontinuität des Ablaufs.

Bei der Befragung haben von den angefragten zehn Personen zwei den Fragebogen vorab abgebrochen. Auf Nachfrage wurde *keine Zeit mehr*, bzw. *etwas anderes kam dazwischen* als Grund dafür angegeben. Auf die Frage *Gibt es Personen in der*

---

78 Vgl. Kromrey 2006, S. 350f

79 Vgl. Kromrey 2006, S. 358f

80 Vgl. Kromrey 2006, S. 384ff

*Hardcore-Szene, die als authentischer wahrgenommen werden als andere?* gab es trotz Pretest leider doch recht unterschiedliche Ergebnisse. Hier muss nachträglich eingeschränkt werden, dass sowohl Fragestellung als auch die offene Antwortmöglichkeit ungünstig angelegt waren, um ein eindeutiges Ergebnis zu erreichen.

### 3.2.2. Teilnehmer

Bei der Auswahl der Befragten wurde auf persönlich bekannte Personen zurückgegriffen. Hierbei wurden Teilnehmer bestimmt, die ein relevantes Wissen über die Hardcore-Szene haben. Zur Auswahl wurden dazu Grundlagen dieser Arbeit herangezogen; so wurde als relevanter Teilnehmer eingestuft, wer als Szene-Experte gelten konnte und bei dem davon ausgegangen wurde, dass er/sie:

- seit mehreren Jahren der Hardcore-Szene zugehörig ist
- sich einem Lebensstilmodell des Hardcore verpflichtet sieht:
  - Straight Edge
  - DIY
  - Vegi
- und sich seit mehreren Jahren aktiv an Szene-Aktivitäten beteiligt; wie durch:
  - Konzert- oder Tourveranstaltung
  - Mitarbeit an einem Label, Plattenladen oder Mailorder
  - Mitgliedschaft in einer Band.<sup>81</sup>

Diese Tätigkeiten zählen bei musikkonzentrierten Kulturen mit zu den relevantesten, so dass hier *Experten* zur Befragung kommen, die innerhalb der Hardcore-Szene zum *Szenekern* oder der *Organisationelite* gehören.<sup>82</sup>

Die acht Befragten waren zwischen 24 und 35 Jahren alt, das durchschnittliche Alter lag bei 29. Dies wäre ein vorsichtiger Beleg dafür, dass die HC-Szene über die Jugend hinaus prägend ist. Ein weiterer ist die Frage, wie lange sie sich schon der Szene zugehörig fühlen. So wurde in den Antworten zwischen 10 und 17 Jahren geschätzt, das jüngste Zutrittsalter wäre damit 14, das älteste 18 und die Hälfte der Probanden ist mit 17 in die HC-Szene *eingetreten*. Vier Befragte spielen in einer Band, drei betreiben ein Label und wiederum drei schreiben für ein Fanzine. Hierbei kommt es zu Überschneidungen und somit organisieren sechs von acht Teilnehmern auch Konzerte und/oder Touren. Sie dürften damit über relevantes Wissen über die Szene verfügen.<sup>83</sup>

---

81 Vgl. Kromrey 2006, S. 267f

82 *Experten* ist hier rein bezogen auf die Szene-Tätigkeit und ist nicht zwangsweise gleichzusetzen mit einer lebenserhaltenden Profession. Die weiteren Begrifflichkeiten zur Szene werden im Verlauf der Arbeit in Kapitel 4.2.2 ausgeführt.

83 Der Datensatz wurde der mit abzugebenden elektronischen Fassung dieser Arbeit beigelegt.

## 4. Hardcore – eine posttraditionale Vergemeinschaftung?

### 4.1. Die Hardcore-Szene als Forschungsgegenstand

Wenn Identitätsbildung in modernen Zeiten ein dauerhafter Prozess ist, dann fällt es schwer, posttraditionale Vergemeinschaftungen als *Jugendkulturen* zu beschreiben. Die Adoleszenz scheint vielmehr, losgelöst von einer trennscharfen Altersgrenze, nicht mehr bloß den Übergang vom Kind zum Erwachsenen darzustellen. Posttraditionale Vergemeinschaftungen scheinen sich durch thematische Inhalte und Formen des Lebensvollzugs als ein eigenständiges, kulturelles Phänomen zu formen und die Phase Jugend zu entstrukturieren.<sup>84</sup> Dabei bleibt die Suche nach sozialer Verortung ein brisantes Thema, wenn die Gesellschaft Identitäten nicht mehr verlässlich vorgibt.<sup>85</sup> Das Motiv der Identitätsentwicklung, also die Suche nach sozialer Zugehörigkeit, sozialer Distinktion oder sozialer Informationen, die zum Selbstbild in Beziehung gesetzt werden, lässt sich wie in jeder sozialen Kommunikation, auch in der Selbstdarstellung über den Musikgeschmack oder in Gesprächen über Musik erfassen.<sup>86</sup> Musikalisch zentrierte Vergemeinschaftungen beruhen eben auf musikalischer Attraktivität, nicht auf von außen oktroyierten Gegebenheiten.<sup>87</sup> Die Mitgliedschaft in einer solchen Gemeinschaft ist freiwillig und die Gemeinschaft beruht auf dem konstitutiven Willen der Mitglieder.<sup>88</sup> Solange die Mitglieder an sie glauben, kann Gemeinschaft sich manifestieren und dabei „Verhaltensweisen, Signale, Embleme, Zeremonien, Attitüden, Relevanzauffassungen, Kompetenzen“<sup>89</sup> hervorbringen, die als Konsens der Gruppe angesehen werden. Ein Mitglied kann jedoch sich ebenso temporär oder dauerhaft entziehen, ohne dass es direkten Einfluss auf den Rest seiner sozialen Gefüge hat. Damit werden Gruppenbindungen unverbindlicher im Gegensatz zu Familie oder Arbeit. Sie „stehen zur Disposition und werden faktisch auch gewechselt.“<sup>90</sup> Jugendliche müssten lernen Beziehungen zu verhandeln und sich wichtige Erlebnisräume von identitätsstützenden Beziehungen anhand ihrer Interessen zu suchen, um die Möglichkeiten der gewollten Selbstsozialisation zu erweitern.<sup>91</sup> Daher sind mit dem Wandel auch Gemeinschaften auszumachen, „die sich zu hoch-relevanten Identitätsressourcen entwickelt haben.“<sup>92</sup>

---

84 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 9

85 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 8

86 Vgl. Rhein 2010, S. 181

87 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 13

88 Vgl. Prisching 2009, S. 36

89 Prisching 2009, S. 36

90 Wegener 2008, S. 36

91 Vgl. Wegener 2008, S. 36

92 Adler et al. 2006, S. 222

Ein Konzept solcher posttraditionaler Vergemeinschaftungen ist der Entwurf der Szene, der kollektive Gemeinschaften losgelöst von geographischen Bedingungen und soziale Räume als gelockerte Zusammenschlüsse thematisch gleichgesinnter Individuen sieht. Szene lässt sich also als eine Gemeinschaft begreifen, in die man weder hinein geboren wird, noch hinein sozialisiert.

„Unter Szene soll verstanden werden: Eine Form von lockerem Netzwerk; einem Netzwerk, in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften.“<sup>93</sup>

Wenngleich sich in interessenbasierten Gruppen bestimmte klassenspezifische Unterschiede beobachten ließen, so zeigte sich schon im 19. Jahrhundert, dass thematisches Interesse schichtspezifische Grenzen oder räumliche Milieubindungen durchbrechen konnte.<sup>94</sup> Analog sei auch die Hardcore-Szene lokal gewachsen, jedoch habe das für die heutigen Mitglieder dieser Szene im Gesamtkontext, bis auf einige lokale Besonderheiten, keine derartige Relevanz mehr. Sie sei ein globales Netzwerk, welches ohne intensive Nutzung der modernen Kommunikationskanäle nicht mehr zu denken sei.<sup>95</sup> Damit würden auch die „lokalen Gruppen auf einer [...] Ebene durch das Vorhandensein geteilter medialer Repräsentationen in einem umfassenden konnektiven Zusammenhang stehen.“<sup>96</sup> Insbesondere im Vergleich mit Milieus, Gangs oder sozialen Bewegungen, welche meist auf tradierten, räumlichen Beziehungen fußten und dem Teilnehmenden somit auch einen herkunftsbezogenen Handlungsrahmen boten, zeige sich dies.<sup>97</sup> Mit zunehmender Ausdifferenzierung von Lebensentwürfen könnten sich jedoch kaum noch hinreichend gemeinsame, herkunftsbezogene Interessen ausbilden. Doch gerade ein gemeinsamer Sinn und gemeinsame Werte einer Gruppe seien wichtig für die Produktion von Orientierungsmustern in Szenen.<sup>98</sup>

Szenen sind Themen-basierte Netzwerke, sie verfügen jeweils über ein zentrales Thema. Dies kann im Sinne dieser Arbeit ein Musikstil sein, eine Sportart oder eine bestimmte Weltanschauung sein. Doch alleine eine Vorliebe für etwas reicht nicht aus, „um zu einer Szene zu gehören; dazu bedarf es Kontakt und Interaktion mit Gleichgesinnten.“<sup>99</sup> Die soziale Vernetzung im Kollektiv sei elementar, auch wenn der Themenfokus „durch Musik oder kulturelle Ästhetiken hergestellt“ werde.<sup>100</sup> Szenen hätten aller-

---

93 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 15

94 Vgl. Gebhardt 2010, S. 186

Beispielsweise an sportlichen Veranstaltungen, bei denen die Fanlager nicht nach Klasse, sondern nach regionaler Herkunft zusammengesetzt gewesen wären.

95 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 31

96 Adler et al. 2006, S. 223

97 Vgl. Hitzler 2009, S. 62

98 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 26

99 Otte 2009, S. 39

100 Otte 2009, S. 39

dings keine bewussten Übergangsgrenzen, so dass es zwar einen unproblematischen Zugang gibt, der Akteur sich aber nicht sicher sein kann, ob er sich nur an den Rändern oder in der Mitte einer Szene bewegt.<sup>101</sup> Verortbarkeit in einer Szene jedoch, als bewusste Entscheidung zur einer kulturellen Gemeinschaft, ist ein wesentlicher Punkt für die Bewältigung subjektiver Erfahrungsweisen im Reifeprozess innerhalb dieser Erlebniswelten.<sup>102</sup>

Wenn nun jedoch die Hardcore-Szene sich aufgrund der fehlenden, exponierten Visualität nicht massenmedial verbreitet hat und Musik nicht das ausschließlich konstituierende Element ist, dann stellt sich im Anschluss die Frage, inwieweit sich der Zutritt zu dieser Szene gestaltet und ob DIY als vermeintlich konstituierende Praxis ausreichend ist, um einen sozialen Raum bieten zu können, der bei der Herausbildung einer individuellen Identität einen entsprechenden Orientierungsrahmen bieten kann. Weiter soll der Frage nachgegangen werden, ob die Konzentration auf DIY als ein Lebensstil-Element nicht weitere, expressivere Möglichkeiten der Sozialisation in der Hardcore-Szene exkludiert werden und ob daneben weitere Möglichkeiten zur Bildung eines Selbst existieren. Denn folgt man der obigen Argumentation, dann dürften in einer musikzentrierten Szene nur noch *Macher*, aber nicht hinreichend Konsumenten vorhanden sein, die für die Kulturproduktion obligatorisch wären.

So folgern auch Hitzler und Niederbacher: „Damit wird [...] die Abgrenzung zum Publikum deutlich, welches sich lediglich durch einen gleichzeitigen Konsum eines bestimmten Erlebnisangebotes ausweist“,<sup>103</sup> wenn er ausführt, dass die Teilhabe an der Szene „vor allem kommunikative und interaktive Präsenz des Akteurs“ erfordert. Szenen als *Inszenierungsphänome* würden aber nur manifestiert werden, wenn sie sichtbar sind für die Szenegänger, aber auch für Außenstehende. Szenen kommen folglich durch sichtbare Symbole, Rituale, Zeichen oder Verhaltensweisen in der – auch non-verbalen - Kommunikation zu einer Verortung durch die assoziierten Personen.<sup>104</sup>

Wenn sich „der popkulturelle Stil [...] zunehmend von seinen subkulturellen Wurzeln gelöst hat, kann der Glaube an das Authentische subjektiv nicht mehr so ungebrochen hergestellt werden. Das, was als authentisch gilt, ist dem Subjekt nicht mehr essentiell gegeben, sondern muss in Szene gesetzt werden.“<sup>105</sup>

---

101 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 16

102 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 9

103 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 18

104 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 18

105 Klein 2004, S. 21

## 4.2. Entstehung von Hardcore

### 4.2.1. Ursprung

Hardcore, Anfang der 1980er aus dem Punk entstanden, gilt in der Forschung als eine musikbezogene Jugendkultur, die über ein global ausgerichtetes Werteverhältnis verfügt und sich von Beginn an auf universalistische Normen stützt. Die Szene diene als Lernort zur Aneignung und Demonstration dieser Werte und als ein Ort, an dem „ethische Normen lebensweltnah praktiziert und eine alternative, über Szenegrenzen hinausweisende, Lebensführung eingeübt werden kann.“<sup>106</sup> Über den Begriff *Hardcore* wurde in den Anfangszeiten die Abgrenzung zum Punk verdeutlicht und drückte eine Form von Punk aus, die sich selbst als *höher und sauberer* bezeichnete. Distanz wurde geschaffen zu den oftmals Alkohol und Drogen zugewandten *kaputten* Punks.<sup>107</sup> Eine direkte zeitliche Zuordnung des Begriffs lässt sich nicht mehr datieren, auch nicht ursprünglich prägende Personen. Vielmehr ist die Entstehungsgeschichte des Hardcores eine fließende, so dass die Transformation von Punk zum Hardcore zuerst noch über eine musikalische Zwischenstation des Hardcore-Punks führte. Diese drei Stile unterschieden sich dabei sowohl in der Musik, als auch in der Kleidung.<sup>108</sup> Die Unterschiede, so Hitzler und Niederbacher, ließen sich bis dato nur von Eingeweihten unterscheiden, aber er führt aus, dass in Abgrenzung zum Punk Hardcore als schneller, aggressiver Musikstil auf einem ideologischen Fundament fasste, dass sich in den Songtexten widerspiegelte, während der Punk seine eigentlichen Ziele ausgerechnet an die dominante Kultur und den Kommerz verraten haben sollte. Geprägt von zeitgeistlichen Auswüchsen lassen sich verschiedene inhaltliche und musikstilistische Ausprägungen erwähnen, die – auch wenn sich die thematischen Inhalte heute weiter fächern als in den Anfangszeiten – jeweils die „spezifischen Auffassungen von Hardcore als Musikrichtung und/oder Lebensweise aufgreifen.“<sup>109</sup> Generell würde aber von den Protagonisten der ersten Stunde postuliert, dass es mitnichten die Idee einer eigenständigen Hardcore-Szene gegeben habe.<sup>110</sup> Doch bleiben auch heute aktuelle Ausrichtungen in Old School, New School oder Emocore allesamt im Gesamtraum der Hardcore-Szene verortet. Bei New School gehe es eher um kompliziertere Harmonien, sie nähmen aber durchaus von anderen Musikrichtungen wie beispielsweise Jazz oder Heavy Metal musikalische Einflüsse mit. Die Inhalte zu gesellschaftlichen oder politischen Ideen seien aber auch bei ihr noch vorhanden. Doch sei Old School noch am eindeutigsten auf den Punk zurückzuführen und enthalte noch eher revolutionäre Ideen

---

106 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 382

107 Vgl. Calmbach 2007, S. 84

108 Vgl. Calmbach 2007, S. 83f

109 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 77

110 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 77

in den Texten. Emocore dagegen sei in die Nähe von alternativer oder poppiger Musik gerückt, biete aber eher Inhalte um das Leiden des Individuums in einer dominanten Gesamtgesellschaft. Allen gemein sei aber ein gesamter Rahmen, in dem Inhalte und Musik verortet und begriffen werden.<sup>111</sup> Damit bleibt Musik der zentrale Kern von Hardcore und es lässt sich herausstellen, dass explizit die Hardcore-Anhänger ein starkes Verhältnis und eine Vorliebe für ihre Musik und anverwandte Stile haben; oder einfach: „Szenemitglieder hören im Allgemeinen gern und viel Musik und interessieren sich für Bands“.<sup>112</sup>

#### 4.2.2. Untergliederung

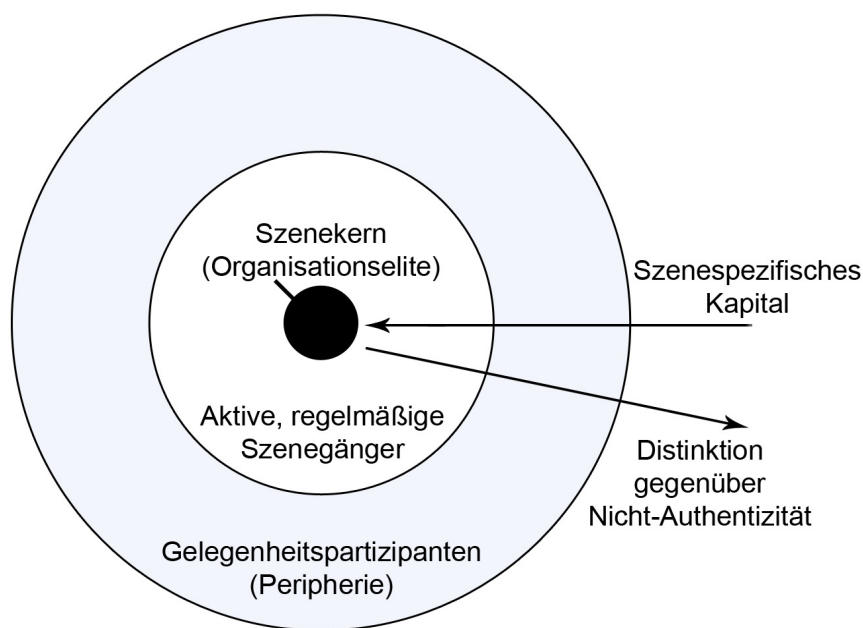


Abbildung 1: Typen von Szeneakteuren nach Otte 2009, S. 42

Hitzler und Niederbacher haben die Größe der Szene auf geschätzte 60.000 Anhänger in Deutschland beziffert. Diese seien in der Regel zwischen 15-30 Jahren alt und in den Bildungsabschlüssen recht homogen. Jedoch ist die Szene stark männlich dominiert, wobei es bei weiblichen Mitgliedern aber ansteigende Zahlen gebe. Dennoch sind weibliche Anhänger in allen Bereichen der Szene aktiv: „Sie organisieren Shows, sie schreiben Fanzines, sie fahren Touren. Sehr selten singen und/ oder spielen sie hingegen in Bands“.<sup>113</sup> Generell seien Szenen schwer systematisch zu beschreiben,

111 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 82

112 Adler et al. 2006, S. 225

113 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 78

dennoch wären sie nicht ohne Strukturen (siehe Abbildung 1). So gibt es auch in der Hardcore-Szene das bloße Publikum (Peripherie), das sich am äußeren Rand der Szene befindet und vermutlich rein über den Musikgeschmack interessiert ist. Doch auch für diese *symbolischen Touristen* gebe es die Möglichkeit, Aspekte von Szeneidentität anzunehmen und in die eigene Identitätsartikulation einzubringen.<sup>114</sup> Dann gibt es die aktiven, regelmäßigen Szenegänger, die sich intensiver mit der Szene identifizieren und sich als Teil des Hardcore-Lebensstils sehen. Diese nehmen weitaus häufiger an Szeneveranstaltungen teil. Darüber hinaus gibt es dann noch die Elite der Szene, den Szenekern. Sie sind der Teil, der im höchsten Maße produktiv ist, Konzerte organisiert, Medien herausbringt und dadurch in der Szene eine besondere Achtung genießt.<sup>115</sup>

Die angesprochenen Unterschiede in der Kleidung sind schwer zu skizzieren. Ein gängiger Tenor scheint, dass im frühen englischen Hardcore-Punk der Punkstil extremer überformt wurde, insbesondere durch Irokesen oder Spike-Frisuren. In den USA dagegen gab es einen eher *verträglicheren* Stil, der sich an die Skateboard-Bewegung Anfang der 80er Jahre anlehnte, aus der sich viele Anhänger der Musik zuwendeten. Ein besonders rebellisches Äußeres lässt sich hier nicht zwingend ausmachen. Es gab jedoch in der amerikanischen Szene bereits einen Trend zu Tätowierungen, wie bei den Bands *7 Seconds* oder *Black Flag*. Dies diente als stilistisches Mittel der Aus- und Abgrenzung zur alltäglichen Kultur. So lässt sich bereits das ausufernde Zelebrieren von Konzerten beobachten oder das Tragen von Bandshirts bei der Band *Reagan Youth*.

### **Englische Old School Bands:**<sup>116</sup>



Abbildung 3: Chaos UK



Abbildung 4: G.B.H.



Abbildung 2: Discharge

<sup>114</sup> Vgl. Otte 2009, S. 41

<sup>115</sup> Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 184f

<sup>116</sup> G.B.H. <http://www.lastfm.de/music/GBH/+images/55179661>

Discharge <http://www.lastfm.de/music/Discharge/+images/74859168>

Chaos UK <http://www.lastfm.de/music/Chaos+UK/+images/3717123>

### **Amerikanische Old School Bands:<sup>117</sup>**

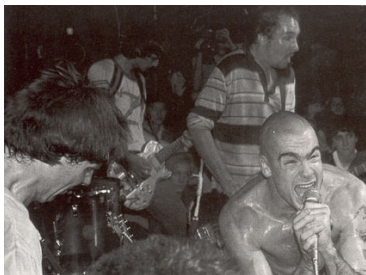


Abbildung 5: Black Flag



Abbildung 6: Reagan Youth



Abbildung 7: 7 Seconds

Mit dem Übergang zur New School kam es in den USA zu einer stilistischen Ausdifferenzierung von Ostküste und Westküste. Während sich die Ostküste vornehmlich an der Kultur damaliger Straßengangs mit Bandanas, Tätowierungen und Graffiti orientierte und passend dazu auch Elemente des martialischen Skinhead-Stils inkludierte. An der Westküste wurde Ablehnung dieser Uniformität demonstriert. Dennoch kam es auch hier zu einem übergreifenden Stil. Die Mitglieder der Youth Crew Bewegung, mit welcher sich auch Straight Edge als musikalischer Stil bildete, bevorzugten vornehmlich Sport- oder Militärkleidung als Insignien ihrer Zugehörigkeit. Allenthalben waren jedoch College-Bekleidung oder Kapuzenpullover klassische Bekleidungsstücke.

### **New School Bands im Gang-Style:<sup>118</sup>**



Abbildung 8: Agnostic Front



Abbildung 9: Biohazard



Abbildung 10: Blood For Blood

### **New School Bands im Youth Crew-Style:<sup>119</sup>**



Abbildung 11: Sick Of It All



Abbildung 12: Youth Of Today



Abbildung 13: Gorilla Biscuits

Reagan Youth <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Reaganyouthband.jpg>

118 Agnostic Front [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Agnostic\\_Front\\_live\\_in\\_Rome-2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Agnostic_Front_live_in_Rome-2.jpg)

Biohazard <https://www.radio-exodus.de/file/content/2671-biohazard-band.jpg?logo=1>

Blood For Blood <http://www.lastfm.de/music/Blood+for+Blood/+images/27185071>

119 Sick Of It All <http://www.lastfm.de/music/Sick+of+It+All/+images/78849235>

Gorilla Biscuits <http://www.lastfm.de/music/Gorilla+Biscuits/+images/49438711>

Youth Of Today <http://www.lastfm.de/music/Youth+of+Today/+images/60005363>

Mit der Entwicklung von Emocore in den 90er Jahren in Washington D.C., welcher trotz des Namens mit der heute gebräuchlichen Bezeichnung von *Emo* als einer musikalischen und visuellen Gemeinschaft nichts mehr gemein hat, vollzog sich nur langsam und relativ unspektakulär eine Entwicklung von äußerlichem Stil. Charakteristisch waren schwarz gefärbte Haare als Synonym der depressiv-emotionalen Musik, häufig als gerade geschnittenem Pony und dazu enge Jeans mit schwarzen T-Shirts.

### **Emocore Bands:**<sup>120</sup>



Abbildung 16: Fugazi



Abbildung 15: Swing Kids



Abbildung 14: Jawbreaker

Die Entwicklung in Deutschland verlief dagegen nur teilweise analog und war am Anfang ein Konglomerat von Stilmixen aus englischem und US-amerikanischem Hardcore mit Stilelementen des Punks. Erst Mitte der 1980er Jahre trennte sich die deutsche Hardcore-Szene vom Punk und es etablierte sich in Anlehnung an die amerikanische Entwicklung die New School-Szene und der Straight Edge-Gedanke. Stilistisch war hier sowohl das Gang-Outfit der Ostküste, als auch die Bekleidung der Westküste zu finden, da es in Deutschland keinen regionalen Ursprung der Entwicklung und somit keinen direkten Bezug dazu gab. So wurden Stilelemente relativ unhinterfragt übernommen und mit Elementen der deutschen Punk-Bewegung vermengt. Die Emocore-Szene war und ist in Deutschland relativ klein, aber auch hier sind schwarze Shirts und Jeans zu beobachten sowie Bandshirts. Wobei schwarz gefärbte Bandshirts eine lange Zeit *das* stilistische Mittel im deutschen Hardcore war.<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Swing Kids <http://www.lastfm.de/music/Swing+Kids/+images/39815917>

Jawbreaker [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jawbreaker\\_band.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jawbreaker_band.jpg)

Fugazi <http://www.lastfm.de/music/Fugazi/+images/40079025>

<sup>121</sup> Leider ist über den äußeren Stil der frühen – oder auch späteren – Hardcore-Szene in der wissenschaftlichen Literatur kaum etwas zu finden. Weder Hitzler schildert Hardcore visuell in der gewünschten Deutlichkeit, noch führt Calmbach dies weiter aus. Aus diesem Grund wurde unter Berücksichtigung und durch Abgleich des subjektiven Szene-Wissen des Autors auf User-Generated-Content von Wikipedia zurückgegriffen, um so die Ausführungen zusätzlich zu stützen. Als weiterer Beleg und als visuelle Zeitzeugnisse wurden Band-Fotos typischer und in der Hardcore-Szene allgemein anerkannter Genre-Vertreter zur Verifizierung der Annahmen in die Arbeit einbezogen. Dass diese Bildnisse hauptsächlich von dem massenmedialen Portal lastfm stammen, sei damit begründet, dass hier von gesicherten und den jeweiligen Bands zuordbaren Bildern ausgegangen werden kann.

Vgl. Wikipedia: Hardcore-Punk, entnommen am 17.02.2013, zu finden unter:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Hardcore\\_Punk](http://de.wikipedia.org/wiki/Hardcore_Punk)

Vgl. Wikipedia: Emo, entnommen am 17.02.2013, zu finden unter:

In der Überlegung von Adler u.a. „kann die Hardcore-Szene als populärkulturelle Gemeinschaft begriffen werden, deren Anhänger in einem kommunikativen Netzwerk bestimmte Musikvorlieben, Weltanschauungen und Interaktionsmuster teilen und zentrale Aspekte ihrer Identität über diese bilden.“<sup>122</sup>

#### **4.2.3. Zutritt**

Für den Einstieg in die Hardcore-Szene sind die medialen Verbreitungsformen ein wesentliches Element, wobei insbesondere Massenmedien kaum eine Rolle spielen und somit Fernsehen und Radio für den Szeneeinstieg nicht relevant sind. In der von Calmbach durchgeführten Studie gaben 40 Prozent der 410 Befragten an, dass sie über das Entdecken von Musik interessiert wurden, sowie fast 90 Prozent des HC-Publikums über Konzerte auf Hardcore gekommen sind und für wiederum 50 Prozent war das Kennenlernen von neuen Leuten aus der Szene ein Einstiegsmoment.<sup>123</sup>

Als Ergebnis des durchgeführten Fragebogens gaben sieben von den acht Befragten an, dass sie über Freunde zum Hardcore gekommen sind, aber bei allen war das Interesse an der Musik der ausschlaggebende Punkt. Konzerte waren für fünf der acht Befragten ein relevanter Zutrittspunkt. Für zwei waren es Fanzines und nur einer gab in der offenen Antwortmöglichkeit an, dass er über das Internet auf die HC-Szene aufmerksam wurde. Dies war zugleich der jüngste Teilnehmer, so dass für ihn der Umgang mit dem Medium Internet schon ein deutlich relevanterer gewesen sein dürfte, als es das für die älteren Teilnehmer in ihrer Jugend durch den technologischen Stand gewesen sein konnte.

### **4.3. Mediale Symbolwelten**

#### **4.3.1. Symbolische Ordnung**

Ein postmodernes Individuum hat, wie einleitend ausgeführt, heute eine Vielzahl von Identitäten und Lebensentwürfen zur Auswahl, aus denen es die richtige Wahl treffen muss.<sup>124</sup> Diese Lebensentwürfe sind häufig eher nur als populäre Stilbasteleien, losgelöst von ihrer spezifischen Herkunft, zu sehen. Damit würden sie meist ihrer Grundidee entsagt und seien dadurch prinzipiell für jeden verfügbar.<sup>125</sup> Szenen werden daher durchaus auch als „ästhetische Gemeinschaften“<sup>126</sup> verstanden. Hitzler wiederholt nochmals, dass der Ausdruck von Ästhetik neben der gemeinsamen Teilhabe und der Faszination interaktionalen Interesses das ursächliche Potential für Vergemeinschaft-

---

<http://de.wikipedia.org/wiki/Emocore>

122 Adler et al. 2006, S. 225

123 Vgl. Calmbach 2007, S. 187

124 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 7

125 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 373

126 Hitzler 2009, S. 57

tung ist.<sup>127</sup> Doch auch ästhetische Gemeinschaften müssen „in diskursiven Prozessen hergestellt werden“,<sup>128</sup> was die dauerhafte Aushandlung neu geschaffener szenisch kultureller Objekte meint, um sie als Kanon der jeweiligen Gruppe zu verstehen.<sup>129</sup> Durch die Symbolität der Objekte wird so auch der Diskurs selbst schon symbolisch. Dies ergebe sich dadurch, dass ansonsten die vordiskursive Realität sinnlos sei, wenn sie „nicht im Zusammenspiel mit einem geordneten Wissensbestand erfolgte.“<sup>130</sup> Die ausgehandelten Objekte haben eine immense Bedeutung für die Konstitution und Strukturierung von Lebenswelten, sie „markieren Zugehörigkeiten und Grenzen“.<sup>131</sup> „Ihre konsistente Verwendung erlaubt die mehr oder minder feste Verknüpfung dieser Symbolisierungen mit der Gruppe und damit deren Identifizierung durch Gruppenmitglieder“.<sup>132</sup> Die soziale Bedeutung werde den symbolischen Objekten in der diskursiven Kulturproduktion durch den kollektiven Prozess zugeschrieben.<sup>133</sup> Sie bekämen eine grundlegende Bedeutung für das einzelne Mitglied, aber auch für die Identität der Gruppe.<sup>134</sup> So lässt sich Szene als stilistische Abgrenzung gegenüber anderen Kulturwelten begreifen und bietet damit einen Platz zur sozialen Verortung.<sup>135</sup> Innerhalb dieses sozialen Raumes schaffen die Objekte durch ihre distinktive Wirkung ebenfalls eine soziale Ordnung. Diaz-Bone führt aus: „Die durch den Habitus geprägten Produkte und Praktiken sozialer Gruppen werden durch eben dasselbe Prinzip des Habitus nun als System von Beurteilungsschemata von unterschiedlichen Positionen im Raum bewertet.“<sup>136</sup> Eine solche Ordnung lasse sich durch die kollektive Assoziation in vielen Positionen des Raumes wahrnehmen.<sup>137</sup> Die Objektivierung der Ordnung muss allerdings mit der Intention des Subjekts übereinstimmen. Dadurch lässt sich Ästhetik ebenso als ordnendes Element begreifen, wenngleich alles an Aktion und Stil symbolisch ist. Die Ordnungsverhältnisse der verschiedenen Positionen würden eben gerade durch die Verbindung von Symbolik mit der habituellen Wahrnehmung die soziale Praxis eines bewusst wahrgenommenen Systems strukturieren.<sup>138</sup> Verstünde man eine Kultur als ein ordnendes System „der Bedeutungsproduktion und diskursiven Formation[,] erscheint sie also nur dann erfassbar, wenn man sie in ihrer Gesamtartikulation sieht“,<sup>139</sup> es muss gleichermaßen die Ebene der Repräsentation, wie die der

127 Vgl. Hitzler 2009, S. 57 und 68f

128 Diaz-Bone 2010, S. 167

129 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 167

130 Diaz-Bone 2010, S. 120

131 Schmidt-Lux 2010, S. 152

132 Wegener 2008, S. 70

133 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 174

134 Vgl. Wegener 2008, S. 70

135 Vgl. Prisching 2009

136 Diaz-Bone 2010, S. 39

137 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 39

138 Willems 2011, S. 127 und 228f

139 Adler et al. 2006, S. 220

Produktion gesehen werden.<sup>140</sup> Erst dann würde die besondere Stellung des Diskurses als ein Akt der Re-Artikulation deutlich; Bedeutung entstünde schließlich nicht aus nichts.<sup>141</sup> Re-Artikulation von Stil meint die Transformation der Symbolik in den eigenen Wissenshorizont. Eine gesteigerte Form wäre die Bricolage als Stilbastelei. Dies „heißt die Amalgamierung verschiedener Stile, Zitationsweisen und Imitationen“ und meint die Umformung kultureller Stile durch Selektion bestimmter Mittel aus dem Bestehenden in eine neue Form von Mustern. So würden bewusst neue Stile und damit auch Abgrenzungen publiziert. Dadurch kommt es zu der konstatierten Pluralisierung von Lebensstilentwürfen und die Ordnung der jeweiligen kulturellen Objekte würde in Frage gestellt, bzw. würden sie ihrer ordnenden Logik beraubt. Die Publikation von Stilbasteleien sei gerade der Kommunikationspluralität der verschiedenen, aber verschmelzenden, medialen Kanäle geschuldet, die mit immer neuen Trends um die Gunst der Konsumenten buhlten.<sup>142</sup>

#### **4.3.2. Die Rolle der Medien**

Das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe ist jedoch mitnichten immer eine bewusste Entscheidung des Individuums. Vielmehr kommt es häufig auch zu einer „eher impliziten und unterschweligen Kollektivität“.<sup>143</sup> Im Zuge von Individualisierungstendenzen käme es durch das massenhafte Angebot von Lebensentwürfen auch zu einer Art von *Massenindividualisierung*, die häufig einem Diktat von impliziten Geschmacksvorlieben unterliege, welche sich im Laufe des Lebens durch vor Augen geführte Bilder hervorheben haben könnten. So stünde Individualität durch den habituellen Geschmack eben auch immer im Kontext zu der Seite der Gesellschaft, von der sich das Individuum durch die Selbst-Stilisierung lösen möchte.<sup>144</sup> Solche Geschmacksvorlieben seien heutzutage in der Kommunikation der Massenmedien zu finden, welche in der Regel die Vielzahl von Lebensentwürfen propagieren und somit Bilder prägen. So berichten sie über das, was gerade *angesagt ist* und visualisieren in ihren medialen Kanälen nicht nur entsprechende Lebensräume gleich mit, in denen Protagonisten Stile vorleben; sie bieten sie weiterhin auch gleich zum praktischen Nachahmen an.<sup>145</sup> Damit erfahre schon die bloße Wahrnehmung von Stil eine viel aktivere Rolle, als sich augenscheinlich vermuten ließe.<sup>146</sup> Somit erzeugen, fordern und fördern die Massenmedien einen Drang zu einem extrovertierten Individualismus und eine Atmosphäre, die in der Adap-

---

140 Adler et al. 2006, S. 221

141 Adler et al. 2006

142 Vgl. Schedler 2011, S. 46f; vgl. Wegener 2008, S. 83 und 72

143 Willems 2011, S. 144

144 Vgl. Willems 2011, S. 144f

145 Vgl. Willems 2011, S. 311

146 Vgl. Wegener 2008, S. 51

tion von Symbollieferungen eine individuelle und originäre Selbstgestaltung propagiert.<sup>147</sup> Dabei überliefern Medien nicht nur Wissen, sie transformieren es ebenfalls, da es ursprünglich jenseits ihrer eigenen Handlungssphäre entstand. Da jeder Mensch seinen eigenen kontextuellen Wissenshorizont habe, nehme der mediale Vermarkter immer auch Einfluss auf die von ihm vermittelten Informationen.<sup>148</sup> Originär sind die ästhetischen Symbole einer Kultur jedoch immer durch den Diskurs kodifiziert, in dem sie entstanden sind. Der damit ihnen inne liegende Sinn funktioniere somit im ursprünglichen Gedanken nur für den Eingeweihten. Meueler folgert: „Ein Stil funktioniert wie ein Text, er muß gelesen und verstanden werden. Alle, die das nicht können, müssen leider draußen bleiben.“<sup>149</sup> Der Kopist nehme aber willentlich in Kauf, Lücken in seinem Wissen durch eigenes *Gutdünken* zu schließen.<sup>150</sup> Es komme zu einer Loslösung von Sinn und ästhetische Objekte würden ihrer kulturellen, distinktiven Logik beraubt, indem sie zu einer beliebigen Ressourcen verklärt würden. Solch standardisierte Symbolik,<sup>151</sup> entfernt von dem speziellen Diskurs und der damit verbundenen Lernprozesse, würde Distinktion nicht mehr bewirken.<sup>152</sup> Dies habe Konsequenzen in der Identitätsausbildung. Da die Annahme von Identitätsbildern ohne ihren originären Sinn vereinfacht würde, könne das Dasein aus verschiedenen Angeboten zusammengebastelt werden. Dies würde mutmaßlich aufgrund der unbewussten Geschmacksvorlieben geschehen, wobei der Grad der Eigenwilligkeit einer solchen Stilbastelei von den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Ressourcen abhängig sei.<sup>153</sup> Eine elementare Voraussetzung für eine erfolgreich identitäre Adaption von Stilmitteln sei aber gerade das Wissen um eine Stil. Durch die fortschreitende Multiplikation von Stilelementen sei eine Reflexion der eigenen Stil-Bildung indes nicht mehr unproblematisch möglich und es käme zu Irritationen der Identitätsbildung.<sup>154</sup> Diese Irritationen treten hervor, wenn das Symboltragende Subjekt von einem anderen, der um die ursprüngliche Bedeutung der Symbolik weiß, nicht als das anerkannt wird, was der Symboltragende vorgibt zu sein; da, wie schon ausgeführt, Identität immer auch von anderen erkannt werden muss.

#### 4.3.3. Symbolische Distinktion

Die Herauslösung einer ursprünglich anderweitig kodierten Symbolik aus ihrer Kultur – auch durch die mediale Verbreitung – führt zu einer Loslösung von Sinn. Weiter führt

147 Vgl. Willems 2011, S. 313

148 Vgl. Willems 2011, S. 197

149 Meueler 1997, S. 34

150 Vgl. Wegener 2008, S. 51

151 Vgl. Behrens, S. 24

152 Vgl. Willems 2011, S. 133

153 Vgl. Vogelgesang 2010, S. 38

154 Vgl. Willems 2011, S. 309

dies zu einem Verlust von Authentizität, denn die „Vermassung – also die Aufnahme in den Mainstream – führt auf Dauer zur Inflation der Distinktivität.“<sup>155</sup> Obgleich in der medialen Interpretation ein objektiver Stil zugeschrieben bleibe, der damit auch Dispositionen und Verhalten des interpretierten Lebensstils einfordere.<sup>156</sup> So kann sich das einfach konsumierende Individuum ob seines fehlenden Wissensstands eben nicht adäquat verhalten. Das kulturspezifische Wissen hat somit zumindest für den objektiv Konsumierenden seinen spezifischen, authentischen Wert verloren.

Medien können also Symbole mehren, in dem sie sich in verschiedenen Kulturwelten bedienen; sie tragen damit aber auch zu einer gesamtgesellschaftlichen Entwertung der Symbolkraft bei. Kulturspezifische Symbole kommen daher ohne eine Verbreitung durch massenmediale Kanäle zu ihrem spezifischen Wert. Jedoch müssen sie innerhalb eines sozialen Raumes für die Teilnehmer erfassbar sein und somit wiederum sind sie auf Verbreitung angewiesen<sup>157</sup> – insbesondere, da Szenen nicht mehr geographisch räumlich tradiert sind.

„Angehörige [...] einer Szene teilen dieselben alltagsästhetischen Vorstellungen und versprechen sich von denselben Dingen ein ‚schönes Erlebnis‘ – zum Beispiel von derselben Art Musik bzw. Musikveranstaltungen. Über den von Mitgliedern geteilten Lebensstil [...] signalisieren sie Identifikation und Zugehörigkeit und erkennen sich als sozial ähnlich. Gleichzeitig wird über den Lebensstil Abgrenzung und Distanz [...] zum Ausdruck gebracht.“<sup>158</sup>

Um dies zum Ausdruck zu bringen benötigt es eben den richtigen kulturellen Code. Ist dieser nicht vorhanden oder nicht richtig interpretiert, kommt es zur oben angeführten Irritation. So vermitteln die richtige Kleidung, Musik oder ein Sprachstil die Stilsicherheit des Objektes und es wird als zugehörig wahrgenommen. Auch das Musikpublikum orientiert sich an solchen ästhetischen Mustern.<sup>159</sup> Symbolik, Stil oder Kleidung werden zu ästhetischen Zeichen, die ein Ausdruck der Selbstverortung einer Gruppe sind.<sup>160</sup> Geheime Codes sind Bestandteil subkulturellen Stils, für welche es eines besonderen Wissens seitens der Eingeweihten bedarf. Damit durchbrächen Kulturen gesamtgesellschaftliche Wissensbestände und drückten ihre Abgrenzung auch durch ästhetische Symbole aus.<sup>161</sup> Doch nicht immer sind diese Muster auch für alle erkennbar. Während verbreitete Symbole häufig objektiv ihres Sinns beraubt würden, so gibt es auch solche, die ihren distinktiven Charakter behalten haben und dennoch nur für Eingeweihte zu identifizieren sind. Dies könnten ganz unscheinbare Accessoires sein,<sup>162</sup> wie

155 Diaz-Bone 2010, S. 257

156 Vgl. Willems 2011, S. 295f

157 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 152

158 Rhein 2010, S. 175

159 Vgl. Rhein 2010, S. 174f

160 Vgl. Schedler 2011, S. 73

161 Vgl. Calmbach 2007, S. 38

162 Vgl. Gebhardt 2010, S. 183

ein bestimmtes T-Shirt einer bestimmten Band, ein kaum auffallender Aufnäher einer Jacke oder auch ein spezieller Anstecker. Nicht immer müssen solche Symbole das Expressive des Punk haben. Es gebe Szenen, die gänzlich auf offensichtliche Muster verzichteten.<sup>163</sup> So stellt Calmbach für die Hardcore-Szene fest, „dass Mode in der HC-Jugendkultur durchaus eine Rolle spielt, allerdings erschließt sich der HC-Stil Außenstehenden nicht unmittelbar.“<sup>164</sup> Es gibt durchaus sehr offensichtliche Stilmittel, wie das X, das Konzertbesucher früher demonstrativ auf ihrer Hand getragen haben, welches aber ohne das nötige Hintergrundwissen nicht verstanden werden konnte.<sup>165</sup>

Wenn aber ästhetische Positionen nicht so offensiv nach Außen getragen werden, was in diesem Sinne symbolische Praktiken, Verhaltensweisen und eben auch Distinktionen betrifft, so bleibt die eingangs aufgeworfene Frage, wie die für die Ausbildung von Identität notwendige Distinktion für das Subjekt funktioniert. Impliziert *subversive Symbolik* nicht auch in sich eine Einschränkung von Kommunikation und somit auch einen Mangel an konstitutiven Möglichkeiten zum Diskurs? Wenn es keine offensiven stilistischen Differenzen gibt und Symbolik nicht zur Verfügung steht, wie kann dann überhaupt der Zutritt zur Hardcore-Szene erfolgen und wie können sich neue Individuen in den kollektiven Diskurs einbringen?

#### **4.4. Musikalische Distinktion**

##### **4.4.1. Kultureller sozialer Raum**

Die Praxis der in den Diskurs einbezogenen Individuen schafft nun trotz dieser Frage eine eigene kulturelle Dimensionalität mit jeweiligen symbolischen Werten. Diese symbolischen Produkte sind wiederum determiniert durch den sozialen Raum, in dem sie stattfinden; folglich auch durch die soziale Selbstverortung, der am Diskurs Teilnehmenden. Dazu kommt eine von den Akteuren wahrgenommene habituelle Objektivität in diesem sozialen Raum, welche bereits ein gemeinsam geteiltes Symbolsystem anhand gibt. Kultur scheint so auf der einen Seite gegeben und objektiv, jedoch sei die Distinktion nicht einfach bereits durch eine gegebene Hierarchie vorgegeben, sondern würde in steter Folge von Akteuren neu ausgehandelt und in einen gemeinsamen Sinn

---

163 Vgl. Gebhardt 2010, S. 183

164 Calmbach 2007, S. 90

165 Das auf die Hand aufgemalte X symbolisierte eine Solidarisierung mit Konzertbesuchern, die noch nicht alt genug waren, um auf Konzerten Einlass zu erhalten und Alkohol zu konsumieren. Dies ergab sich daraus, dass Konzerte der frühen Hardcore-Szene in Amerika mangels Alternativen an Jugendzentren häufig in Kneipen und Bars stattfanden. Um allen Interessierten den Zutritt zu ermöglichen, wurden bereits früh am Abend sogenannte *all ages* Konzerte veranstaltet, auf denen kein Alkohol ausgeschenkt wurde und zu denen somit auch Jugendliche Zugang hatten. Später wurde das X durch diese Reminiszenz ein Symbol für die Straight Edge Bewegung im Hardcore. Siehe hierzu auch Kapitel 4.7.2.

transferiert.<sup>166</sup> So erhalten die Objekte durch die enthaltenen Kriterien und Wertvorstellungen in ihrem ästhetischen Ergebnis den distinktiven Charakter. Kultureller Code erfolgt demnach in dem sozialen Raum, in dem er auch wieder – vermeintlich – dekodiert wird. Diese Kompetenz müsse jedoch erworben sein als inkorporierte Wahrnehmung des Subjekts.<sup>167</sup> Doch wie und in welcher Form wird diese ästhetische Distinktion nun vermittelt?

Ein Kulturbegriff als solcher ist schwer zu fassen, so wie auch der Begriff der Distinktion schwer zu pointieren ist. Doch in Bezug auf eine kulturelle Vergemeinschaftung auf musikalischer Ebene lässt sich Distinktion auch als Abgrenzung über den Geschmack verstehen.<sup>168</sup> „Dadurch kommt der Musik – auch und gerade – in der individualisierten Gesellschaft eine zentrale Rolle bei der Symbolisierung und Praktizierung sozialer In- und Exklusion zu.“<sup>169</sup> Weiter erzeugten differenzierte Musikstile auch einen jeweiligen Kontext, welcher wiederum mit einem eigenen Werte- oder Symbolsystem einher ginge und für den Einbezogenen Inklusion bedeute, aber für Andere die Exklusion aus diesem sozialen System.<sup>170</sup> Damit wird auch eine kulturelle Gemeinschaft distinktiv.

Die Faszination an einer Szene beruht also, bezogen auf Musik, auf der musikalischen Expression und dem Gefallen daran. Hierzu zählen Ausdrucksmittel oder durch die Musik transportierte Einstellungen. Auch die Historie einer Szene als gefälliger Bezugspunkt ausmachen, sofern sie etwas Besonderes in sich verknüpft. Dies können Geschehnisse oder Personen sein, wie Musiker, Musikgruppen oder bestimmte Musikstücke. Die Historie sei eine Art kulturelles Gedächtnis, welches auch musikstilistisches Wissen bereit hält. Für einen Interessierten böten sich hier Identifikationsanreize.<sup>171</sup> Wird diese Identifikation vom Subjekt aber nicht reflektiert und ein Stil einfach auf medial vermittelter, geschmacklicher Ebene übernommen, so wird es mutmaßlich nicht zur der notwendigen Koordination von subjektiver Vorstellung und objektivem Ausdruck kommen, da der Expressivität die notwendige Originalität von ausgehandelter Authentizität nicht anhaftet und das Objekt von Betrachtern nicht als solches wahrgenommen wird. Folglich würde es zwar zu einer visuellen Distinktion kommen, aber nicht zu einer Identitätsstiftung und demnach auch nicht zu einer eigenen Persönlichkeit mitsamt stabiler Identität.<sup>172</sup> Daher erfordere kulturelle Differenzierung heutzutage eine stärkere

---

166 Vgl. Willems 2011, S. 168

167 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 139

168 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 37

169 Vgl. Rhein und Müller, S. 4891

170 Vgl. Rhein und Müller, S. 4885

171 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 556

172 Vgl. Wegener 2008, S. 41

Eigenleistung als je zuvor.<sup>173</sup> Vorherige Ansätze, deviantes Verhalten aufgrund des Ausdrucks von Stil einer bestimmten Gruppe zuzuschreiben, lassen sich aufgrund der heutzutage einfach nachzuahmenden Lebensentwürfe nicht mehr so einfach gestalten. Heute lässt sich beispielsweise ein Irokesen-Haarschnitt ohne die entsprechende Attitüde gesellschaftskonform tragen, ohne dass der Träger damit für die Betrachter gleich zum Punk wird.<sup>174</sup> Doch wenn die Kultur einer Gruppe die Bedeutungen und Werte der kulturellen Praxis verkörpert,<sup>175</sup> deren Symbole diese jedoch nicht mehr den objektiven Charakter inne haben, so wird umso deutlicher, dass erst „die Diskursivierung der kulturellen Objekte und Praktiken [...] einen vollständigen, lebensstilbezogenen Gehalt zustande bringt, so dass [...] Diskursordnungen sinnhafte Vorgaben für die Lebensführung machen können.“<sup>176</sup> Erst wenn die ästhetischen Objekte diese Werte (wieder) erhalten haben, so können sie für die Szene eine Wertigkeit darstellen, als Voraussetzung dafür, dass sie als ein integratives Element für die kulturelle Sinnwelt der Szene fungieren können. Dann erhielten sie für das Kollektiv eine praktische Bedeutung in den Alltag hinein und somit auch eine Relevanz in der Darstellung in anderen sozialen Systemen.<sup>177</sup> Diese kulturelle Selbstverortung schafft Grenzen und bildet den Rahmen von einem inneren und einem äußeren Kreis. „Erst diese Abschottung ermöglicht es, das Eigene und das Fremde zu dechiffrieren und trägt [...] zur Ausbildung einer spezifischen Identität bei“.<sup>178</sup>

#### **4.4.2. Sinnvermittler Musik**

Musik kann ein Bindeglied sein, das als Symbol die Funktion zur Abgrenzung zu Anderen übernimmt.<sup>179</sup> Sie kann aber auch als Medium fungieren und über Texte und Ausdruck Botschaften vermitteln, die wiederum ein sinnvermittelndes und konstitutives Element der Gruppe sein können. „Ungeachtet der Frage, welche Ziele sich der Einzelne oder eine Szenegruppierung gesetzt hat, gilt die konsequente Umsetzung dieser Oberthemen im Alltag als verbindlicher Imperativ. Vielfach wirken Songtexte als Hymnen der Selbstbestärkung“.<sup>180</sup> Textbedeutungen entstünden dabei aber nur im jeweiligen Feld durch den spezifischen Diskurs und sind somit ebenfalls ein Produkt diskursiver Praxis, über die sie ihre distinktive Logik entfalten.<sup>181</sup> Wofür eine Band entsteht, wird dadurch zu einer Frage von Stil und Authentizität, wenn es den richtigen

---

173 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 553

174 Vgl. Calmbach 2007, S. 28

175 Vgl. Calmbach 2007, S. 31

176 Diaz-Bone 2010, S. 17

177 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 17

178 Vgl. Schedler 2011, S. 69

179 Vgl. Rhein 2010, S. 181

180 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 79

181 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 301f

Empfänger trifft, da eben nur dieser den Text richtig interpretieren kann.<sup>182</sup> Musik wird damit zu mehr als nur reiner Unterhaltung. In ihr ist ebenfalls eine soziale Botschaft naturalisiert und Bedeutung eingebaut. Sie könne daher nicht als nicht kodiert betrachtet werden. Dies begründet die Authentizität einer Band in ihrem Ausdruck, wenn sie ihre Musik vorträgt.<sup>183</sup> Im jeweils richtigen Kontext würden somit schon der Bandname oder die Bandidentität mit der entsprechenden Symbolik aufgeladen. Weiter geführt lässt sich also schon hieran erkennen, in welchem sozialen Ort die Bandmitglieder durch diskursive Praktiken geprägt wurden, was wiederum Einfluss auf die Darbietung der Musik hat.<sup>184</sup> Musiker erfahren weiterhin zumeist eine Erhöhung innerhalb der Szene-Positionen als Experten. Aufgrund ihrer musikalischen Fähigkeiten würde ihnen zugeschrieben, dass sie die legitime Kultur entsprechend reproduzieren können und das symbolische Kapital nicht nur nutzen, sondern auch weiter aufladen und mehren.<sup>185</sup> Musikalische Repräsentation kann demnach ein Bezug zu der Lebenswirklichkeit des sich bildenden Subjekts haben. Dieses trägt zur Akzeptanz der Darstellung der Band bei; aber viel wichtiger: nicht nur das Bandkollektiv, sondern auch das Selbstbild des Musikers wird bestärkt durch den Rückbezug zur eigenen sozialen Verortung von Lebenswirklichkeit.<sup>186</sup> Die Musik produzierenden Bandmitglieder würden damit zu wahrgenommenen Subjekten, die den spezifischen Sinn in ihrer Handlung reproduzieren – aber auch sich selbst.<sup>187</sup> Der Einklang von Produzent und Rezipient zur Bewertung der präsentierten Musik muss somit auch auf dieser Ebene gelingen.

„Die kulturellen Objekte [...] werden einer Bewertung unterzogen, die ästhetische Kategorien der Körpererfahrung, der Lebensführung, der Geisteshaltung nicht nur auf Kollektive, sondern auch auf die Objekte selbst bezieht.“<sup>188</sup> Dem eingeordnet drückt Musik als ästhetisches Objekt aber auch Leidenschaft aus und bietet ein weiteres Identifikationsmerkmal, das einen Vorteil von kultureller Vergemeinschaftung aufgrund eines gemeinsam geteilten Ideals ausdrückt.<sup>189</sup>

## **4.5. Kulturelle Ritualität**

### **4.5.1. Performative Kommunikation**

Bisher ließen sich Musik und Ästhetik im Sinne von äußerer Erscheinung als Bindeglieder kultureller Identität begreifen. Doch ließ sich ebenfalls erfahren, dass Hardcore mutmaßlich keine augenscheinlich äußerlich-stilistischen Merkmale verkörpert und es wurde die These aufgestellt, ob eine Form von subversiver Symbolik nicht auch eine

182 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 255

183 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 212

184 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 263

185 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 64

186 Vgl. Wegener 2008, S. 53

187 Vgl. Skrobanek und Jobst 2010, S. 214

188 Diaz-Bone 2010, S. 140

189 Vgl. Rhein und Müller, S. 4887

Einschränkung von Kommunikation bedeutet. Nun ist Kommunikation im Laufe der Arbeit bis hier hin häufig als ästhetische und symbolische Kommunikation gedeutet worden, es wurde aber auch eingangs erwähnt, dass Szene sich als Inszenierungsphänomen gestalten kann. So lassen sich Inszenierungen auch als Verhaltensweisen in Form einer speziellen Ausprägung von symbolischer Kommunikation deuten. Besondere Ausdrucksformen können ebenso einem ästhetischen Diktat unterliegen wie beispielsweise Kleidung. Da die Wahrnehmung des gemeinsamen Sozialen kollektiv erfolge, sei sie „eine besondere Form der Kognition, denn in ihr nimmt sich [...] der soziale Raum in der Sphäre des Symbolischen selbst wahr.“<sup>190</sup> Symbolische Räume seien zudem – im Gegensatz zu geographisch determinierten – als Ressource beliebig zu schaffen und jede Szene könne sich so ihren Raum schaffen.<sup>191</sup> Hinzu kommt, dass mit „abnehmender Bedeutung von Distinktion für die (Re-)Produktion von Wir-Bewusstsein [...] die Inszenierung von Einheit (im Sinne von ‚Einigkeit‘) an Gewicht“<sup>192</sup> gewinnt. So konstituiert sich die Szene durch die gemeinschaftliche Bestätigung von Existenz im sozialen Raum, geschaffen durch den Gedanken an eine gemeinsame Idee und kollektive Verhaltensweisen als Kommunikationsform zwischen den Teilnehmern im Raum. Diese wechselseitige Beziehung der Akteure in der Inszenierung sei somit; bedingt durch die Verwendung der szenetypischen Symbole und ritualisierten Verhaltensweisen - von den Szenegängern im expressiven Vollzug als Zugehörigkeit produziert.<sup>193</sup>

Durch das Verhalten werden also kulturelle Symbole im sozialen Raum (re-)produziert. Nun folgen auch solche Verhaltensweisen gewissen Regeln, die sich – manifestiert eben durch die Reproduktion von diskursiven Verhalten – auch als objektive Struktur und als symbolhafte Handlungsanleitung wiederfinden lassen.<sup>194</sup>

Diskurs soll hier nun etwas expliziter verstanden werden als konkrete Praktiken kommunikativer und performativer Wiederholungen; im Sinne von anheim genommenen Verhaltensweisen. Performativität soll so verstanden werden als symbolischer Ausdruck des Selbst in der individuell reflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und ist demnach die selbstständige, individuelle Repräsentation.<sup>195</sup> „Der Körper ermöglicht eine Teilnahme an sozialen Bedeutungen.“<sup>196</sup> Dieser Reflexivität der eigenen Darstellung müsse sich das Subjekt bewusst werden, denn dies erfordere auch die verstehende Interpretationsleistung des Teilnehmenden, nur so lasse sich die

---

190 Diaz-Bone 2010, S. 31

191 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 31

192 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 191

193 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 19

194 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 19

195 Vgl. Wegener 2008, S. 57

196 Maingueneau 2012, S. 178

Lesart von kulturellem Code auch in der Performance nutznießend interpretieren.<sup>197</sup> Es entwickle sich für und durch die Akteure ein körperliches Symbolsystem, das sich performativ als distinktives, kulturelles Wissen verstehen lässt und Gemeinsamkeiten verkörpere. „Deshalb verdichten sie ihre Aktivitäten oft zu Stilen der Selbst- und Gruppenpräsentation, die Instrument der Distinktion [...] sind.“<sup>198</sup> Über das Distinktive hinaus sind performative Akte aber auch ein sinnschaffendes Element, ebenso wie Musik oder Text dies sein können. Handlungen im Kollektiv erzeugen die Gemeinschaft und Bewegungen sind als Handlungen ebenso Handlungsanleitungen und kommunikative Symbolsprache.

„Das Soziale ist in den körperlichen Praktiken, in Haltungen, Bewegungen, Gesten und Verhaltensweisen selbst gegenwärtig und damit auch mittels der sozialisierten Sinne eines feldspezifisch gebildeten und in diesem Sinne wissenden Körpers erfassbar.“<sup>199</sup>

So wird in der Körperlichkeit ein Vorbild geliefert, das sich in der Inszenierung mit dem eigenen Selbst in Ausdruck und Kleidung mit dem Habitus überein bringen muss, um authentisch zu wirken. Vermitteln lässt sich der performative Ausdruck unmittelbar – auf Konzerten – oder auch medial, durch die entsprechenden Szenemedien.<sup>200</sup> Ohne Beobachter jedoch, würde der Sinn einer solch performativen Handlung obsolet. Auch Schedler folgert, dass es neben Ästhetik und Symbolik auch von Nöten sei, Gestaltung und den Ablauf von Aktivitäten zu betrachten, um spezifische Selbstbilder einer Szene zu ergründen.<sup>201</sup> Ritualität fände insofern Anwendung auf die „Felder und Daseinsaspekte auch der modernen und modernsten Gesellschaften“,<sup>202</sup> und so würden Interaktionen, Geselligkeit, Kunst und auch Medien – selbst die Kleidung der Punks – „als Kontexte oder Räume des Ritualen identifiziert.“<sup>203</sup> Denn in den Ritualen, die als performative Handlungsmuster gelten, seien eben immer auch die kollektive Identität, Leitbilder und emotionale Orientierungen als symbolische Ordnung einer sozialen Gruppe enthalten. Dadurch würden sie auf szenetypischen Veranstaltungen „symbolisch reproduziert und von ihren Teilnehmern in gemeinschaftlichen Handlungen verkörpert und angeeignet“. <sup>204</sup> Durch szenische Handlungen würden in dem gemeinschaftlichen Akt ebensolche objektiven Werte eingebettet.<sup>205</sup> Stockmeyer folgert demnach: „Hauptausdrucksmittel in der Performance ist der Körper, der zugleich Subjekt/Objekt

---

197 Vgl. Keller et al. 2012, S. 13f

198 Winter 1997, S. 44

199 Alkemeyer et al. 2010, S. 234

200 Vgl. Wegener 2008, S. 38 und 56

201 Vgl. Schedler 2011, S. 75

202 Willems 2011, S. 245

203 Willems 2011, S. 245

204 Schedler 2011, S. 75

205 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 379

und Medium ist.“<sup>206</sup> Dem Körper liege auch die vonstatten gegangene Entwicklung des Subjekts inne, somit sei der gesamte Ausdruck an die Erfahrung gebunden und spiegele Emotionen und Affekte als Sinn körperlicher Performance im situativen Prozess wider.<sup>207</sup> Somit wird auch das Ritual zu einem Ausdruck des sowohl Subjektiven als auch Objektiven.

#### 4.5.2. Stilisierte Rituale im Hardcore

Handlungen gelten Willems nach unter bestimmten Bedingungen als ritualisiert. Eine solche Handlung verkörpere zudem das Denken im Leibe zum Zwecke der Aufmerksamkeit und somit der Sinnkonstitution. Kontextualisierte Rituale würden wie ein Skript ablaufen und begründen sich in ihrer tradierten und wiederkehrenden Produktion. Das spezielle Ritual verweist damit auf die Idee der konstruierten Wirklichkeit einer Gruppe als Kompetenzgemeinschaft.<sup>208</sup> Tanz ist dabei beispielsweise als eine Form von Körper, Bewegung oder Gestik und als ein Vehikel performativer Akte zu sehen, welches Darstellung überhaupt erst ermögliche.<sup>209</sup> Ritualisierte Darbietungen als sozialisatorische Komponente böten zudem auch durch das Vorwissen - in Bezug auf Musik oder Beherrschung der jeweiligen Rituale – einen entscheidenden inkludierenden Zutrittsfaktor.<sup>210</sup> Sie erzeugen „ein intensives Wohlgefühl, eine rauschhafte Euphorie, die ansteckend wirkt und alle Beteiligten unmittelbar sinnlich miteinander vereint.“<sup>211</sup> Solche Rituale fänden sich gerade in den populären Kulturen wieder, wie beim „Wechselgesang, [...] Beifallsbekunden und Zugaben“. Zusätzlich werden Fans aktiviert, körperlich involviert und synchronisiert.“<sup>212</sup> Gerade die Hardcore-Szene ist Calmbach nach ritualisiert. Insbesondere auf Konzerten seien Rituale wie das Mitsingen oder *stagediven* (Abbildung 18) zu beobachten. Beim Mitsingen (dem sogenannten *pile-on*, siehe Abbildung 17), so transportabel der Begriff im ersten Gedanken mit Blick auf Konzertveranstaltungen jeglicher Art klingt, komme es besonders im Hardcore zu einem außergewöhnlich intensivem Ritual.

„Wird etwa die Meinung der auftretenden Band geteilt und/oder ist die Stimmung auf einem Konzert außergewöhnlich gut, so drängen sich oftmals vor und auf der Bühne zahlreiche Konzertbesucher, darum bemüht, den Sänger mit Textpassagen bzw. Refrains lautstark zu unterstützen.“<sup>213</sup>

---

206 Stockmeyer 2004, S. 147

207 Vgl. Willems 2011, S. 251

208 Willems 2011, S. 243f

209 Vgl. Wegener 2008, S. 56

210 Vgl. Rhein 2010, S. 160

211 Alkemeyer 2010, S. 337

212 Schäfer 2010, S. 125

213 Calmbach 2007, S. 80

### Bildausschnitte *Step Down* Video



Abbildung 17: "Step Down" - pile-on



Abbildung 18: "Step Down" - stagedive

Gesteigert wird dies durch die Interaktion von Band und Publikum, wobei die Protagonisten häufig verschwimmen und die Rolle des Sängers durch Übergabe des Mikrofons auch durchaus einer Person aus dem Publikum zuteil wird. Zudem drückt sich die Zusammengehörigkeit im Ritual auch durch ein intensives *in den Armen liegen* aus, was auch Gleichheit zwischen Band und Publikum im Hardcore symbolisiert. So würde durch diese Ausdrucksform das Gemeinschaftliche erlebt.<sup>214</sup> Das *stagediven* ist dagegen der Sprung in das Publikum mit dem Kopf voran, wobei sich diese Form der Aktion mittlerweile auch in anderen Szene wiederfinden lässt - ein Beispiel für die Adaption anderweitig kultureller Symbole. Darüber hinaus gibt es noch mehrere Bewegungsformen, die in anderen musikalischen Kulturen nahezu unbekannt sind und aufgrund der Unbekanntheit von Hardcore bisher auch nicht adaptiert wurden. *Sick Of It All*, eine Hardcore Band, die seit 1986 besteht, hat mit ihrem Video zu *Step Down* eine Auflistung der verschiedenen rituellen Bewegungen inklusive visueller Anleitung herausgebracht. Es wird jeder Bewegung ein Charakter zugeordnet, der die verschiedenen musikalisch-stilistischen Aufgliederungen der Szene darstellen soll.<sup>215</sup> Zugleich porträtiert der Rahmen des Videos auf pointierte Art und Weise den Untergrund-Charakter von Hardcore und gibt der Szene so etwas Mysteriöses; indem ein augenscheinlicher Reporter (Abbildung 19) das Publikum in einen



Abbildung 19: "Step Down" - Reporter

214 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 80f; vgl. Calmbach 2007, S. 130f

215 Erwähnt sei, dass Sick Of It All zum Erscheinungsdatum des Videos mit ihrem Album *Scratch The Surface* bei dem Major Warner Music Group unter Vertrag standen und somit ihrerseits auch wieder für die Verbreitung von kultureller Symbolik über die Szenegrenzen hinaus – und damit auch zu einer symbolischen Entwertung – beigetragen haben.

verruichten *Untergrund-Klub* führt und das Geschehen vor Ort für den anscheinend unwissenden Zuschauer daheim vor dem Bildschirm kommentiert. Dargestellte szenische Rituale sind unter anderem der *Gorilla* (Abbildung 20), dargestellt von einem Vertreter der New School von der Ostküste; der *Rasenmäher* (Abbildung 21) bei dem der Akteur sich der Youth Crew nach gekleidet hat; die *Windmühle* (Abbildung 22), dargeboten von einem Anhänger von Emocore; oder auch der *Pizzabäcker* (Abbildung 23), in diesem Falle dargestellt von einer Frau, zur Veranschaulichung, dass Hardcore nicht nur männlich gestaltet wird. In den Szenen werden die Bewegungen nach ihrer jeweiligen Assoziation bezeichnet und beruhen so auf einem kollektiven Verständnis, wenn sie auch individuell ausgeführt werden.

#### **Bildausschnitte Step Down Video**



Abbildung 20: "Step Down" - The Gorilla



Abbildung 21: "Step Down" - The lawnmower

#### **Bildausschnitte Step Down Video**



Abbildung 22: "Step Down" – The Windmill



Abbildung 23: "Step Down" - The Pizzamaker

Neben den subjektiv ausgeführten Performanzen gibt es aber auch die kollektiven Bewegungsformen, die ein noch stärkeres Verständnis für die gemeinschaftlichen Objekte erfordert, um sie konform auszuführen. Dies wäre neben dem *pile-on* beispielsweise der *circle-pit*, wobei das Publikum – zumeist auf Anweisung der Band – scheinbar sinnbefreit im Kreis rennt, wenngleich sich hieran im Allgemeinen ein Groß-

teil des Publikums beteiligt. Im Fragebogen wurde dies von allen Befragten bestätigt. So äußerte sich Hendrik: „kommt auf die konzerte an. auf den meisten konzis gibts sing a longs und nen pit oder stagediving“. Benjamin beschrieb diese kollektiven Akte als „intensive/extrovertierte/exaltierte Performance“, was Daniel und Bulli mit „moshen“ umschrieben; ein Ausdruck für besonders intensiviertes Tanzen in der HC-Szene.

In der Praxis spielt dabei auch das Körperwissen der anderen – und um ihr Körperwissen – eine tragende Rolle. Die Handelnden greifen wie intuitiv auf ihnen angebracht anmutende körperliche Ausdrücke von Kommunikation zurück, um ihre Sicht der Dinge zu präsentieren.<sup>216</sup> Bei der Bewegung als Symbol handele es sich dabei um etwas nicht Greifbares wie diskursive Sprache, dennoch sei sie als habituelle Ausdrucksform eine Möglichkeit der Kommunikation, die artikuliert, inkludiert und exkludiert.<sup>217</sup>

#### **4.5.3. Emotionen**

Die Wechselseitigkeit der Wahrnehmung ist dabei auch eine Bedingung für Emotionen bei der Vergemeinschaftung von Gruppen. Erst wenn diese ihre aufeinander abgestimmten Gefühle im performativen Akt umsetzen, kann dies die Emotionalität wechselseitig stärken. In den Ritualen fänden sich dabei jeweils gültige, explizit ausgehandelte Anleitungen zur Emotion, die in der diskursiven Praxis ihren Ursprung hätten und als Konsens materialisiert würden. Damit erzeuge diese Art von gemeinschaftlichem Erlebnis eine Verdichtung räumlicher Symbolik und Körperlichkeit.<sup>218</sup> „Die Menschen feiern sich und ihr Lebensgefühl in kulturellen Räumen, in denen [...] Individualismus und Gemeinschaftsbezug eigenartige Mischungen eingehen.“<sup>219</sup> Wenn aus diesen Ritualen laut Thomas Alkemeyer nicht immer auch langfristige, emotionale Bezüge entstünden, so sei es für den Einzelnen aber immanent, diese Form der Emotionalität zur Steigerung der Zugehörigkeit doch zu erleben; dieses erzeuge die notwendige Bekräftigung der gewünschten Gefühle.<sup>220</sup>

Schäfer zufolge verhielten sich die meisten Akteure dabei wie auf einer Bühne und präsentierten sich in einer Rolle, die geeignet sei, „Handeln und Emotionen in öffentlichen Situationen entsprechend zu beeinflussen“<sup>221</sup> und dadurch zu einer strategischen Handlung des Subjekts zu werden. Es nutze Ausdruck und Gefühle, um von kulturellen Regeln zur Erhöhung der eigenen Person im Prozess der gemeinschaftlichen Verbundenheit zu nutzen. Dies sei ein expliziter Punkt in der zunehmenden Ausdifferen-

---

216 Vgl. Alkemeyer et al. 2010, S. 253

217 Vgl. Franke 2010, S. 85

218 Vgl. Schäfer 2010, S. 122 und 126

219 Alkemeyer 2010, S. 332

220 Vgl. Alkemeyer 2010, S. 332

221 Schäfer 2010, S. 113

zierung von kulturellen Beziehungen, da die Verdeutlichung symbolischen Ausdrucks die emotionale Bindung des Subjekts erhöhe.<sup>222</sup> Die sinnliche Wahrnehmung von Emotionen als Empfinden von Körperlichkeit sei der Versuch, Erfüllung in emotional ästhetischen Erfahrungen zu finden und die Stilisierung des Ich voran zu treiben. Die Steigerung von Gefühlswahrnehmungen entspreche der Suche nach einer Form von Kollektivität, die sich an Emotionen orientiere.<sup>223</sup> Szenische Objekte erfahren hierin eine weitere Erhöhung ihres spezifischen Wertes für die Szene-Mitglieder; die kulturell-diskursive Produktion ermögliche dabei nicht nur die emotionale Ästhetik, sondern auch eine Form von szenischem Ethos als Tenor der Gegebenheiten. In der Folge würde die Musik, die den Ausdruck von Emotionen bei Aufführungen begleitet, ebenfalls mit diesem Ethos aufgeladen und artikuliere sich per Stil als distinktiver Charakter.<sup>224</sup> Stil würde daraufhin zur „Sinnform des performativen und kognitiven Verhaltens“<sup>225</sup> und so zu einer differenzierten Form von – hier musikalischem – Sinn.

Emotionen und Performanzen musikalischer Darbietung werden heutzutage geradezu eventisiert. Events bilden als Treffpunkt von „Erlebnishungrigen“ eine emotionale Zusammenkunft Sinnsuchender, auf denen sich die Akteure zugleich darstellen können; sie haben jedoch noch eine weitere Schlüsselfunktion.

#### 4.5.4. Konzerte als emotionaler Raum

„Events wie Konzerte [...] spielen für die Szenen eine zentrale Rolle, da sich die Szenegänger hier über rituelle Vollzüge der Gemeinschaft und ihrer Zugehörigkeit zu ihr versichern.“<sup>226</sup>

Ein Event ist nach Hitzler und Niederbacher ein „strukturell unverzichtbares Element des Szene-Lebens“<sup>227</sup> Calmbach bestätigt dies mit Zahlen: „Vor allem Konzerte (93,4 % Zustimmung) [...] dienen dem HC-Publikum [dazu,] um sich auf den neusten Stand des Szenegeschehens zu bringen.“<sup>228</sup> Freunde als Informationsquellen nutzten 88,8 Prozent der Befragten, also „praktisch niemand gibt an, sich nicht über diese Möglichkeiten zu informieren.“<sup>229</sup> Von den Teilnehmern der Befragung sagten auch Bulli, Daniel und Marvin explizit, dass es hier vor allem auch um Freunde und/oder Bands treffen geht und man sich über Musik [Marvin] und „diese oder jene neue Platte“ [Bulli] austauscht. Anna sagte aus, dass es oft auch im Publikum so sei, dass es einfach nur kollektiv zur Musik mit wippt, was Bulli bestätigt. Doch sagte Anna weiter aus, dass

222 Vgl. Willems 2011, S. 229; vgl. Schäfer 2010, S. 113

223 Vgl. Junge 2009, S. 191f

224 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 121f

225 Willems 2011, S. 287

226 Rhein und Müller 2006, S. 556

227 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 21

228 Calmbach 2007, S. 188

229 Calmbach 2007, S. 188

dies oft lokal unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Was dafür spricht, dass der überregionale Sinnhorizont der Szene trotz lokaler Formationen gegeben ist.

Als vororganisierter Erfahrungsraum übernimmt das Konzert jedoch immer und überall eine funktionale Form der Herstellung, Erneuerung und Intensivierung des gemeinschaftlichen „Wir-Gefühls“. Es dient als Treffpunkt der Szene, der Netzwerkbildung und Kommunikation und schafft durch die zumeist fehlenden oder sehr niedrigen Bühnen einen Abbau von Hierarchie.<sup>230</sup> So würden in Zeiten gesellschaftlicher Modernisierung die freizeitlichen Unterhaltungsangebote wie Konzerte nach den ästhetischen Regeln gruppentypisch *in Szene gesetzt*. Durch das interaktive Zusammentreffen der Subjekte entstehe sowohl zum einen das subjektive, als auch das objektive Zusammengehörigkeitsgefühl.<sup>231</sup> Es gilt jedoch für jeden Szenegänger, dass er Kenntnisse über die speziellen Treffpunkte haben muss, um in Interaktion mit anderen Szenegängern zu treten. Auch wenn es zumeist keine generalisierten Zeiten für beständige Treffpunkte gäbe, so würde das Wissen um diese Treffen jedoch nach dem Einstieg in die Szene mit jedem Zusammentreffen erweitert.<sup>232</sup> Konzerte würden häufig von den Szenegängern genutzt, um sich untereinander auszutauschen. Für die Hardcore-Szene sind Konzerte der wichtigste Treffpunkt, da es kaum Partys oder Disco-Veranstaltungen gibt. Live-Musik sei demnach einer der wichtigsten Bestandteile, um zu einem Gelingen von Hardcore-Events beizutragen.<sup>233</sup> Auch Rhein führt aus, „Musikveranstaltungen gehören [...] zu den beliebtesten und am meisten wahrgenommen kulturellen Angeboten“.<sup>234</sup> „So ist der Anteil derer, die in den letzten zwölf Monaten mindestens einmal ein Musikkonzert besucht haben, in den vergangenen Jahren deutlich gestiegen.“<sup>235</sup> Bei Rock- bzw. Popkonzerten ist der Anteil beider Geschlechter gleich hoch, doch der gemeine Konzertbesucher geht nur einmalig im Jahr auf eines. Nur drei Prozent der Befragten gingen häufiger.<sup>236</sup> Hinter dem Konzertbesuch stehe oft der Wunsch etwas zu erleben, jedoch äußerte auch ein Fünftel der Befragten, dass „in der Szene sein“<sup>237</sup> ein elementarer Faktor ist.<sup>238</sup>

Da Musik eben auch ein elementares Instrument zur Verbreitung von Inhalten ist, wird deutlich, wie elementar Konzerte innerhalb der Szene sind. Häufig fänden diese in autonomen Zentren, Jugendzentren oder auch besetzten Häusern statt, als nicht

---

230 Adler et al. 2006

231 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 21f

232 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 19

233 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 81

234 Rhein 2010, S. 153

235 Rhein 2010, S. 153

236 Vgl. Keuchel 2011, S. 5

237 Keuchel 2011, S. 6

238 Vgl. Keuchel 2011, S. 6

kommerziell betriebene Orte kollektiven Zusammentreffens.<sup>239</sup> Dies wiederum unterstreicht die Ablehnung massenkompatibler Erfahrungsräume und das Setzen eigenständiger Szene-Strukturen für den Austausch der Anhänger. Auch hier gilt, dass es zumeist regionale Gruppentreffpunkte gibt, in die das Individuum einbezogen ist. Es gebe zwar eine große Bereitschaft, zu weiter entfernten Treffpunkten zu reisen, jedoch nimmt das Wissen über diese Orte mit fortschreitender Distanz immer weiter ab.<sup>240</sup>

Neben den sozialen Motiven, wie dem Wunsch nach Identifikation und Distinktion, erfüllen Konzerte somit ebenfalls die musikbezogenen Erlebniserwartungen. Eine Beitrittsabsicht seitens des Publikums wird in der Regel durch den Geschmack oder durch die zu erwartende *Action* vollzogen. Sofern die Aufführung einem solchen Genussschema des Subjekts entgegen komme, würde damit auch die Zugehörigkeits-erwartung befriedigt. Musik und Distinktion verschmelzen demnach auf Events wie Konzerten.<sup>241</sup> Darüber hinaus dienen die Protagonisten der Aufführung häufig als Vorbild für ein Stilschema, obwohl Teilnehmer der Hardcore-Szene Idole oder Leitfiguren im szenischen Sinn von Selbstbestimmtheit ablehnten. Dennoch sind ästhetische Momente einer Band nicht zu verleugnen und so bieten sich die Bandmitglieder indirekt und damit habituell als mediale Bezugsperson an und vermitteln die Bedeutung, die ihnen als Objekt zugeschrieben wird. Doch sie „ergibt sich oftmals eher aus der Sicht des Betrachters als aus derjenigen des zu Beschreibenden“,<sup>242</sup> wie Claudia Wegener bestätigt. Somit erfüllen Konzerte einen Bezugspunkt für kommunikative Aneignung. Sie seien jedoch auch wieder dem Diktat subjektiver Verarbeitung objektiver Gegebenheiten unterlegen, dies gelte eben für Konzerte, wie für jedes andere Medium, das den Nutzungsmotiven eines Subjekts entgegen käme.<sup>243</sup> Generell sind aber Körper, Sprache und Bewegungen als performative Akte zu verstehen, die zu einem Verständnis von Performativität führen, das als symbolische Kommunikation eines Individuums mit individuellem Ausdruck dessen Verständnis der Symbolik zum Ausdruck bringt. Insofern sei die ästhetische Praktik als Inszenierung des Subjekts zu begreifen und sei weiterhin ein „spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion“.<sup>244</sup>

Obgleich das angeführte Beispiel des Musikvideos von Sick Of It All potentiell geeignet war, ein Massenpublikum zu erreichen - aufgrund des damaligen Status der Band - und somit durch seinen Inhalt nochmals die Rolle von Medien als Sinnverbreiter aufgreift,

---

239 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 81

240 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 20

241 Vgl. Rhein 2010, S. 180

242 Wegener 2008, S. 15

243 Vgl. Rhein 2010, S. 180

244 Wegener 2008, S. 56

so sollte bedacht werden, dass der kulturelle Inhalt jeglicher medialen Transportation auch immer das relevante Publikum erreichte müsste. Insofern wird der Anhänger einer anderen Szene beispielsweise kaum Notiz von diesem Video genommen haben, wenn er es nicht zufällig entdeckt hat. Denn in diesem Falle wurde das Video von der Band selbst vermittelt und nicht über einen medialen Aggregator adaptiert und einzelne Elemente ihrer Relevanz entzogen. So könnten Symbole sozialer Räume ein reines, internes Kommunikationsmittel, bzw. ein Sinnvermittler bleiben und der Rekurs auf ein rein konsumierendes Publikum ohne Partizipation am Diskurs bliebe aus.<sup>245</sup> Szenen teilen als Kommunikationsgemeinschaften

„nicht nur gemeinsame Codes und Formen, sondern auch die Vorstellung einer Gemeinschaft, der man angehört; damit verbunden, im Rahmen der entkontextualisierten Kommunikation noch wichtiger, ist die kommunikative Markierung einer Identität, die der Gemeinschaft entspricht.“<sup>246</sup>

Dies führe zu einem Verständnis, dass die Szene als eigenständige Kulturwelt vor einer Vereinnahmung durch die Massenmedien bewahre und somit die Chance böte, sich als populäre Kultur der Popkultur gegenüber oppositionell zu stehen und kulturindustriell wenig lukrativ zu sein.<sup>247</sup> Gemeinschaft wird somit zu einem distinktiven Mittel devianten Verhaltens. Knoblauch führt weiter aus, dass Szenen schließlich gewachsene Strukturen zugrunde lägen und auch in Zeiten des Internets und der Loslösung geographischer Gegebenheiten müsse man Kommunikation in der Gemeinschaft immer auch in einer zu verstehenden Kommunikation sehen.<sup>248</sup>

Wenn Calmbach ausführt, „dass weite Teile der [Hardcore-]Szene eine mediengerechte Inszenierung in Form spektakulärer Rituale und Stile bewusst umgehen, um der Industrie keine ‚Steilvorlagen‘ für eine Vereinnahmung zu liefern“,<sup>249</sup> so lässt sich dem an dieser Stelle widersprechen. Es war zu erfahren, dass gerade Hardcore sich regelrecht expressiv inszeniert. Dass Medien wie Musik und Videos dennoch eine Bedeutung in der Hardcore-Szene haben, ließ sich ebenso herausfinden. Aber ebenfalls, dass eine massenmediale Vermarktung nicht stattgefunden zu haben scheint. Dennoch gehören spektakuläre Rituale zum Standard-Repertoire, also dem kollektiven kulturellem Wissen. Inwiefern wird also dieses Wissen verbreitet? Hier geben die Teilnehmer des Fragebogens wiederum Aufschluss. Alle sprachen sich in unterschiedlichen Worten

---

245 Vgl. Willems 2011, S. 347ff und 299

246 Knoblauch 2009, S. 85

247 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 153f; vgl. Behrens, S. 12f

248 Vgl. Knoblauch 2009, S. 85

So setzt Huber Knoblauch Szene mit Kommunikationsgemeinschaften gleich: „Aber auch jene Gemeinschaften, in denen sich Menschen leibhaftig treffen, weil und insofern sie gewisse Objektivationen (expressive Distinktionen oder Embleme) gemeinsam haben, konstituieren Kommunikationsgemeinschaft im engeren Sinne.“ Knoblauch 2009, S. 85

249 Calmbach 2007, S. 95

dazu aus, dass es „Learning by doing“ [Marvin] wäre. Dies würde man durch Konzerte, Videos (im Internet) oder Fotos in Fanzines [Bulli] erfahren, was Anna bestätigt und Jens noch um die Musik allgemein ergänzt. Für diesen Punkt lässt sich also konstatieren, dass Konzerte genauso relevant zu sein scheinen wie andere Szene-Medien.

#### 4.6. Szene-Medien

„Verschiedene Mediengattungen greifen z.B. regelmäßig das spezielle Formenrepertoire und Ritualwissen von Zeremonien [...] auf und bilden damit auch [...] eigene rituelle / zeremonielle Räume, Praxen und Diskurstypen“.<sup>250</sup>

Die Verbreitung szenischer Objekte ist somit immanent, ansonsten könnte sich Wissen über Rituale beispielsweise nicht verbreitet haben, respektive würde Wissen nicht erhalten bleiben. Dieser umfassende Sinnhorizont würde „durch mediale Repräsentation getragen“.<sup>251</sup> Hierfür sind die Szene-Experten Schlüsselfiguren, da sie „über die Qualität von Treffpunkten und über das Geschehen bei Events“<sup>252</sup> informiert sind und informieren; so thematisieren sie „Szene-Entwicklungen, stellen Szene-Accessoires vor und charakterisieren Szene-Persönlichkeiten usw.“<sup>253</sup> Wie an dieser Stelle der Szene-Experte *Kaupel*. Als Redaktionsmitglied des *Three Chords Magazine* visualisiert er in

#### Abbildung Three Chords Magazine

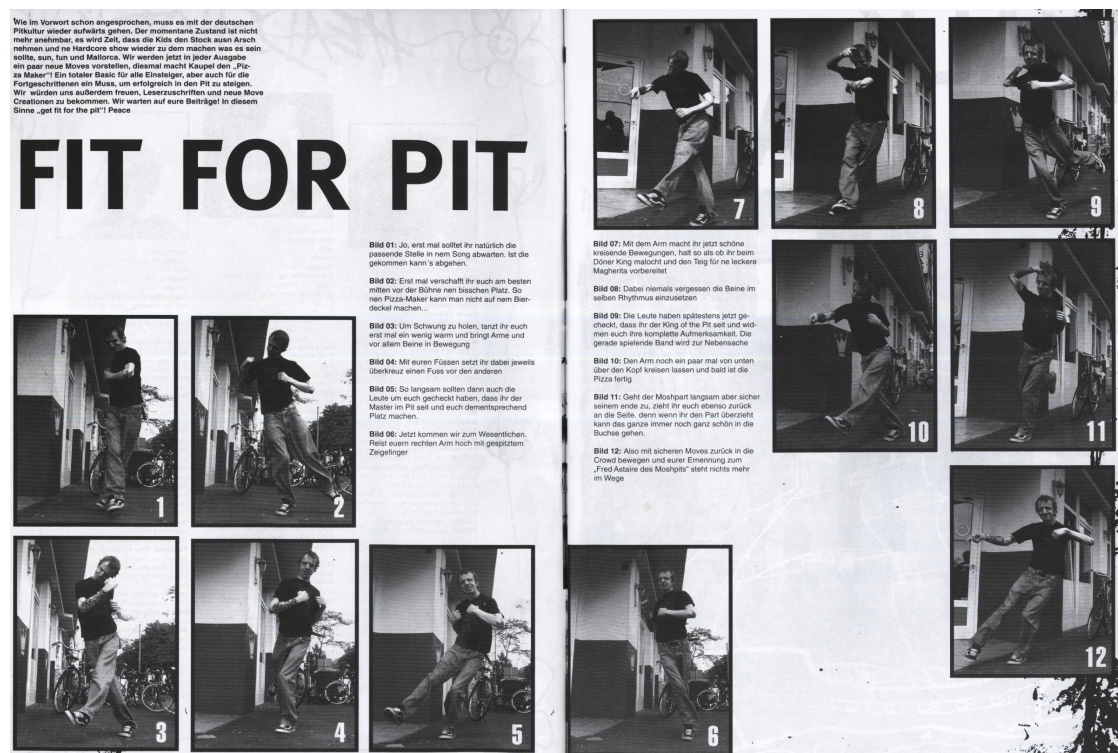


Abbildung 24: FIT FOR PIT - Three Chords Magazine 6, S.18 und 19 (größere Abbildung siehe Anhang)

250 Willems 2011, S. 266

251 Adler et al. 2006, S. 223

252 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 188

253 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 188

der Anleitung *Fit For Pit* Schritt für Schritt in zwölf Stationen (Abbildung 24), wie auf Konzerten der Pizzamaker szenekonform getanzt wird.<sup>254</sup> Somit wird von einem Szene-Experten Wissen rekurriert. Als zentraler Punkt im Szene-Geschehen kann der Experte somit als *medialer Symbolverkäufer* seine *professionellen Fähigkeiten* dazu einsetzen, um performativ – und kognitiv – das Szene-Wissen mitzugestalten.<sup>255</sup>

Wenngleich es verschiedene Stilrichtungen in der Szene gibt, so scheint die Trennung zwischen diesen nicht rein vom Geschmack abzuhängen; sondern auch davon, in welches Netzwerk, in welchen Veranstaltungsort oder in welche Bands der Einzelne eingebunden ist. So gebe es zwar individuelle Schwerpunkte von musikalischer oder ästhetischer Natur, jedoch habe das auf den Gesamtkontext Hardcore scheinbar keine Auswirkungen in Folge einer Trennschärfe zwischen diesen Schwerpunkten. Der gemeinsame Wissenskontext der Szene bleibe auch darüber hinaus *common sense*.<sup>256</sup> So erscheinen Szenen zwar als relativ unstrukturiert, dennoch gibt es eben die nach verschiedenen Stilrichtungen segmentierten Gruppen. Auch wenn die jeweils relevanten Inhalte Überschneidungen böten, so richte sich die Kommunikation einer Bezugsgruppe auch eher in die Bezugsgruppe selbst, wobei die Kommunikation zu anderen Bezugsgruppen dabei eher abnimmt.<sup>257</sup> Doch gerade diese scheinbar mangelnde Kommunikation mache Szene aus. Es sei nicht mehr notwendig, sich gegenseitig persönlich zu kennen, um sich zugehörig zu fühlen. Szenegänger erkennen sich an den typischen Merkmalen und bauen darauf ihre Kommunikation in der spezifischen Weise auf. Sie verwenden dazu also die gemeinsamen, objektiven Symbole.<sup>258</sup> Da sowohl Sender als auch Empfänger von Mitteilungen die gleiche Symbol-Sprache sprechen, komme es zu einer medialen Sinn-Vermittlung.<sup>259</sup> Diese mache nicht an inneren Szenegrenzen bewusst Halt, sie erhebe für den Szenegänger einen Anspruch universeller Natur.<sup>260</sup> Daher gibt es die gemeinsamen Charakteristika szenischer Kommunikationsformen, die die gesamtszenischen Werte verbreitet und auch dem geneigten *Einsteiger* einen Handlungsrahmen in die Hand geben. Daher soll an dieser Stelle erörtert werden, wie und – vor allem auch – mit wem kommuniziert wird.<sup>261</sup> Der Sprache als einem der Ausdrucksmittel überhaupt, läge hier eine besondere Rolle als sinnstiftendes Medium inne. Sie sei „wie andere symbolische Ordnungsformen“<sup>262</sup> besonders „ambivalent, als sie in sozialen Beziehungen und Gruppen einer-

---

254 Vgl. Three Chords Magazin, S. 18 und 19

255 Vgl. Willems 2011, S. 348f

256 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 82

257 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 20

258 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 20

259 Vgl. Willems 2011, S. 349

260 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 377f

261 Vgl. Willems 2011, S. 266

262 Willems 2011, S. 230

seits Gemeinsamkeit und Gemeinschaft und andererseits Differenz“<sup>263</sup> bedeuten könne. Somit sei Sprache ein symbolisches Medium im zweifachen Sinne und besonders auch Ausdruck „der Distinktion und sozialen Trennung“.<sup>264</sup>

#### 4.6.1. Relevante Medien

*„Das bedeutendste Medium der Hardcore-Szene bilden Tonträger [...], da – wie bereits erwähnt – szenerelevante Themen und Standpunkte in Verbindung mit der Musik zum Ausdruck gebracht werden.“<sup>265</sup>*

Szenische Motive, wie das der Live-Performance, sind seit je her ein beliebtes stilistisches Mittel, um Tonträger auch visuell innerhalb der Hardcore-Szene zu verorten, wie an den Alben von Chain Of Strength, 7 Seconds oder Justice deutlich wird. Bands der Ostküste wie Agnostic Front haben dagegen bevorzugt Gewalt-Motive einfließen lassen. Allen gemein ist jedoch, dass es eine deutliche Überbetonung der Schriftarten in Kapitalen, also Großbuchstaben, gibt.<sup>266</sup> Bevorzugt werden Stencil Schriftarten wie wie in Abbildung 26 und 27.<sup>267</sup> Dazu finden sich Outlines zu den Kapitalen als häufig wiederkehrendes Element wie in Abbildung 26 und 28 als Rückschluss auf die *College-Ästhetik*.<sup>268</sup>

#### Wegweisende Hardcore-Alben<sup>269</sup>

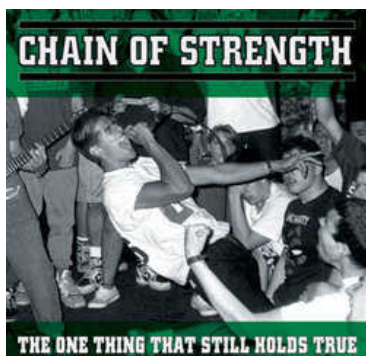


Abbildung 25: Chain Of Strength - The One Thing That Still Holds True LP 1995



Abbildung 26: 7 Seconds - The Crew LP 1984

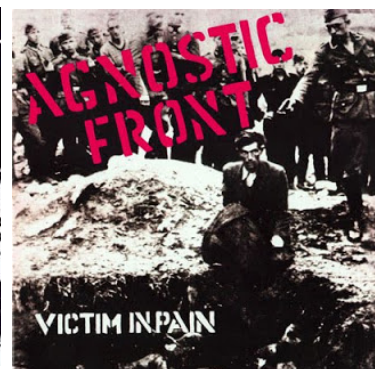


Abbildung 27: Agnostic Front - Victim In Pain LP 1984

263 Willems 2011, S. 230

264 Willems 2011, S. 230

265 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 81

266 Die Umsetzung von Band-Schriftzügen in Folge von Cover-Gestaltungen findet sich zu einem Großteil in Großbuchstaben wieder, ähnlich, wie es bei Fanzine-Titeln der Fall ist. Dies dürfte einer besseren Präsentation geschuldet sein.

267 Über die ursprüngliche Bedeutung von Stencil hinaus, wurden diese auch zur Beschriftung von allerlei Gegenständen eingesetzt. In Anlehnung an den frühen englischen Hardcore-Punk, in dem dies ein beliebtes Mittel war die eigenständig hergestellten Tonträger zu verzieren, findet sich die Praktik noch heute in Plattencovern und Bandschriftzügen wieder.

268 Auch Outlines, als mehr oder minder dicke, aber unmittelbare Umrandung von Schrift, finden sich zur Hervorhebung schon von Hardcore-Beginn an auf Plattencovern wieder.

269 Chain Of Strength – The One That Still Holds True <http://revelationrecords.com/release/90>  
7 Seconds – The Crew <http://en.wikipedia.org/wiki/File:7secondsthecrew.jpg>  
Agnostic Front – Victim In Pain <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Victiminpain.JPG>

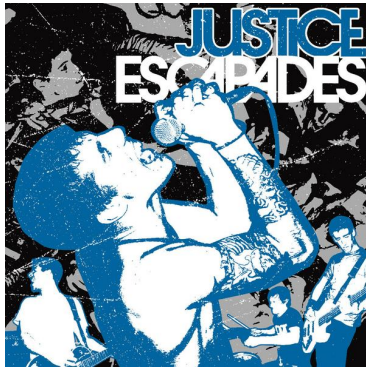


Abbildung 28: Justice - Escapades 2007



Abbildung 29: Striking Distance - The Bleeding Starts Here 2003

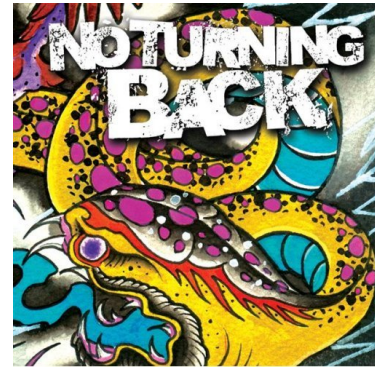


Abbildung 30: No Turning Back - Holding On 2006

Zu neueren Stilelementen haben sich dagegen gewaltimplizite Motive weiterentwickelt, die sich an der Ästhetik traditioneller Tätowierungen orientieren (siehe Kapitel 6.2.2), wie sie auf den Alben von Striking Distance und No Turning Back zu finden sind<sup>271</sup>. Dazu finden sich neben Clear-Type Schriftarten auch sogenannte *zerstörte* Fonts und Frakturen, wie sie häufig bei den frühen englischen Bands zu finden waren. Diese bilden ihrerseits einen Rückbezug auf die schon seit den Anfangsphasen im Hardcore implizite Ästhetik.

Hitzler betont, dass vor allem Schallplatten als Musikmedium dienen, CDs würden dagegen seltener benutzt. Das geht einher mit aufwendig gestalteten Booklets (und Covern) und häufig auch zusätzlichen Informationen über die Band oder politische, bzw. soziale Organisationen und Themen. So lassen sich szenerelevante Themen und Standpunkte in Verbindung mit Musik zum Ausdruck bringen. Legt man dazu die Auswertung aus der Umfrage von Calmbach zu Grunde, so lässt sich erfahren, dass Hitzler mit seiner Einschätzung der Wichtigkeit von Medien nicht ganz falsch lag. Jedoch lässt sich dies nur auf analoge Medien übertragen. Das Internet spielte nach Calmbach 2007 schon eine relevantere Rolle und es lässt sich erahnen, dass diese Relevanz sich zum heutigen Tage noch gesteigert haben könnte. Weiter muss eingeschränkt werden, dass für aktuelle Geschehen und Veranstaltungen Flyer eine wichtigere Rolle spielen als Tonträger. Dies trifft aber nicht auf thematische Inhalte zu. So

270 Justice – Escapades <http://www.reflectionsrecords.com/records/index.php?pid=5>

Striking Distance – The Bleeding Starts Here Ebd.

No Turning Back – Holding On Ebd.

Die *wegweisenden* Alben wurden aufgrund der bereits eingangs getroffenen Abbildungen früher szenischer Vertreter ausgewählt, aber auch nochmal rückschließend durch mehrheitliche Nennungen durch langjährige Mitglieder in einer Diskussion im Szene-Board *poisonfree.com* (siehe dieses Kapitel) zu den essentiellen Einsteiger-Platten im Hardcore, in welchen sich die szenische Historie inbegriffen sieht.

Aktuellere Alben des europäisch wegweisenden Labels *Reflection Records* zur Verdeutlichung des Transports und der Transformation szenischer Ästhetik im Zeitverlauf.

271 Siehe auch hierzu den frühen Trend zu Tätowierungen beim Gang-Style in Kapitel 4.2.2

bestätigen die Zahlen Calmbachs die These, dass die Massenmedien keinerlei Relevanz in der Hardcore-Szene haben. Drei Viertel der Befragten gaben dazu an, dass sie sich nur durch Szenemedien informieren. Was aber durchaus daran liege, dass in den Massenmedien schlichtweg kaum etwas über die Szene zu erfahren wäre. Nicht einmal gängige Musik-Magazine brächten Informationen über Hardcore.<sup>272</sup>

Dass über den Tonträger mitsamt seiner Wort/Bild-Information die dargebotene Musik selbst als Medium fungieren kann, wurde bereits angesprochen. Dies ist nicht nur in der Möglichkeit begründet, über die Texte eines Songs beispielsweise eine bestimmte Botschaft zu verbreiten.<sup>273</sup> Darüber hinaus liegt die soziale Bedeutung der Konstruktivität ihres Diskurses in ihr verborgen. So kann man auch das bewusste Erleben von Musik als medialen Träger verstehen, da mit der Emotionalität von Klang wiederum eine Bedeutung oder eine Assoziation vermittelt wird. Das könne durchaus auch im Moment der Hörgewohnheit gelten, die als unbewusstes sozialisatorisches Resultat verstanden werden kann; aber auch in der Verbindung mit bereits erlebten emotionalen Momenten und – durch die Klangfarbe der Musik – bewusst erlebten Gefühlen. Im Laufe der Zeit würde Musik bei der Wiederholung von Klangmuster eine vertraute Klangwelt. Diese vermittelt dazu durch den präferierten Geschmack eine bestimmte Konnotation.<sup>274</sup> Doch jedes sinnverbreitende Angebot hat, wie auch ein Konzert, seine spezifische Reichweite. Das bedeute, dass nicht jedes szenezugehörige Medium seinen Inhalt auch komplett szeneübergreifend verbreiten kann.<sup>275</sup>

Musik lässt sich zwar heutzutage einfach über das Internet verbreiten und spezielle Hardcore-Magazine lassen sich ebenfalls online wiederfinden. Doch gibt es daneben das für die Hardcore-Szene noch sehr wichtige Medium *Fanzine* als gedruckte Variante. Wie jedes andere Medium auch, dient es der Repräsentation distinktiver Kulturwelten; doch erbringe es durch eine zumeist lokale Verbreitung nicht zwangsläufig die den Szene-Medien unterstellte „überlokale Integration der Kulturwelten“.<sup>276</sup> Ihre Relevanz wird allerdings schon im Begriff selbst angedeutet. Fanzines sind Magazine, die von Fans hergestellt werden. Ihr sinnstiftender Gehalt liegt in der thematischen Enge und erlangt dadurch einen alltäglichen Sinn für den Leser. Wie für jedes Medium gelte auch für das gedruckte Wort, dass es ein Forum für die Meinungsbildung, also den Diskurs darstelle, wenn es als *Gesprächsangebot* vom Leser angenommen wird.<sup>277</sup> Sie sind – auch wenn sie zumeist unregelmäßig und in kleiner Auflage erscheinen – ein

---

272 Vgl. Calmbach 2007, S. 189

273 Vgl. Meueler 1997, S. 33

274 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 213

275 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 17

276 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 176f

277 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 209

Spiegelbild für das Selbstbild der Szeneteilnehmer. Dabei verweisen sie auf die typischen Charakteristika des lokalen Szene-Bezugs, aus welchem heraus sie entstehen.<sup>278</sup> Das ihnen früher anhaftende Stigma unprofessioneller Produktion ist sicherlich noch in vielen Publikationen zu finden, aber hier hat die – nicht berufliche – Professionalisierung für verstärkte Design-Kompetenzen gesorgt und so finden sich heutzutage vielerlei professionell umgesetzte Layouts in Fanzines wieder. Dies lässt sich in den folgenden Beispielen erahnen. Allen drei Beispielen gemein ist ein Rückbezug auf szenische Symbolik, wie bei den dargestellten Plattencovern. So finden sich auf dem Titelblatt von Project Print (Abbildung 31) die typischen Kapitalen mit fetter Umrandung wieder.

### Hardcore-Fanzines



Abbildung 31: Project Print Fanzine Nr. 5



Abbildung 32: Three Chords Magazine Nr. 6



Abbildung 33: Trust Fanzine Nr. 139

Es findet sich daneben eine stilisierte Szenefigur mit Symbolen in Form von Kapuzenpullover, Collegejacke und X auf der Hand wieder. Das Three Chords Magazine (Abbildung 32) bringt sich mit zerstörtem Logoschriftzug und gewaltimpliziter Tattoo-Ästhetik in Position und bildet gleichzeitig noch eine Reminiszenz an das Skateboarding ab, mit dem Hardcore insbesondere zu frühen Westcoast-Zeiten verbunden war. Das bereits seit 1986 existierende Trust Fanzine (Abbildung 33) hat in seiner Nummer 139 eine klassische Abbildung einer Live-Show gewählt und so den Sänger der Hardcore-Band AYS auf das Titelblatt gesetzt. Eine in Hardcore-Fanzines lange währende Schwarz-Weiß-Ästhetik findet sich in allen drei Magazinen, wenn es auch durchaus gängig geworden ist, in Farbe zu veröffentlichen. Die Innenseiten zu Interviews und Artikeln werden häufig mit Bandfotos oder Livebildern verziert, sodass sie eine ähnliche Symbolik transportieren. Inhaltlich geht es zumeist um Reviews zu Tonträgern oder

<sup>278</sup> Calmbach 2007, S. 106f

anderen Fanzines, sowie Berichte über Konzerte oder Veranstaltungen oder Kommentare der Macher zu spezifischen Thematiken; in erster Linie seien dies sogenannte „Insiderinformationen“.<sup>279</sup> Da sie hauptsächlich auf Konzerten im Eigenvertrieb oder spezialisierte Szene-Vertriebe angeboten werden, beweist derjenige, der Zugang zu Fanzines hat, dass er eine tiefgreifende Integration in die Szene hat; und hierin liegt ihre wichtige Rolle:

„[Es] werden einerseits die Formen oraler Aneignung medialer Texte intensiviert und ausgeweitet, andererseits schaffen sie die Voraussetzung für eine weitreichende Kommunikation und Organisation der Fanwelten.“<sup>280</sup>

Gespräche in den von Winter genannten Fangemeinschaften kommen in persönlicher Natur häufig auf Konzerten vor,<sup>281</sup> jedoch könnten die neuen Medien hier nicht unbeachtet gelassen werden. Denn dies gelte ebenfalls für die digitalen Medien, so Hugger. Sie dienen wie analoge Medien für die Subjekte dazu, „sich ihre mediale Umwelt aktiv anzueignen und auch an der (gemeinschaftlichen) Gestaltung der Medien [...] aktiv zu partizipieren.“<sup>282</sup> Heutzutage nutzen Bands, Labels oder Fanzines allesamt das Internet als unverzichtbares Szenemedium. Es biete die Möglichkeit der schnellen und kostengünstigen Kommunikation, da komplizierte Vertriebsstrukturen umgangen werden können.<sup>283</sup>

„Dabei spielt das Abrufen von Audio- und Videodateien eine wichtige Rolle [...], weil Jugendliche der *Musik* eine hohe emotionale Bedeutung beimessen, insbesondere im Hinblick auf [...] Lebensstilorientierung und Sinnfragen.“<sup>284</sup>

Daneben böten Online-Communities die Möglichkeiten, persönliche Freundschaften und Netzwerke zu erweitern.<sup>285</sup> Die Teilnehmer an diesen Communities können sich permanent online treffen – und das würde häufig genutzt, auch um die realen, bereits existenten Kontakte zu unterhalten, um sich so noch enger zusammenzuschließen.<sup>286</sup> Die virtuelle Gemeinschaft wird zur kulturellen Erfahrung genutzt. Räumlich ungebunden könnten kulturelle Symbole verbreitet oder rezipiert werden; das Internet lässt sich so als ein weiterer Raum der Repräsentation begreifen, der losgelöst von Örtlichkeit funktioniert. Dieser Raum bedient sich dabei aber der gleichen szenischen Kommunikationsmechanismen und Symbole, die in der realen Welt Verwendung finden. Er dient aber weiterhin auch dazu, eine kulturelle Abgrenzung herbei zu führen, da die virtuellen Räume sich en Gros der realen Kontrolle einer dominanten Kultur

---

279 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 81

280 Winter 2010, S. 47

281 Winter 2010, S. 47

282 Hugger 2010, S. 10

283 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 81

284 Hugger 2010, S. 9

285 Vgl. Hugger 2010, S. 9

286 Vgl. Ferchhoff und Hugger 2010, S. 97

entziehen.<sup>287</sup> Diese distinktive Komponente hat dabei eine gewissen Parallelität zu den geheimen, realen Orten einer Szene. Für Uneingeweihte seien sie nicht auffindbar und so würde Szene von Eingeweihten für Eingeweihten zelebriert, über die integrativen Komponenten der Vergemeinschaftung von Interessierten hinaus.<sup>288</sup> Damit komme es auch in den Online-Medien zu einer Ausdifferenzierung von Stil-Angeboten.<sup>289</sup>

Hitzler und sieht den Ursprung der Medialisierung der Hardcore-Szene in den Fanzines begründet, deren „programmatisches Selbstverständnis als interaktives Medium“ prägend gewesen sei für das „wechselseitige Füreinander-Schreiben im Zusammenhang mit einer technischen Innovation“. <sup>290</sup> Er versteht Medialisierung als zunehmende mediale Verbreitung durch „aufwändiger werdende Gestaltung sowie die ihnen [...] mehr und mehr geschenkte Aufmerksamkeit.“ <sup>291</sup> Die Wechselseitigkeit des Internets ermöglicht insbesondere aber die unmittelbare und direkte Artikulation von Vorstellungen und Gedanken. Zudem entbehre sie Szene ein Stück weit der lokalen Gebundenheit und erkläre, warum sie sich vielleicht hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, geographisch-räumlich konstituiere. Partizipation erfolge somit auch online.<sup>292</sup> Immanent für die Nutzung von Online-Medien seien die Erfahrungen, die die Nutzer außerhalb der Online-Welt gemacht haben. Ihre kulturellen und sozialen Ressourcen würden sich aufgrund ihrer Interessenlagen im Umgang mit den verschiedenen Medienarten wiederfinden lassen. Als habituelle Präferenz sei dies auch immer sozial kontextualisiert.<sup>293</sup> Sie gleicht dadurch dem Erfahrungsgewinn eines persönlichen Gesprächs.

Nicht jede spezielle Kultur nutzt jedoch im gleichen Maße die Möglichkeiten moderner Kommunikationsformen, wenngleich Deterding folgert, dass „Vergemeinschaftung heute zunehmend webbasiert geschieht.“ <sup>294</sup> Dennoch äußert Hugger, dass dies davon abhängig sei, „welche Funktion das Internet und seine unterschiedlichen Anwendungen für die jeweilige Gesellungsform annehmen“ <sup>295</sup> und wie intensiv sie dazu dann von den jeweiligen Akteuren genutzt würden. So kann Selbstdarstellung, Kommunikation oder Interaktion durch Webangebote entweder stilprägendes Element sein oder lediglich eine Randerscheinung. Es bliebe also zu klären, welche kulturellen Symbole wirklich durch das Internet verbreitet würden.<sup>296</sup> Das Internet böte für jede vorstellbare Jugendkultur einen unüberschaubaren Vorrat an spezifischen kulturellen Symboliken, um sich

---

287 Vgl. Friedrichs und Sander 2010, S. 34; vgl. Deterding 2009, S. 118

288 Vgl. Schmidt-Lux 2010, S. 150

289 Kutscher und Otto 2010, S. 81

290 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 190

291 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 190

292 Vgl. Hugger 2010, S. 10f

293 Vgl. Kutscher und Otto 2010, S. 75f und 79

294 Deterding 2009, S. 116

295 Hugger 2010, S. 7

296 Vgl. Hugger 2010, S. 7

zu inszenieren, zu präsentieren und zu vergemeinschaften.<sup>297</sup> Dadurch zeige sich eine weitere Parallele: ohne Symbolwissen könne Vergemeinschaftung auf dem virtuellen Wege kaum gelingen.<sup>298</sup>

Für die Hardcore-Szene gibt es im deutschsprachigen Raum zwei besonders relevante Online-Foren, in denen szenerelevante Inhalte ausgetauscht werden. Das ist neben dem in Folge weiter betrachtetem „Poisonfree.com“<sup>299</sup> noch das „M.A.F.I.A. Messageboard“.<sup>300</sup> „Neben Musikediskussionen [...] wird szenerelevantes Wissen über Stil, Locations bis hin zu veganen Kochrezepten geteilt und weitervermittelt“<sup>301</sup> Es werden Konzerttermine publiziert oder neue Tonträger annonciert. Hier findet demnach wichtige scene-interne Kommunikation statt, doch es stellt sich noch ein weiteres wichtiges Phänomen dar. Während einerseits Inhalte präsentiert werden, wie sie auch durch Fanzines verbreitet werden, so präsentieren sich andererseits die Nutzer.

„Durch die Szenedarstellung vermittelt Fotos, Videos, Flyern und Szenereports wird die über Kleidung, Tattoos oder bestimmte Frisuren kommunizierte Stilsprache transnational ausgetauscht, angeeignet und oftmals mittels Bricolage mit der eigenen lokalen Stilsprache vermischt und weiterentwickelt.“<sup>302</sup>

#### **4.7. Lebensstilentwürfe**

In den vorangegangenen Abschnitten wurden verschiedene Aspekte zur möglichen Herausbildung einer kulturellen Identität herangezogen und betrachtet. Nach Symbolen, Medien, Musik und der kulturellen Abgrenzung wurde der Punkt von gemeinsam geteilten Wertvorstellungen aufgeworfen, der nun in diesem Abschnitt weiter ausgeführt werden soll. Für etwas zu stehen könne ebenso ein Identitätsmerkmal darstellen, wie ein expressiver Kleidungsstil oder ein bestimmter Musikgeschmack.<sup>303</sup> Dieser sei auch eine Komponente von Lebensstil und die Kenntnis über den musikalischen Geschmack verrate „daher einiges über den Lebensstil eines Menschen insgesamt.“<sup>304</sup> Szenen überhöhen als „jugendkulturelle Stilformationen jedoch häufig die expressive und interaktive Verhaltensdimension. Symbolische Ausbrüche auf der Ausdrucksebene [...] bleiben aber begrenzt und überwinden

---

297 Vgl. Hugger 2010, S. 14

298 Vgl. Schmidt-Lux 2010, S. 150

299 Poisonfree.com (PXF) ist, wie der Name schon ausdrückt, als Straight Edge Messageboard begründet worden, vertritt aber – analog zur SXE Entwicklung in der Hardcore-Szene – mittlerweile alle relevanten Szene-Bereiche und somit zu einem universellen Online-Forum der HC-Szene geworden. (siehe 4.7.2)

300 Das M.A.F.I.A.-Messageboard findet hier nur der Vollständigkeit halber Erwähnung. Da die Inhalte denen von PXF gleichen, wird dieses im Rahmen der Arbeit als Beispiel herangezogen.

301 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 381

302 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 381

303 Vgl. Vollbrecht 1997, S. 23

304 Otte 2009

beispielsweise nicht [die] kleinbürgerliche Enge“ von Regeln und Moral.<sup>305</sup> Durch die expressiven Momente werden jedoch die subjektiv-konstruktiven Anteile eines Lebensentwurfes nicht in Gänze mit erfasst.<sup>306</sup> So deutet es Calmbach, indem er ausführt, dass Stil in der Wissenschaft als *das* distinktive Mittel gesehen wird, aber in den jeweiligen Kulturen in Zweifel gezogen wird. Denn viele „Hardcores definieren sich kaum über antibürgerliche Stilmittel und verhalten sich ästhetisch eher unauffällig“,<sup>307</sup> wie wir bereits erfahren konnten. Gerade mit der Youth Crew-Fraktion der Hardcore-Szene habe eine musikalische als auch lebensstilistische Abgrenzung zur expressiven *Mutterkultur* Punk erfahren. Dies erfolgte Calmbach zufolge nicht über eine weitere „expressiv mythologische“ Überhöhung, sondern über relative klare und konsequente Einstellungen der Mitglieder, welche diese spezifische Lebensweise dann in einer besonderen Form des Engagements vollzogen hätten.<sup>308</sup> Wiederum betont Hitzler aber, dass Szenen primär ästhetische Gemeinschaften seien, deren Lebensweise sich darin zwar nicht erschöpft, die Teilnehmer jedoch vornehmlich ein gemeinsames Bekenntnis zu „gemeinsamen Ideen, Idealen und zu geteilten ästhetischen Standards“<sup>309</sup> auslebten. Doch führt er weiter aus, dass die „kulturellen Netzwerke eben auch mit dem Anspruch an- und aufgetreten sind, durch die Setzung von allgemein gültigen Werten als Sinnvermittlungsagenturen zu wirken“,<sup>310</sup> dies stünde jedoch nicht im Mittelpunkt der Gemeinschaft.<sup>311</sup>

Widerspricht also die Aussage Calmbachs, dass ein moralischer Standpunkt das sinnstiftende Element ist und nicht die Ästhetik, der oben zitierten von Hitzler? Dies ist für die Hardcore-Szene an dieser Stelle nicht einfach zu beantworten, zumal es hier der weiteren Betrachtung und Deutung von Begrifflichkeiten bedarf. Die ästhetischen Momente einer Szene sind in den vorherigen Abschnitten bereits erläutert worden; der Begriff des Lebensstils wurde aufgegriffen. Dieser erfährt jedoch in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen eine leicht unterschiedliche Deutung. So dient er Hitzler als „ästhetisch definierter Lebensstil“; bei Calmbach ist Lebensstil als Lebensweise bzw. Lebenseinstellung zu erfahren – dies diene wiederum der Erfahrung von Authentizität. Kollidiert der Begriff der Szene im Hardcore mit dem des Lebensstils? Was ist dann der Stil des Lebens? Lässt sich nicht auch Mode als ein solcher begreifen, entspricht diese wiederum in einem bestimmten Zusammenhang nicht auch einer symbolischen Deutung mitsamt der kulturellen Werte? Und was wiederum bedeutet

---

305 Vollbrecht 1997, S. 23

306 Vgl. Vollbrecht 1997, S. 23

307 Calmbach 2007, S. 94

308 Vgl. Calmbach 2007, S. 78

309 Hitzler 2009, S. 64

310 Hitzler 2009, S. 64

311 Vgl. Hitzler 2009, S. 64

dies für die Ausbildung eines Selbst innerhalb der Hardcore-Szene?

Hitzler selbst hat später ausgeführt, dass es zumindest einen Trend gebe hin zu „moralisch [...] aufgeladeneren Vergemeinschaftungen“,<sup>312</sup> denn dies gelte mittlerweile als cool und daher hätte Moralität in posttraditionellen Zeiten auch *irgendwie* ein *Hoch*. So sei gerade die Hardcore-Szene geprägt von konsequenten Lebensweisen sowie einhergehend mit dem Verzicht von bestimmten Produkten oder dem Engagement in verschiedenen Gruppen. Sie sei insbesondere ausgerichtet auf Konsequenz.<sup>313</sup> Damit entspricht sie zwar formal dem Szene-Konzept, differenziert sich aber als Gruppe demnach auch von der symbolisch unaufgeladenen Ästhetik. Bei Hitzler selbst findet sich ein Ansatz für eine Auflösung zwischen Szene und Lebensstil:

„Szenen sind [...] für die Autoren bestehende soziale Gruppen, die in Beziehung zueinander stehen und in der Realität auffindbar sind – im Gegensatz zum Lebensstil, der auf einem fiktiven personalen Prototypus rekurriert und keine Beziehungsmuster zwischen Subjekten impliziert.“<sup>314</sup>

Er selbst sagt jedoch, dass dies doch etwas an gesellschaftlichen Realitäten vorbei gehe, denn Szenen bestünden ja wiederum aus Subjekten.<sup>315</sup> Dieser Ansatz impliziert zumindest, dass es Prototypen für eine Lebensweise in der Hardcore-Szene gibt, die von Identitätswilligen anheim genommen werden können. Doch woran knüpfen diese an, wenn Musik für den Fixpunkt kultureller Bezüge stünde, gefolgt von Mode?<sup>316</sup> Wenn Stil und Mode vor allem als kulturelle Herausforderung und als Differenzierung gegenüber der gesellschaftlichen Dominanz zu verstehen war? Widerstand war demnach nicht nur Diskurs, sondern auch Stil.<sup>317</sup> Stil könnte im Sinne von Vollbrecht aber auch wie folgt gedeutet werden: als System der Zeichen, Symbole und Verweisungen. Ein Stil zeige zudem an, wer was für wen in welcher Situation darstellt. Und so ist das Bild von Stil zu interpretieren – vorausgesetzt ist die Erkennbarkeit. Ein Lebensstil ist für ihn wiederum eine habituelle Lebensform der Kollektivität.<sup>318</sup> Dies setzt er ganz bewusst in die gemeinsame Form und nicht bezogen auf das Subjekt. Doch ist Stil gerade in der alltäglichen Zuschreibung heutzutage fast alles, wie Willems ausführt. So kann der Stilbegriff nicht nur einen Lebensstil ausdrücken, sondern auch lediglich von Stilbewusst-

---

312 Hitzler 2009, S. 65

313 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 79

314 Hitzler 2009, S. 59

315 Vgl. Hitzler 2009, S. 59

316 SPoKK 1997, S. 15f

317 Vollbrecht 1997, S. 22

318 Vgl. Vollbrecht 1997, S. 25

So argumentiert auch Otte. „*Lebensstile* kann man als relativ stabile, expressive Muster der individuellen Alltagsgestaltung definieren. Sie haben doppelten Syndromcharakter: Im zeitlichen Längsschnitt zeichnen sie sich durch *Wiederholungs- und Habitualisierungstendenzen* aus; im Querschnitt weisen sie eine *systematische Passung von Einzelementen* auf, die die Gesamtheit der Praktiken als ‚Stil‘ identifizierbar macht.“ Otte 2009, S. 26

sein zeugen, oder Erziehungs- oder Ernährungsstile meinen.<sup>319</sup> Gerade der Lebensstil als Stilbegriff sei inflationär in der Wissenschaft benutzt worden und trotz dessen sei er ein Schlüsselbegriff zu Umschreibung von kulturellen Semantiken und Ästhetiken, wie „Medien, Kunst, Konsum [...], Kleidung / Mode, Jugend oder Körper“.<sup>320</sup> Ein Lebensstil ist demnach ein expressives Muster, ein sichtbarer Ausdruck einer Lebensführung, den sich das Subjekt als Ausdruck seiner individuellen Haltung ausgesucht hat. Darüber hinaus signalisiere er Zugehörigkeit – zur kollektiven Wertvorstellung und Lebenshaltung.<sup>321</sup> Durch das Zusammenspiel von Subjektivität und Objektivität gebe es vier Dimensionen von Lebensstil: das expressive Verhalten des Äußeren, das interaktive Verhalten in Form von Geselligkeit, das evaluative Verhalten an Wertorientierungen und Einstellungen und das kognitive Verhalten zur Selbstidentifikation;<sup>322</sup> wie sie analog auch als Formationen im Diskurs gelten (siehe Kapitel 2.4). Durch die Dimensionen könne Lebensstil Distanz schaffen, aber auch helfen, sich selbst als Individuum mit eigener Identität wahrzunehmen.<sup>323</sup> Eine wesentliche Voraussetzung sei jedoch die Existenz von Wahlmöglichkeiten – folglich von Prototypen, um Lebensstil als stabile und routinisierte Muster im Subjekt zu verankern. Dies sei verknüpft mit den persönlichen Ressourcen und subjektiven Sinnstrukturen. Die Ressourcen seien demnach unter anderem kultureller Art oder auch sozialer Natur.<sup>324</sup> Sprich: das Know-How über kulturelle Gepflogenheiten oder die Einbindung in soziale Beziehungen als Grundlage der potentiellen Handlungsmöglichkeiten des Subjekts. Subjektive Sinnstrukturen sind hingegen zur Abgrenzung der eigenen Identität notwendig und entsprechen den Einstellungen und Werten einer Person. Nur das Zusammenwirken der beiden Begebenheiten können das Subjekt in seiner Gesamtheit zu Wahlentscheidungen führen.<sup>325</sup> Der daraus resultierende Lebensstil äußere die in den sozialen Räumen der Kollektive geteilten Positionen. Sie zeigten die Stellung eines Kollektivs oder auch eines Subjekts im Kollektiv in Bezug auf andere Subjekte im gleichen sozialen Raum. Lebensstile repräsentierten damit die symbolische Abgrenzung und gleichzeitig die Weltsicht beider Seiten; so sei dieser Raum auch ein Raum „von sich aneinander orientierender und gleichzeitig sich voneinander abgrenzender Lebensstile, der symbolisch kodiert ist.“<sup>326</sup> Dies bedingt weiter, dass die Subjekte über einen vordefinierten Sinn verfügen, der diese Erkennbarkeit der Lebensstile herstelle.<sup>327</sup> Die vorreflexive Wahrnehmung deutet

---

319 Vgl. Willems 2011, S. 284

320 Willems 2011, S. 284

321 Vgl. Vollbrecht 1997, S. 24

322 Vgl. Vollbrecht 1997, S. 25

323 Vgl. Mulder 2009

324 Vgl. Mulder 2009

325 Vgl. Mulder 2009

326 Diaz-Bone 2010, S. 30

327 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 30f

also Beziehungen in den sozialen Räume und somit auch die der Protagonisten in der Hardcore-Szene. Daher ließen sich Lebensstile besonders an der Position des Individuums im sozialen Raum ausmachen und an den daraus resultierenden Lebensweisen.<sup>328</sup> Dies verweise damit wieder auf Formen von Geschmack oder Denken und umschließe somit das kulturelle Wissen um Ästhetik und Werte, die mit den Neigungen und kulturellen Anlagen des Subjekts übereinstimmen.<sup>329</sup> Der Habitus ist zwar von Geburt an sozialisiert, unterliegt aber einer permanenten Adaption an die realen Gegebenheiten des Individuums und ist neben dem subjektiven Denken, Wahrnehmen und Handeln und ist gleichzeitig auch ein kollektives Phänomen der gemeinschaftlichen Orientierungen. Er diene der Gruppe zur Unterscheidung von kulturellen Objekten und bringe durch die habituelle Determinante auch neue, kollektive Praxisformen im Diskurs heraus. Es wirkten Handlungen des Subjekts und objektive Handlungsanleitungen zusammen. So erkläre sich, wie sich objektive Handlungsweisen im Subjekt einlagern und performative Akte vorzeichnen.<sup>330</sup> Demnach ist ein Lebensstil nicht loszulösen von der Gemeinschaft, die ihn umgibt, wie in diesem Falle die Szene. Vielmehr beeinflussen sie sich gegenseitig und somit auch die Selbst-Bildung des Individuums mit seiner Persönlichkeit, seinem Bewusstsein oder seinem Ausdruck. Das Subjekt erfährt sein kulturelles Kapital in einem sozialen Raum, den Willems als „Gesellschaft der Kultur“<sup>331</sup> versteht und als ein „konflikthafte soziales Geschehen“<sup>332</sup> sieht; und „als Prozess, in dem die sozialen Beziehungen von Akteuren zum Ausdruck kommen“.<sup>333</sup> In diesen Diskursen würde die eigene Wahrnehmung bestärkt und im äußeren Habitus verkörpert. Damit sei eine Verkörperung der eigenen Dispositionen gemeint, und zwar von Individuen und Kollektiven. Als charakteristisches Merkmal stelle der äußere Habitus einen Stil von Wertvorstellungen durch seine ihm inne liegende Semantik dar; und durch diese Bedingungen wiederum den spezifischen Lebensstil.<sup>334</sup>

Hardcore als eine sehr von Wertvorstellungen geprägte Szene wird von Hitzler in zwei Lebensstilkonzepte eingeteilt und von Calmbach um ein drittes ergänzt. Konzepte der Lebensführung sind das von Calmbach herangezogene DIY sowie Straight Edge; als drittes Element wird ein vegetarisch/veganer-Lebensstil aufgeführt, der sich vor allem in der Hardcore-Szene einer starken Verbreitung zu erfreuen scheint. Hierzu lässt sich kurz ausführen, dass alle drei Konzepte jedem der acht Probanden bekannt sind. Keiner negierte die Frage, ob er/sie die Lebensstile kenne.

---

328 Vgl. Mulder 2009

329 Vgl. Fiske 1997, S. 55

330 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 34

331 Willems 2011, S. 169

332 Willems 2011, S. 169

333 Willems 2011, S. 169

334 Vgl. Willems 2011, S. 292

#### 4.7.1. DIY

„Demonstrative Produktion und Selbstermächtigung sind das Movens des Do It Yourself-Prinzips mit dem Ziel, eine Kultur und kulturelle Objekte unabhängig von kommerziellen Strukturen und eine Alternative zur gängigen Kulturproduktion zu schaffen“.<sup>335</sup>

In einer szenischen Kultur, die zum *Selbermachen* einlädt, kann sich theoretisch und auch praktisch jeder Teilnehmer szenespezifisch geteiltes Wissen aneignen und als *Wissender* partizipieren. In der Hardcore-Szene sind gängige Praxen des Selbermachens die Beteiligung an einer Band und damit verbunden die Organisation von Konzerten und Touren in eigener Regie, die Gestaltung, die Produktion und der Vertrieb von Tonträgern und Fanzines sowie aller damit verbundenen Tätigkeiten. Das umschließe das *Bewerben* der eigen erstellten Objekte und könne auch die Produktion von Merchandise-Artikeln wie T-Shirts beinhalten.<sup>336</sup>

Die Befragten bestätigten dies schon mit ihren Szene-Aktivitäten. Ihre Motive sind dabei ganz unterschiedlich ausgeprägt, lassen aber doch einen szenischen Ethos deutlich werden. Benjamin betrachtet „Selbstständigkeit, Selbstverantwortung und Selbstwirksamkeit als Grundprinzip einer freien und antiautoritären Gesellschaft[,] welche gleichsam von Gleichberechtigung und Individualität geprägt ist“ als seinen Leitfaden, Jens sieht eine Parallelität von beruflicher Selbstständigkeit und seinen Szene-Aktivitäten, während Bulli sagt: „Jeder kann alles selber machen, was er möchte - jeder hilft jedem und in der praktischen Realität ist es möglich und findet statt.“ Neben der „Konsumkritik, Kapitalismuskritik, Idee von freier Gesellschaft, die nur durch eigene Beteiligung realisierbar ist.“, die Marvin sieht, findet Daniel: „Ich würde sagen, man macht das um das Ding am Leben zuhalten. Über die Jahre haben sich da durch so viele Freundschaften und Beziehungen entwickelt, das macht die Sache Lohnenswert!“<sup>337</sup>

Die Praxis von DIY hat sich bereits aus dem Punk heraus gebildet, in dem am Anfang durch das Streben nach unabhängigen Produkten die Objekte der massenmedialen, dominanten Kultur abgelehnt wurden. Es stach die Überzeugung heraus, dass jeder Laie über die Rolle des Konsumenten hinaus an der Produktion von Kulturgütern teilnehmen kann. So wurden die Grenzen von Konsument und Produzent durchlässig,

---

335 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 379

336 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 379f; vgl. Calmbach 2007, S. 96

337 Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Ergebnisse der Befragungen Calmbachs, wonach drei Viertel der Befragten als Szene-Aktivist\*innen verstanden werden können. Dies deckt sich Calmbach zufolge auch mit den Erkenntnissen Hitzlers, der 2004 das Verhältnis von *Szenemotoren* (als DIY-Experten) zu Publikum zahlenmäßig mit 3:1 beziffert hat, während es hier sogar 100% der Befragten sind. Dies spricht durchaus für eine konstitutive Praxis von DIY, lässt jedoch die vorab zu erfolgende Inklusion in die Szene nach wie vor aus.

ohne dass für die Produktion von Szenegütern eine professionelle Qualifikation von Nöten gewesen wäre.<sup>338</sup> DIY sei damit zu einer gegenkulturellen Praxis der Szenemitglieder geworden und steht als antreibende Kraft hinter sämtlichen szenischen Aktivitäten, die ihrerseits wiederum die szenischen Strukturen schaffen und reproduzieren.<sup>339</sup> „Selbstermächtigung, Selbstorganisation, Improvisation und Eigeninitiative sind die Schlüsselbegriffe, mit denen sich das DIY-Selbstverständnis charakterisieren lässt.“<sup>340</sup> Im DIY-Gedanken fände sich so die Szene-Philosophie manifestiert, die den Hardcore-Angehörigen ein Leitgedanke sei.<sup>341</sup> Als Motivation, den Lebensstil der Selbstorganisation *durchzuziehen* diene häufig die Selbstaufklärung als Drang nach Wissen und der bewusste Konsumverzicht der massenmedial angebotenen Objekte. Dadurch entstünde ein Ideal der Selbstbestimmung, das den Versuch reflektiert, eben nicht die genannten Objekte zu konsumieren und stattdessen unabhängige Ausdrucksmittel zu schaffen, die den Stil von DIY verkörpern.<sup>342</sup> Der Aufwand, dies zu schaffen, variiert dabei je nach Event oder Produkt und setzt daher unterschiedliche Produktionsleistungen voraus. Nach Hitzler und Niederbacher herrsche speziell in der Hardcore-Szene der Ethos, dass möglichst alle Szenegänger der Mitarbeit verpflichtet seien, ganz gleich in welcher Form. Wenngleich DIY einer Kommerzialisierung der Szene entgegen stehe, da durch diese Form der Produktion nicht massenkompatibel vermarktbar Produkte geschaffen würden, so schaffe diese Produktionsweise vermehrt Kompetenzen durch kreatives Handeln des Einzelnen und mehr somit den Anreiz, sich an der Praxis von DIY zu beteiligen.<sup>343</sup> Durch diese Praxis würden standardisierte Produkte umgangen und die Befriedigung von Bedürfnissen ruhe vielmehr außerhalb einer Generalisierung von Lebensweisen.<sup>344</sup>

Eine Vermutung, warum DIY als Lebensstil für so viele Szenegänger relevant scheint, wagen Rhein u.a. mit der Ausführung, dass das konkrete Handeln für einzelne Kulturen ein neues Distinktionsmittel sei, angesichts des mutmaßlichen Verlustes von ästhetischen Stilmitteln und deren Vereinnahmung durch die dominanten Medien. Somit komme es durch DIY zu einer Grenzziehung zwischen den *wahren* Szeneangehörigen und den *Nachahmern*. Allerdings würden gerade die von der Vereinnahmung bedrohten Szenen zu einer Ausdifferenzierung der szenischen Symbolik tendieren und somit eine Übernahme des Stils erschweren oder unattraktiv machen. Dieser Verlust von ästhetischer Distinktion führe hin zu einer Produktionsweise, die sich loslöse von

---

338 Vgl. Calmbach 2007, S. 100

339 Calmbach 2007, S. 96

340 Calmbach 2007, S. 17

341 Vgl. Calmbach 2007, S. 17

342 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 80

343 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 22

344 Vgl. Behrens, S. 5f

bestimmten Musikrichtungen und einem entsprechenden Stil.<sup>345</sup> „Als authentisch gilt vor allem, wer authentisch handelt und nicht, wer authentisch aussieht“. <sup>346</sup> Wenn der bloße Konsument aktiv würde und sich somit die Anerkennung der anderen Szene-Teilnehmer erarbeite, zeige dies, dass DIY ein wichtiges Authentizitätsmerkmal sei.<sup>347</sup>

Dieser Ansatz liefert einen Anhaltspunkt, wie die Selbst-Bildung in der Hardcore-Szene anhand von DIY funktionieren könnte. Dargestellt wird wiederum, dass ästhetische Distinktion (nach außen) keine tragende Rolle mehr spiele. Während Calmbach dagegen an verschiedenen Stellen betont, dass auch DIY-Produkte einer gewissen Ästhetik folgen, so wird dieser Aspekt bei den Ansätzen nicht einbegriffen. Folglich widerspräche dies der Logik, dass Stil ein verbindendes als auch distinktives Element sein kann und ist. Und so sehen Adler u.a. DIY auch als einen Gestaltungsstil. Daher fände auch im Design eines Covers der Szenesinn seinen *Niederschlag*.

„Bei der Herstellung [...] und Gestaltung wird die szene-kulturelle Praxis von [DIY] zunächst einmal als ein spezifischer Gestaltungsstil sichtbar.“<sup>348</sup>

#### 4.7.2. Straight Edge

„Aufbauend auf einem Songtext der Washingtoner Band ‚Minor Threat‘, bedeutet Straight Edge die strikte Ablehnung jeglicher Form von Drogen und Verzicht auf promiskuitive sexuelle Ausschweifungen, resultierend aus der Kritik am übermäßigen Alkohol- und Drogenkonsum der Punk-Szene.“<sup>349</sup> (siehe unten)

Für die Anhänger der Straight Edge-Bewegung bedeutet dies, eine Lebensauffassung zu verfolgen, die als motivationales Ziel ein klares Denken, Kontrolle und Verantwortung für die eigene Lebensführung inne hat. Diese Motivation wird positivistisch erklärt und soll das individuelle Leben auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten wirken lassen. Straight Edge (SXE) ist demnach eine besondere Form der Distinktion – durch Verzicht. Getragen wird diese Lebenseinstellung durch Musik und Bands, die dem Straight Edge-Spektrum von Hardcore angehören und dieses durch *Drug Free* oder *True Till Death* Aussagen intonieren. Diese Botschaften werden ebenso über sämtliche Szene-Medien verbreitet. Teilweise lässt sich das durch die Aussagen von drei der Befragten bestätigen, die sich als Anhänger sehen. Anna, die sogar Kaffee als *Droge* ablehnt, sagte, dass sie über Bands und ihre Message zu SXE gekommen ist. Hendrik, der genauso lange SXE ist, wie er sich in der Hardcore-Szene bewegt, ist über Freunde beim Skaten an das Thema heran gekommen. Max dagegen hat einfach aufgehört Bier zu trinken und sich über das Internet über Straight Edge informiert.

---

345 Vgl. Rhein und Müller, S. 4891

346 Rhein und Müller, S. 4891

347 Vgl. Mulder 2009

348 Adler et al. 2006, S. 229

349 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 378

Dadurch hat er mit dem Alkohol in Gänze aufgehört und Rauchen und Drogen habe er sowieso immer schon abgelehnt. Jens dagegen hat bewusst viele Jahre auf Alkohol und andere Drogen verzichtet, aber sich nicht direkt als Straight Edge bezeichnet.



Abbildung 34: Eva Genie, Sängerin der Vegan Straight Edge Band Gather

#### MINOR THREAT „Straight Edge“

I'm a person just like you  
But I've got better things to do  
Than sit around and fuck my head  
Hang out with the living dead  
Snort white shit up my nose  
Pass out at the shows  
I don't even think about speed  
That's something I just don't need

I've got the straight edge

I'm a person just like you  
But I've got better things to do  
Than sit around and smoke dope  
'Cause I know I can cope  
Laugh at the thought of eating ludes  
Laugh at the thought of sniffing glue  
Always gonna keep in touch  
Never want to use a crutch

#### MINOR THREAT „Out Of Step“

Don't smoke  
Don't drink  
Don't fuck  
At least I can  
fucking think  
I can't keep up

Out of step  
with the world

Als Symbol für diese kulturelle Ablehnung von Drogen kommt hier nun auch das bereits angesprochene X auf der Hand ins Spiel, als symbolische Verkörperung dieser Einstellung. Das X „dient hier vor allem als stilistisches Erkennungszeichen und wird oft auf Konzerten als Distinktionsmerkmal auf den Handrücken aufgetragen“<sup>350</sup> (Abbildung 34). Im Hardcore-Lager würde dadurch intern zwischen Anhängern von SXE und den Anderen unterschieden.<sup>351</sup> Straight Edge leitet sich aus dem Englischen ab und meint *straight* für *nüchtern* und die Phrase *to have an edge*, also einen *Vorteil haben*. Der Begriff geht auf den Songtext von *Straight Edge* zurück, in welchem der Konsum von Drogen angeprangert und der Verzicht im Sinne eines klaren Verstandes propagiert wird. Die *drei Regeln* für Straight Edge definierten die Anhänger aber erst durch den Song *Out Of Step*, welcher als Verhaltenskodex und klare Anweisungen verstanden wurde. Ian MacKaye dementierte dies im Laufe der Zeit in diversen Interviews und tat kund, dass er lediglich seinen damaligen Gemütszustand ausdrücken wollte. Dennoch wurde durch Minor Threat eine Initiale gezündet, die bis heute einer Lebenseinstellung die Grundlage verschafft und als Handlungsanweisung ebenso ein distinktives Element zur eigenen Abgrenzung beinhaltet – historisch begründet in der Ablehnung des Drogenkonsums der damaligen Punk-Welt und dem Wunsch, dieser destruktiven Haltung etwas Positives entgegen setzen zu wollen.<sup>352</sup>

350 Lorig und Vogelgesang 2011, S. 378

351 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 378

352 Vgl. Calmbach 2007, S. 85; vgl. Mulder 2009

Drogen hielten „die Menschen davon ab, Verantwortung zu übernehmen und ein positives und soziales Bewusstsein zu entwickeln, das wiederum erforderlich sei, um gesellschaftliche Veränderung erreichen zu können. Recht schnell entstand ein Netzwerk von Straight Edgern und Straight Edge-Bands, die mit Hilfe ihrer Musik diese Ideale verbreiteten.“<sup>353</sup>

Straight Edge kann demnach als Reaktion auf gesellschaftliche Zustände interpretiert werden. Die Anhänger lehnten es ab sich zu berauschen, um stattdessen mit klarem Sinne eine widerspenstige, gesellschaftskritische Haltung einnehmen zu können und argumentativ einen Konsens für ihre Lebensweise zu schaffen, der gleichzeitig Abschottung bedeutet, aber durch die Konsequenz dieses Lebensstils auch in das alltägliche Leben hinein reichte. So wurde die ablehnende Haltung selbst zu einem Symbol.<sup>354</sup> Hardcore und Straight Edge sind allerdings nicht gleichzusetzen, wenn Straight Edge selbst doch ein bedeutender Teil von Hardcore sei und zudem durchaus eines der wichtigsten konstitutiven Elemente. Gerade in Straight Edge würde die Praxis von Aufklärung und Idealen am deutlichsten hervorgebracht und „als kennzeichnend und richtungsweisend für die gesamte Hardcore-Szene als charakteristisches Merkmal der Szenegänger in den Vordergrund gerückt.“<sup>355</sup> Wenn auch die Inhalte von Hardcore hier hochgehalten würden, so sei SXE aber eben doch kein verbindlicher Imperativ für die gesamte Szene. Gleichwohl würde aber die gesamte Szene um die Bedeutung der expliziten Symbolik wissen und diese akzeptieren.<sup>356</sup> Dies verdeutlicht sich auch darin, dass die selben kulturellen Praktiken im Straight Edge wie im Hardcore gegeben sind, wie beispielsweise Label-, Band-, oder Konzerttätigkeiten. Daher lässt sich auf das gemeinsame kulturelle Kapital schließen. Zudem zeigt sich im Konsum ebenfalls der gleiche Ethos, der die kollektiven kulturellen Grundeinstellungen verkörpert und Straight Edge als Hardcore-geprägter Lebensstilentwurf zwar eigene Symboliken und Wertvorstellungen ergänzt, aber im Gesamtkosmos eingegliedert ist. Wieder wird jedoch deutlich, dass es auch im Straight Edge nicht ohne ästhetische Ausdrucksformen geht.

#### 4.7.3. Vegi

„I think that vegetarianism was a logical step for straight edge. For me, it was logical. To me, it's a process. The idea in my life, of the process that is, is re-examining things given to me and seeing if they work and constantly working to try and make myself better - do a better job in the world.“<sup>357</sup>

---

353 Mulder 2009

354 Vgl. Mulder 2009

355 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 79ff

356 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 79f

357 Altegör 2010, S. 66 nach Ian MacKaye

Damit wurde durch Ian MacKaye und Minor Threat auch der Gedanke des Vegetarismus oder Veganismus (Vegi) in die Hardcore-Szene getragen. Vielfach wird Vegi auch als ein Bestandteil von Straight Edge gesehen, wobei es natürlich auch genug Anhänger in der Szene gibt, die Vegi, aber nicht SXE sind.

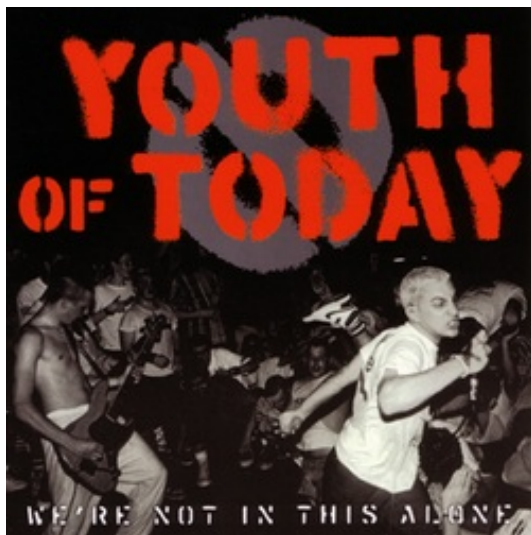


Abbildung 35: Youth Of Today - "We're Not In This Alone" LP 1988 mit typischer Konzert-Performativität im Hardcore auf dem Cover

#### YOUTH OF TODAY

##### „No More“

Meat eating flesh eating think about it  
 so callous to this crime we commit  
 always stuffing our face with no sympathy  
 what a selfish, hardened society so  
 No More  
 just looking out for myself  
 when the price paid is the life of something else,  
 No More  
 i won't participate  
 we've got the power we've got the might  
 to take whatever is in sight  
 not even worried, it's an unfair fight  
 well we've got a heart to tell us what's right  
 our numbers are doubling in 88  
 cause the people are starting to educate  
 themselves their friends and their families  
 and we'll have a more conscious society

Verbreitet wurde der Vegi-Gedanke dann in einem großen Maße über die New Yorker Straight Edge-Band *Youth Of Today* mit ihrem Song *No More*, der auch bei Hardcore-Anhängern Gehör fand. In diesem Song wurden die negativen Aspekte des Fleischkonsums aufgewiesen und thematisiert, sodass viele Anhänger sich eindringlicher mit dem Thema Tierrechte/Tierschutz auseinandersetzen und sich schließlich selbst einer vegetarisch-veganen Ernährung zuwandten.<sup>358</sup>

Gleich zu Straight Edge reiche auch die Lebensweise eines Vegi weit in den Alltag hinein, sodass die fleischfreie Praxis nicht nur im Szene-Leben praktiziert, sondern die Ernährung gänzlich beibehalten würde. „Wer sich vegan ernährt, muss sich [...] in Situationen, wo gemeinsam gegessen wird, zwangsläufig damit auseinandersetzen.“<sup>359</sup> Es zeigt sich eine doppelte Bedeutung. Durch die Ernährung wird eine bestimmte Wertvorstellung verkörpert, doch durch den Körper des Essenden selbst wird dieser Protest auch performativ. Durch die Besinnung auf den gesundheitlichen Aspekt, der dabei hervorgehoben wird, bildet der Körper auch im Vegi-Lifestyle eine Projektionsfläche, auf der dieser Gedanke dargestellt wird. Eine noch deutlichere Verbundenheit der Anhänger würde aber versinnbildlicht durch die Aktivitäten dieser. Neben Aufklä-

358 Vgl. Mulder 2009

359 Adler et al. 2006, S. 226

rung und textliche Verbreitung rücke bei den Vegis die Aktion in Form von Infoständen, Flyern oder expressiven Aktionen für Tierrechtsorganisationen in den Vordergrund, um die radikale Kritik an Tierhaltung und -ausbeutung deutlich aufzuzeigen.<sup>360</sup>

Auf Hardcore-Konzerten übernehmen nicht selten die Anhänger solcher Tierrechtsgruppen die Bewirtschaftung von Bands und Publikum, sofern die Organisatoren nicht selbst Vegis sind. Dabei bieten sie wiederum auch Informationen über Flyer an. Doch auch Bands verbreiteten gerne über Ansagen zu oder zwischen den Songs Informationen zu Vegi-Themen, während viele Szene-Angehörige Shirts trugen, die mit Aufdrucken wie *Go Vegetarian* oder *Meat Is Murder* ihre Meinung verbreiten und so symbolisieren (siehe auch Abbildung 36).<sup>361</sup>

Die Tierrechtsorganisationen weisen ihrerseits auf die Hardcore-Szene zurück, indem Portale, wie das von Peta2 beispielsweise, Bands aus der Szene interviewen oder Konzerte und Touren von vegetarisch eingestellten Bands präsentieren (Abbildung 37). Hierin lasse sich die Rückkopplung erahnen, die das Vegi-Thema aus der Hardcore-Szene in den gesellschaftlichen Rahmen erbringe.<sup>362</sup>



Abbildung 36: *Straight Edge Vegan* - Shirt (mit der X-Symbolik des Straight Edge)



Abbildung 37: Peta2 Flyer der rein veganen HC-Band KMPFSPRT in X-Gestaltung

360 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 378f

361 Vgl. Calmbach 2007, S. 133

362 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 381

„Dennis: Ich bin mit vegetarischer Ernährung über die Punk- und Hardcore Szene in Kontakt gekommen, als ich so 16 /17 Jahre alt war [...]. Erst nach und nach hat sich erschlossen, wie wichtig vegetarische Ernährung für mich und meine Umwelt ist, es gibt also kein Schlüsselerlebnis. [...] David: Bei mir war es ähnlich. Ich habe mit 16 zum ersten mal ‚Cats & Dogs‘ von den Gorilla Biscuits und ‚No More‘ von Youth of Today gehört. [...] Kurze Zeit darauf war ich Vegetarier, noch etwas später vegan. Das ist mittlerweile fast 20 Jahre her. Seitdem habe ich nie wieder Fleisch angerührt.“<sup>363</sup>

Die beiden Interviewten von KMPFSPRT gehören damit zu den 18,5 Prozent vegan lebenden Anhängern der Hardcore-Szene. Dazu kommen noch 36 Prozent vegetarisch eingestellte Szenegänger. Nach Calmbach sind somit über die Hälfte der Hardcores dem Vegi-Lebensstil verpflichtet.<sup>364</sup>

In der Umfrage haben sogar 100% angegeben, dass sie vegetarisch/vegan sind und tatsächlich bestätigt Benjamin, dass er durch Bands bekräftigt wurde, die die Thematik in ihrer Musik aufbereiteten und auch Jens ist über Musik, Fanzines und Bücher an das Thema gekommen, ebenso wie Hendrik, der noch Filme und das Internet sowie wie Freunde als Grund angibt. Bulli gibt dazu an:

„Ich bin über ein Video namens ‚meet your meat‘ zum Vegetarismus gekommen. Das Video wurde auf einer Bandwebsite verlinkt. Dieses Video hat mich für das Thema sensibilisiert und ich denke, dass ich ohne diese Szenezugehörigkeit wohl nicht mit dem Video konfrontiert worden wäre. Nachdem ich das Video gesehen habe, habe ich mich umfangreich über Massentierhaltung und vegetarische Ernährung informiert.“

Max dagegen war schon vor seinem Bezug zu Hardcore *unbewusster* Vegetarier, doch die Hardcore-Szene hatte einen großen Anteil, dass er dann später sämtliche tierischen Bestandteile in Lebensmitteln und auch Leder ablehnte. Daniel und Marvin sehen in der Gleichheit von Menschen und Tier als herrschaftsfreien Humanismus die Grundlage ihrer Einstellung zum Vegi-Lebensstil.

Calmbach hält weiter fest, dass nicht nur die Vegis, sondern auch die Straight Edger hauptsächlich über Konzerte auf die alternativen Lebensweisen aufmerksam wurden und die Entscheidung hin zu einem Vegi-Lebensstil nicht zwangsläufig mit der Entscheidung zu Straight Edge gehöre. Dennoch sei gerade die Kommunikation, die durch DIY-Praxis etabliert und stabilisiert wird, das Informationsmittel schlechthin.<sup>365</sup>

„Musik als ästhetische Ausdrucksform und Erfahrungswelt stellt [...] ein nahezu ideales Medium (neben dem Internet) dar, um etwa den Tierrechtsgedanken populärer zu machen, und vermag damit eine zweckhafte sozialisatorische Wirkung im Sinne jugendkultureller Moralentwicklung und Wertevorstellung innerhalb der [Gemeinschaft] zu erzielen.“<sup>366</sup>

---

363 Peta2 2012 – Interview mit KMPFSPRT auf Peta2.de (siehe Abbildung 37)

364 Vgl. Calmbach 2007, S. 217

365 Vgl. Calmbach 2007, S. 217

366 Calmbach 2007, S. 27 nach Schwarz 2005

## 5. Ästhetisches Kollektiv

### 5.1. Ästhetik von Medien

An den bis hierhin dargestellten Beispielen – wie dem Musikvideo und den Abbildungen medialer Produkte – lässt sich bereits ersehen, dass diese allesamt einer Darstellungslogik folgen. Wie Eva Genie in Abbildung 34 mit dem X auf der Hand posiert, so findet sich dieses Symbol auch stilecht eingebaut in den Flyer zur Tour von KMPFSPRT (Abbildung 37). Während es sonst als Worttrenner in Abkürzungen fungiert, wie bei SXE für Straight X Edge oder bei PXF für Poison X Free, so ist es bei dem T-Shirt Motiv in Abbildung 36 als umgebendes Element gestaltet und das V für vegan wird zum Trenner. Ray Cappo von Youth Of Today ist dagegen auf dem Cover von *We're not in this alone* (Abbildung 35) vor der typischen Kulisse eines Hardcore-Konzertes mit Stagediver zu sehen, die sich auch in dem Video von SOIA (Abbildung 18) und dem Cover von Chain Of Strength (Abbildung 46) wiederfinden lassen. Diese Motive als symbolische Objekte der Hardcore-Szene sollten jedem Szene-Gänger vertraut sein und dadurch einen szenischen Symbol-Kosmos herstellen.

Als *Meta-Stil* lassen sich solche wiederkehrenden Motive in sämtlichen Medienerzeugnisse eines kulturell geprägten Medienproduzenten wiederfinden, da sein habituelles Stilwissen wiederum in seinen künstlerischen Produkten Verwendung findet. So würde jedes Medium – ob kognitiv, inszenatorisch oder performativ – durch die Referenz auf das eigene und das Publikumswissen stilisiert.<sup>367</sup> Mit der wechselseitigen und selbstreflexiven Nutzung von Medien verbindet sich der „Aus- und Aufbau von Deutungs- und Handlungsmustern, in denen sich eben diese subjektiven Themen strukturieren“.<sup>368</sup> Die Publikationen würden somit für das Subjekt zu einer Selbstbeschreibung; diese referierten einander und somit würde auch die Wahl einer bestimmten Komposition beeinflusst.<sup>369</sup> Ergebnisse einer Studie von Schramm und Hägler zur Mediennutzung aus 2007 zeigten, dass der *Nutzenerwarten* an ein Medienprodukt sich jeweils unterschiedlich erfüllt. In den populären Kulturen schnitten CDs „beispielsweise bei solchen Kriterien signifikant besser ab, welche die Ästhetik betreffen“<sup>370</sup> als demgegenüber MP3 als Stellvertreter virtueller Musikprodukte. Hierbei gehe es um „Ansehen und Wert der Sammlung“<sup>371</sup> und darum, dass die CD stilvoller sei. Den Künstler beträfe hierbei eher der Wunsch nach Unterstützung durch das *greifbare* Produkt.<sup>372</sup> Für die Hardcore-

367 Willems 2011, S. 310

368 Wegener 2008, S. 54

369 Willems 2011, S. 405f

370 Rhein 2010, S. 184

371 Rhein 2010, S. 184

372 Vgl. Rhein 2010, S. 184

Rhein zitiert hier eine Studie von Schramm/Hägler aus dem Jahre 2007, an dem 1.160

Szene betont Stefanie Rhein, dass die Schallplatte das bevorzugte Medium sei und durch ihr Äußeres als abgrenzendes, ästhetisches Mittel gegenüber der CD bevorzugt in der Szene gekauft würde. Selbst das Musiktape stünde gegenüber der CD höher im Ansehen der Szene-Gänger. Solch bestimmter Konsum sei eine bewusste Abgrenzung gegenüber einer kommerziellen Massenproduktion musikalischer Produkte, für die die CD stellvertretend stünde.<sup>373</sup> Dies betreffe insbesondere auch DIY-Produkte, die synonym dafür stünden, als kulturelle Botschaften szenische Identifikation und Abgrenzung zu verbreiten, was sich nach Ansicht Calmbachs schon in der Darstellung von „Fanzines versus Hochglanzmagazine oder Platten mit handgebastelten Covers“<sup>374</sup> materialisiere.<sup>375</sup> So würden Außenhüllen von Tonträgern eben nicht immer nur in der Druckerei, sondern auch in aufwendiger Handarbeit und im Siebdruckverfahren in beispielsweise Jugendhäusern selbst hergestellt. Gerade Bands und Labels aus der Hardcore-Szene würden ein besonderes Augenmerk auf eine szenische Gestaltung legen.<sup>376</sup> Fanzines würden dagegen oftmals auf eine Bindung verzichten oder werden einzeln per Hand nummeriert. Speziell die Cover-Gestaltung bei Fanzines würde häufig ein szenisches Thema präsentieren und erfahre besonders viel Aufmerksamkeit (siehe Abbildungen 31, 32 und 33).<sup>377</sup> Diese Aussagen unterstützen die These, dass der Meta-Stil einer Szene in den szenischen Produkten wiederzufinden ist. Die produzierten, kulturellen Objekte sind somit immer ästhetisch kultiviert und erhalten einen kollektiv anerkannten Wert. Damit wird auch die Produktion zu einem Versuch von Identitätsarbeit, indem symbolisches Material im Einklang mit der Vorstellung von Szene, in die der Produzent sich eingebunden sieht, hergestellt wird. Somit sei jedes szenische Produkt auch immer die Ausformulierung individueller Vorstellung und würde damit zum – möglichen – konstitutiven Element symbolischer Objekte und referiere somit wieder in den kollektiven Raum der Szene.<sup>378</sup> Durch das in die Produktion eingebundene Wissen, über das der Szenegänger verfügt, würde er immer auch seinen *Expertenstatus* darstellen wollen.<sup>379</sup>

Durch diese Beteiligung „wird in der Regel kommunikative Partizipation angezeigt, die wiederum durch die performative oder objektivierte Darstellung einer Identität gesichert wird: Zugehörigkeit wird vorgängig kommunikativ ausgewiesen [...], situativ angezeigt oder performativ belegt.“<sup>380</sup>

---

Personen teilgenommen haben, von denen das Verhältnis männlich/weiblich 2:1 war und das Durchschnittsalter 24,7 Jahre. Obwohl der Anteil Studierende 60% ausmachte, spricht dies für eine in Jahren betrachtet *junge* Klientel, aber nicht mehr jugendliche.

373 Vgl. Rhein 2010, S. 185

374 Calmbach 2007, S. 235

375 Vgl. Calmbach 2007, S. 235

376 Vgl. Calmbach 2007, S. 122

377 Vgl. Calmbach 2007, S. 109

378 Vgl. Wegener 2008, S. 69 und 75

379 Vgl. Gebhardt 2010, S. 196

380 Knoblauch 2009, S. 86

## 5.2. Kollektivierte Ästhetik

Für Vogelsang zeigt sich deutlich auf, dass posttraditionale Vergemeinschaftungen eine Medienkompetenz zeigen, die weit über die alltägliche hinaus ginge. Vor allem szeneerfahrene Teilnehmer zeigten eine beeindruckende Kreativität bei der Produktion von Medien und im Umgang mit ihnen. Dies würde durch die Partizipation am kollektiv geteilten Wissensspektrum begünstigt und diene so der kreativen Erprobung des gewünschten Selbst-Bildes.<sup>381</sup> Die Rahmung eines Lebensstilkollektives durch Musik zeige auf, wie wichtig das Musikerleben für das Gefühl von Zugehörigkeit sei.<sup>382</sup> Die Kommunikationsgemeinschaft Szene würde so zu einem kulturellen Stilisierungskollektiv, das die authentische Expression des Inneren durch das gemeinsame Erleben betont. Für Junge sind sie damit „Gesellungen der verzweifelt Sozialität begehrenden Individuen.“<sup>383</sup> Für Prisching sind die Gesellungen „Mittel zum Zweck, und der Zweck ist das eigene Erleben, die Resonanz, das Gefühl.“<sup>384</sup> Es handele sich bei Vergemeinschaftungen oft um Ereignisse von starker Emotionalität, bei denen der Verstand im exzessiven Akt in den Hintergrund trete.<sup>385</sup>

Wenn Szene-Gänger sich im Kollektiv vereinen, würde auf den jeweiligen Veranstaltungen das Zelebrieren eben dieser zum distinktiven Akt,<sup>386</sup> der gleichsam auf Bewegungsmustern und Stil auch die Identität der sozialen Gruppe verkörpere.<sup>387</sup> Alle Produkte szenischer Kulturformen werden somit zu Ausdrücken ästhetischer Distinktion und Vergemeinschaftung. Die Ästhetik erlangt hiernach eine eigene Wirklichkeit für die teilnehmenden Akteure. Sie würde zu einer visuellen Semantik, die diese Distinktion hervorbringe. Damit liege die Ästhetik nicht nur im künstlerischen Sinne in dem Objekt, sie gewinne vielmehr eine Qualität, die darüber liege. Ästhetik, die vom Kollektiv geteilt und mit jedem Akt angewandt würde, erfahre letztlich als implizite Logik die symbolische Abgrenzung und würde damit auch vom Kollektiv im Habitus eingelagert.<sup>388</sup> So strukturiert Ästhetik die Gruppe und den Einzelnen. Die Gruppe wird durch die Ästhetik, den Stil, identifizierbar und schafft so über das expressive Äußere hinaus den gewünschten Distinktionsgewinn für den sich inkludierenden Szene-Gänger.

Diese kollektive Ästhetik bestätigten auch die Teilnehmer der Befragung. Allesamt gaben sie an, dass sie Hardcore-Anhänger an ihrem Stil erkennen würden.

---

381 Vgl. Vogelgesang 2010, S. 41f

382 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 215

383 Junge 2009, S. 193

384 Prisching 2009, S. 38

385 Vgl. Prisching 2009, S. 38

386 Vgl. Gebhardt 2010, S. 195

387 Vgl. Alkemeyer 2010, S. 342

388 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 42f

„Es wäre wohl auch falsch zu sagen, dass man jeden HC Hörer immer und überall erkennt. Aber wie überall, wo sich Menschen begegnen, entwickeln sich auch hier Erkennungsmerkmale und Codes. Das bekommt man schon sehr schnell mit, aber wenn man sich nicht in der Szene bewegt, ist es wohl oft nicht erkennbar.“ [Max]

Dabei haben sieben der acht explizit bestätigt, dass Kleidung in Form von Schuhen, Shirts oder auch Frisuren visuelle Erkennungsmerkmale für Hardcore-Anhänger sind, wobei Benjamin und Anna Bandshirts explizit nennen. Für sechs der Befragten zählen dazu auch bestimmte Tätowierungen und für drei der acht ein bestimmtes Körperbild. Sportlichkeit scheint demnach ein strittiges, stilisierendes Merkmal und bedarf weiterer Nachfrage, um dies eindeutiger zu klären. Tonträger, Fanzines und Flyer/Broschüren sorgen bei sechs der Befragten für Erkennbarkeit von Hardcore, genauso wie Rituale auf Konzerten eine visuelle Hardcore-Ästhetik für die gleichen sechs Teilnehmer ausdrückt. Jens sagt, er könne „feinere Unterschiede, andere Codes“ aber erst durch den Erfahrungswert ausmachen, wenngleich er bestimmte Gruppierungen von Anfang an erkennen konnte. „Auch hier denke ich, dass sich das über die Jahre entwickelt hat.“ [Daniel]

### **5.3. Szenische Identifikation**

Letztlich ist es ja nun die Frage nach der Selbstbildung in der Hardcore-Szene, die im Vordergrund dieser Arbeit steht. Dabei war jedoch zuerst zu klären, inwiefern ein Subjekt sich überhaupt in eine Szene inkludieren kann und was – in diesem Falle – die Hardcore-Szene überhaupt ist; wie und wodurch sie sich verkörpert und zu einem sozialen Raum der Verortung wird. In den vorherigen Kapiteln war daher zu erfahren, welche Lebensstil-Entwürfe es im Hardcore gibt und auf welchem Wege sich diese symbolisieren, damit ein Angehöriger einer Szene eine Handlungsorientierung an die Hand bekommen kann und anhand symbolischer Ästhetik und Werte sich selbst und *seine* Szene distinktiv abgrenzt. Letztlich bliebe jedoch ein Subjekt, das sich einem solchen Lebensstil unterwirft, nur ein Individuum unter vielen innerhalb der Szene, wenn es sich nicht ganz weit in den Szenekern hinein einbringt. So wäre das Dilemma eines identitären Selbstbildes gegenüber einer dominanten Gesellschaftsform zwar für das Individuum gelöst, in der Szene bleibt es allerdings bestehen.

Wenn Hitzler postuliert, dass in der aktuellen Generation von Hardcore-Anhängern die moralischen Grundsätze einer – wie er sie benennt – vorherigen Generation abhanden kämen und somit szenekennzeichnend lediglich die Musik bliebe, so wäre das Resultat, dass die Hardcore-Symbolik innerhalb der Szene einer ebensolchen Bricolage unterworfen wäre, wie sie in der dominanten Gegenkultur zum Tragen käme. Wichtig bleibe es aber, die eigene Haltung der selbst ausgewählten Wertepakete und

Symboliken konsequent gegenüber anderen Szene-Mitgliedern zu vertreten und glaubhaft zu inszenieren. Nur so könne die Eigenständigkeit Freiräume und Ausdrucksformen schaffen, die wiederum Verkörperung in den vorher beschriebenen Praxen materialisiert fänden und somit Hardcore weiterhin zu dem machten, was es von je her sei: „eine untrennbare Einheit von Musik und Lebenseinstellung“.<sup>389</sup>

Die Materialisierung individueller Ressourcen soll nun im Folgenden der Leitfaden für die Frage der Selbst-Bildung innerhalb der Hardcore-Szene sein. Anhand dieser ließen sich gesellschaftliche Ordnung und die ungleiche Verfügbarkeit von Kompetenzen filtern und somit die inkorporierten und symbolischen Strukturen abbilden.<sup>390</sup> In dieser Sicht spiegele die Realität des sozialen Raumes die unsichtbaren Beziehungen zwischen den Individuen wider und damit ihre Positionen und ihr Abstand zueinander;<sup>391</sup> wahrgenommen durch den unterbewussten Sinn und die bewusst zur Schau gestellte Performanz der Akteure. Um aktiv und reflexiv den Umgang mit Symbolen in sinnhaften Kontexten zu verstehen, sei die Einbindung in die soziale Umgebung hochgradig relevant, wenn es bei der unmittelbaren Produktion von Symbolen (wie die Rituale auf Konzerten) zu einem Zusammenhang von produktiven Akteuren und produktiven Zuschauern komme. Erst in einem hierarchischen System entfalte das Subjekt sein adaptives, kreatives Potenzial – dadurch entwickle sich das Individuum zu einem selbst- verstehenden und selbst-bildenden Subjekt.<sup>392</sup>

„In der Tat [...] scheint die künstlerische Dimension die einzige wirkliche Stätte des Individuums gewesen zu sein, der einzige Ort, an dem der Mensch ein Individuum in seiner materiellen wie intelligiblen Existenz sein konnte – nicht nur als innerer, sondern auch als äußerer Mensch.“<sup>393</sup>

Indem Behrens mit Marcuse argumentiert, führt er weiter aus, dass das mit kulturellem Kapital ausgestattete Individuum seine Individualität nur verwirklichen könne, indem es sich schöpferisch betätige; nur so erhöhe es seinen Marktwert, nur so könne es in seinem sozialen System ein Individuum im vollen Sinne sein.<sup>394</sup> Wenn das Subjekt dann mit seiner materialisierenden Tätigkeit noch eine ideelle Sinnhaftigkeit verbinde, dann sei die Symbolizität von sozialer Praxis die Voraussetzung für die (Re-)Produktion der individuellen Praxisformen.<sup>395</sup> Doch gerade hier käme es auch auf den bereits erfolgten individuellen Erfahrungserwerb insbesondere an. Jedes Subjekt ist als vorerfahrenes Wesen mit einem bestimmten Wissensstand ausgestattet und dieses objek-

---

389 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 78

390 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 22

391 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 27

392 Vgl. Willems 2011, S. 174

393 Behrens, S. 11 nach Marcuse

394 Behrens, S. 12

395 Vgl. Willems 2011, S. 167

tive Wissen inkorporiert sich auf die innere Objektivität des Subjekts. Es wurde sukzessive selbst konditioniert und die Objektivität ist implizit im individuellen Individuum niedergeschlagen.<sup>396</sup> Somit sind die szenischen Objekte immer auch der subjektiven Prägung unterlegen und erfahren auch innerhalb der Szene weiterhin ihre Funktion als symbolische Ordnung. Diese Ordnung erfordere darüber hinaus die interaktive Ich-Leistung des Subjekts. Es muss sich dem Wert seiner Produkte gewahr werden, seine Kompetenz wahrnehmen und die Praxis seiner Performanz authentisch verkörpern.<sup>397</sup> Dadurch bringe das Subjekt den individuellen Wunsch nach Identität mit der Wahrnehmung der Betrachtenden überein und erfahre mit dieser Wahrnehmung seines besonderen kulturellen Kapitals die Erhöhung seiner Position. Die Praxis der Handlungen ist somit auch immer als strategische Bedürfnisbefriedigung des Subjekts zu sehen, welche ihn weiter antreibt, seine Kompetenzen zu nutzen.<sup>398</sup> Gerade die musikkulturellen Kompetenzen brächten Zugehörigkeiten und Identitäten hervor, indem sie subjektive Abgrenzung herausbilden.<sup>399</sup> Als musikalische Selbstsozialisation könne daher das gesamte Werden des Subjekts in der Szene gewertet werden, indem es sich selbst durch die Kommunikation mit anderen Subjekten in dem sozialen Raum abgrenzt und die eigene Authentizität als zentrales Identifikationskriterium in den Vordergrund stellt.<sup>400</sup> Die subjektive Authentizität schließt dabei nicht nur das Äußere mit ein, sondern gerade auch die Leidenschaft und die Intensität, mit der der Einzelne sich einbringt. Mit dem authentischen Handeln wird ein wichtiges Individualisierungsmerkmal in der Hardcore-Szene hervorgehoben, das zugleich durch „den Wechsel von der Konsumenten- in die Produzenten-Rolle [...] die Anerkennung Gleichgesinnter“<sup>401</sup> hervorbringt.<sup>402</sup>

---

396 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 373

397 Vgl. Willems 2011, S. 115

398 Vgl. Willems 2011, S. 495

399 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 551

400 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 552; vgl. Gebhardt 2010, S. 184f

401 Mulder 2009

402 Vgl. Rhein und Müller, S. 4892

## 6. Selbst-Gestaltung

„Jedermann soll auf verschiedenen Gebieten seinen eigenen Stil haben und pflegen“,<sup>403</sup> fordert Willems und führt dabei an, dass „Stilaspekte und Stilfragen [...] jedenfalls in vielen Bereichen mindestens bedeutsamer, bewusster, reflektierter und expliziter geworden“<sup>404</sup> sind. Er führt aber auch weiter aus, dass es heute einen nicht einfach zu beherrschenden Druck zur Selbststilisierung gebe, den es in der spezifischen Kultur der Szene erst einmal umzusetzen gelte.<sup>405</sup> Während sich der Eintritt zur Szene relativ einfach gestalten lässt, so sei die Teilhabe im inneren Kern keineswegs so einfach zu erreichen; es bedürfe hier der kompetenten Anwendung szenetypischer Verhaltensmuster, die erst in den entsprechenden Praktiken vom Subjekten erworben werden müssten. So fördere die Interaktion mit anderen Szenemitgliedern die authentischen Kompetenzen des Subjekts und präge sein stilistisches Wissen.<sup>406</sup> Nur über soziale Praktiken und gemeinsame Symbole könne eine Wirklichkeit gestaltet werden; eine praktizierte Kultur, die das Individuum in der Gemeinschaft in eine sichere Identität führe.<sup>407</sup> Die Notwendigkeit der Aneignung szenischer Symbole in situativen Praktiken würde umso komplizierter, je spezialisierter die umgebende Kultur sei. Dies läge daran, dass mit dem Grad der Spezialisierung auch eine Erschwerung der Aneignung von Kompetenzen verbunden ist und somit Authentizität schwerer zu erreichen sei. Daher muss das Subjekt umso mehr investieren, um immer weiter in die Kultur einzudringen.<sup>408</sup> Um die kulturellen Werte zu erfahren, müssten die kulturellen Objekte und Praktiken verstanden werden; in ihrer Ästhetik liege das kulturelle Wissen. Sofern das Subjekt an den Diskursen verstehend teilnehmen kann, so wird sich sein Wissensbestand vergrößern. Hierin liegt die Attraktivität eines spezifischen Lebensstils. Die das Subjekt ansprechende Ästhetik beinhaltet zugleich den Sinn und die Ziele einer Lebensführung. Somit würde das kulturelle Wissen rekuriert.<sup>409</sup> In der Zurschaustellung des erworbenen Wissens liegt der Versuch, Authentizität zu gewinnen. So wird Distinktion eben nicht nur zu anderen Kollektiven, sondern ebenfalls im Kollektiv zu anderen Akteuren erreicht. Mit dieser diskursiven Praktik schaffe das Subjekt eine strukturelle Durchlässigkeit innerhalb der Szene-Hierarchie. Indem es durch die erfolgreiche Darstellung seines Selbst eine Selbstverständlichkeit von Kulturwissen repräsentiere, empfehle es sich für eine höhere Position innerhalb des sozialen Raumes.<sup>410</sup>

---

403 Willems 2011, S. 285

404 Willems 2011, S. 285

405 Vgl. Willems 2011, S. 285

406 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 18

407 Vgl. Alkemeyer 2010, S. 334

408 Vgl. Calmbach 2007, S. 237

409 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 121

410 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 48

In diesen fortwährenden Bildungsprozessen, die für das Individuum stattfinden und die ihm übergeordnet vorgegeben sind, sieht Willems den Zusammenschluss von Individualisierung als Subjektivierung. Individualisierung ist demnach nicht mehr nur die Ausbildung von Individualität im Laufe der Sozialisation durch habituelle Anheimnahme vorgelebter Modelle; Sozialisation bedeutet vielmehr auch die aktive Entwicklung des Akteurs als befähigtes Subjekt. Die Selbst-Bildung sei es, welche ihn sozial handlungsfähig mache und die Ich-Identität herausbilde. Die bewusste Handlung in der Realität zwingt somit den Akteur durch sie zu einem Subjekt zu werden und individuelle Entscheidungen zum Zwecke seiner Selbst-Stilisierung zu treffen.<sup>411</sup> „Indem der ideologische Diskurs Individuen anruft, indem er ihnen qua Anrufung bestimmte Subjektpositionen und Subjektivitäten zur Verfügung stellt, ‚rekurriert‘ er sie als Subjekte.“<sup>412</sup> Behrens zufolge „hat die gegenwärtige Popgesellschaft [damit] Mechanismen herausgebildet, die dem Menschen scheinbar doch die Freiheit zugestehen, sich als freies Individuum behaupten zu können“.<sup>413</sup> So sieht auch Winter die Anhänger einer Kultur nicht als bloße Stereotype, vielmehr benennt er sie als „aktive, kritisch engagierte Konsumenten, die über differenzierte und kreative Rezeptions- und Aneignungspraktiken verfügen, die sie im Prozess der Medienbildung erworben haben.“<sup>414</sup> Weiter würden sie explizit den Anschluss an Gleichgesinnte suchen, um ihre Praktiken mit einem hohen Maße an emotionaler Leidenschaft auszuführen. Dies ginge aber nicht ohne „tiefes Wissen über [...] eine Musikrichtung zu haben, es zu vertiefen, mit anderen zu teilen und zu kultivieren.“<sup>415</sup> Über diesen aktiven Prozess würde Wissen über die kulturellen Objekte demonstriert und ästhetische Vorlieben ausgedrückt.<sup>416</sup> Diese Freiheit des Subjekts, in den Diskursen Positionen selbst wählen zu können, bestätigen auch Nonhoff u.a., indem sie aussagen, dass „das Verhältnis von Diskurs und Subjekt als eines der Gleichursprünglichkeit zu begreifen“<sup>417</sup> ist. So geben Diskurse eben Praktiken vor, das Subjekt kann sie aber sinnhaft interpretiert rekapitulieren und den Diskurs damit wieder in seinem Sinne prägen.<sup>418</sup> Für Bührmann gelte es daher, die Subjektivierungspraktiken an den Vorstellungen des Handelnden zu messen, um so den jeweiligen Eigensinn in den Strukturen des sozialen Raumes hinterfragen zu können. Erst damit werde die Lebensführung eines Subjektes auch innerhalb begrenzender symbolischer Handlungsrahmen mit Sinn verknüpft.<sup>419</sup> „Die

---

411 Vgl. Willems 2011, S. 141

412 Nonhoff und Gronau 2012, S. 123

413 Behrens, S. 12

414 Winter 2010, S. 161

415 Winter 2010, S. 161

416 Vgl. Winter 2010, S. 161f

417 Nonhoff und Gronau 2012, S. 123

418 Vgl. Nonhoff und Gronau 2012, S. 123

419 Vgl. Bührmann 2012, S. 160

[damit] verbundene Aneignung der szenerelevanten Wissensbestände, Kompetenzen, Wertvorstellungen und kulturellen Praktiken findet innerhalb und durch die Szene selbst statt.<sup>420</sup> Nur in ihr könne das Mitglied seine Kompetenzen ausbilden und absichern.<sup>421</sup> Dies ist wiederum darin begründet, dass der individuelle Anspruch an ein Selbstbild auf dessen Anerkennung beruht und so Selbstidentifikation erst dadurch in authentischer Identität und Handlungsfähigkeit umgesetzt würde.<sup>422</sup> In diesem Sinne würde das Subjekt versuchen, seine Kompetenzen immer weiter auszubilden und seine Selbstsozialisation voran zu treiben.<sup>423</sup> Identität würde damit zur Kongruenz von Subjekt und Objekt. Mit steigender struktureller Selbstverantwortung würde das Subjekt daher gezwungen, individuellen Handlungsbedingungen immer wieder neu zu begegnen und so fordere Individualisierung persönliche Leistungen und Kompetenzen, die das Subjekt auszubilden hat.<sup>424</sup>

### **6.1. Vom Rand der Szene zum Kern**

Dem Subjekt geht es daher nicht nur darum, sich selbst auszudrücken, sondern geradezu „Möglichkeiten individualistischer Distinktion“ sozial anerkennend zum Ausdruck zu bringen. Willems begründet diesen „expressiven Individualismus“<sup>425</sup> mit dem Drang nach Anerkennung, der einher gehe mit einer Form von verstärkter *Theatralität*, bedingt durch medial überhöhte symbolische Produkte.<sup>426</sup> Doch gerade die Adaption von durch vorgelebten Symbolen sei nicht nur eine schlichte Nachahmung des Vorgelebten. Vielmehr gehe es um die Transformation dieser, um sie nach subjektiven Interessen szenisch einzuverleiben.<sup>427</sup> Diese theatrale Überhöhung bedeutet den Einbezug von Emotionen in die Symbolik, welche dieser weitere Attraktivität verleiht. Emotionen sind hierbei ein Charakteristikum von Performanz, welche die Gefühlswelt zum Ausdruck bringt. Insbesondere bei musikkonzentrierten Erlebnissen beruhe dies auf individualistischen Vorlieben.<sup>428</sup> So würde auch aktiver Konsum von Musik auf Konzerten zu einem Ausdruck von Individualität und zu einer produktiven Praktik von kultureller Ästhetik, welche wiederum in der szenischen Gemeinschaft mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen ist.<sup>429</sup> Auch wenn es nicht um bloße Imitation des Gesehenen geht – wie ein Zuschauer den auftretenden Sänger beispielsweise wahrnimmt – so kann der

---

420 Calmbach 2007, S. 142

421 Vgl. Calmbach 2007, S. 142f

422 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 42

423 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 552

424 Vgl. Willems 2011, S. 495f

425 Willems 2011, S. 422 nach Burkhart 2006

426 Vgl. Willems 2011, S. 422

427 Vgl. Wegener 2008, S. 31; vgl. Richard 2010, S. 55

428 Vgl. Willems 2011, S. 428

429 Vgl. Winter 2010, S. 50

Ausdruck und die Position des Sängers doch zu einem Ideal werden, welches der bis dahin nur Zuschauende gerne erreichen würde, wenn er den Sänger auf einer höheren Position der szenischen Hierarchie als sich selbst gegenüber verortet sieht und ihm somit mehr *Szene-Kompetenz* zuschreibt.<sup>430</sup> Dem Zuschauer ist hier ein identitäres Sinnangebot unterbreitet worden, das sich ihm als ein Eintrittsangebot Richtung Szenekern offenbart. Voraussetzung bleibt aber dabei, dass es nicht bloß um das schlichte Kopieren von Gesten, Ausdruck oder Kleidung des Sängers, sondern um eine individuell erweiterte und kreative Aneignung geht. Die Glaubwürdigkeit ist hierbei das entscheidende Kriterium zum Gewinn von selbsterfahrener Identität. Erfahrene Szenegänger müssen den objektiv gewonnen Eindruck von dem vom Subjekt gedachten Ausdruck bestätigen, um so den Distinktionsgewinn für das Subjekt zu bestätigen. Erst hierin erfolge die Zuschreibung von gewünschter authentischer Kompetenz.<sup>431</sup> Die ästhetische Annahme von szenischen Objekten ist dabei natürlich nicht nur der Gestik oder Kleidung eines Sängers zuzuschreiben, wie im Beispiel verdeutlicht; im Gegenteil gibt es vielfältige Sinnangebote innerhalb einer Szene, die den individuellen Geschmack des Subjekts treffen können. Dies wären alle beschriebenen szenischen Symbole, wobei der performative Akt körperlichen Handelns ein sehr augenscheinlicher sei, insbesondere bei den Konzertpraktiken der Hardcore-Szene. Damit würde auch der oben genannte Konsum von Musik auf Konzerten zu einem individualistisch performativen Akt.<sup>432</sup> Die Hierarchie von Band und Zuschauer offenbart aus sich heraus schon eine emotionale Bindung. Ohne diese Bindung wäre kein Zuschauer, kein Publikum für eine Band existent. Jedoch könne der Grad der Emotion hierbei stark divergieren von Zuschauer zu Zuschauer. Es bleibe jedoch der performative Aspekt. Ohne emotional zum Ausdruck gebrachte Unterstützung würde keine hierarchische Erhöhung der Band und seiner Mitglieder stattfinden. Doch selbst in den Reihen der Zuschauer zeige sich eine Hierarchie zwischen den *echten* Fans und den *Zuguckern*.<sup>433</sup> Diese Unterteilung kann willentlich geschehen oder bedingt sich durch den Grad des Einbezugs in die Szene. So würde nicht jeder Teil des Publikums über weitere Szeneaktivitäten informiert, zumeist würde diese Information unter den sich bekannten Anwesenden geteilt. Mit der regelmäßigen Teilnahme jedoch würde der

---

430 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 287

431 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 186; Vgl. Willems 2011, S. 396f

Insofern, dass diese Nachahmungen nicht als reine Imitation passierten, bedeute dies die Fähigkeit des Subjekts, „sich in die Wirklichkeit einzufühlen, sie nachzuvollziehen und sie sinnlich-sinnvoll darzustellen.“ Klein 2004, S. 25 Damit verstünde Bourdieu „Habitualisierungen als Sozialisationsvorgänge und betont, daß diese Einschreibungen in den Körper über Angleichungen, durch [...] Annäherungen an das Vorbild erfolgen.“ Klein 2004, S. 25

432 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 40

433 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 184f

Bekanntheitsgrad des Zuschauers steigen und je intensiver er sich dann einbringe, desto näher kann er an den Szenekern durch Teilhabe und Kommunikation heranrücken. Hierdurch würde ihm das notwendige *Involvement* zugeschrieben, um als Teil der Szene wahrgenommen zu werden.<sup>434</sup> Weiter erfahre der sich lautstark – aber authentisch gebärdende Zuschauer auf Konzerten mit dem Grad der Intensität seiner authentischen Darbietung eine Zuschreibung des umso *echteren* Szenegängers.<sup>435</sup> Diese Selbstinszenierung bedeutet für Ferchhoff einen „paradoxen Zwang“<sup>436</sup> von subjektiver Einzigartigkeit, die in emotional gesteuerter Eigenverantwortung des Subjekts immer wieder durch alle möglichen Kanäle dargestellt werden will, um so seine Unverwechselbarkeit zu beweisen.<sup>437</sup> Die richtige Inszenierung auf Konzerten diene also der Verortung innerhalb der Szene und somit auch der Distinktion zu weiter außen stehenden Szene-Mitgliedern.<sup>438</sup> Sie ist jedoch nicht nur die Äußerlichkeit, die zur Schau gestellt wird. „Inszenierung ist vielmehr ein unhintergehbare Bestandteil von Identität geworden, deren Suche in und durch die Darstellung stattfindet.“<sup>439</sup> Im Szenekern befänden sich zumeist die Mitglieder, denen bereits zugeschrieben wird, dass sie den Lebensstil der Szene maßgeblich verkörpern. Zahlenmäßig sei dieser Teil der Szene am kleinsten, für die Kultur einer Szene aber hoch relevant, da ihre Mitglieder einen Großteil der szenischen Kulturgüter produzierten und so ihr Können demonstrierten.<sup>440</sup> Dass es intraszenische Hierarchien gibt, bedinge auch, dass Möglichkeiten selbstbestimmter Aneignungsstrategien zwar generell gegeben seien, aber je nach erreichter Position in der Szene großen Unterschieden unterlägen. Die Aneignung von Ritualen und das Wissen um deren Anwendung sei hier als eine Möglichkeit gegeben, um in der Szene Respekt zu erhalten,<sup>441</sup> setzt aber wie jede andere Möglichkeit auch „Individualität, Kreativität, Vielseitigkeit und Distanz voraus und betont auf diese Weise Aspekte wider das Vorbild.“ Authentizität sei hiernach nicht eine Form von Willkür oder Zeitvertreib bei der Übernahme von vorgelebten Bildern, sondern müsse ein individuelles Merkmal für das Selbst werden.<sup>442</sup> Das Subjekt kann versuchen, neue Erfahrungen in seinem Identitätsentwurf zu integrieren und sie mit Sinn zu füllen, obwohl die Anforderungen mit jeder neuen Erfahrung immer anspruchsvoller werden. Dies erfordere umso mehr Engagement bei der Übereinbringung der äußerlichen Wirkung. Gerade der Akt der Inklusion, neue Erfahrung in Kongruenz zu bringen, mache Identität

---

434 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 184f

435 Vgl. Schäfer 2010, S. 117f

436 Ferchhoff 2011, S. 16

437 Vgl. Ferchhoff 2011, S. 16

438 Vgl. Rhein und Müller 2006, S. 555

439 Klein 2004, S. 22

440 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 184f

441 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011

442 Vgl. Prisching 2009, S. 46; vgl. Wegener 2008, S. 18

aus – und nicht nur die Annahme von vorgelebten Bildern.<sup>443</sup> „Gleichzeitig bedeutet dies, dass nur wirklich ‚hineinkommt‘, sich also symbolisch und sozial inkludieren kann, wer die Zeit und die Mühe der Aneignung investiert.“<sup>444</sup> Rhein führt aus, dass Aneignung als subjektive Willenserklärung sich gerade über das Mitglied werden in selbstgewählten Szenen mitsamt seiner Symbolwelten, Kompetenzen und kulturellen Wissens dort vollzöge, „wo soziale Anerkennung und Mitgliedschaft [...] gesucht wird“.<sup>445</sup> Die Mitgliedschaft und Einarbeitung in die szenische Kultur erfordere jedoch ein hohes Maß an Willenskraft, da sie ihre gewünschte Mitgliedschaft in posttraditionale Gemeinschaften aufgrund nicht vorhandener formaler Eintrittsbarrieren und vielfältiger Eintrittsmöglichkeiten umso stärker bekräftigen müssten, um wahrgenommen zu werden. Dadurch gelänge es dann anderen Szene-Mitgliedern möglicherweise, zu sehen, als wer oder was der Eintretende verstanden werden möchte.<sup>446</sup> Wie der Eintritt in die Szene bedeutet jeder Übertritt in der szenischen Hierarchie einen neuen Kompetenz- und Wissenserwerb, der eben je nach Situation angepasst wahrgenommen werden müsse.<sup>447</sup> Nur so kann das Subjekt erfahren, wie es kulturelles Kapital einbringen kann. Dies umschließe auch die Performativität seines Körpers, den er in den Diskurs mit einbringe und durch die performativen Praktiken in transformierenden Materialisierungsprozessen entsprechend seines Wissensgewinnes forme und so gestaltet sein neues Selbst darstellen könne.<sup>448</sup> Durch die Anwendung des richtigen kulturellen Kapitals zur richtigen Zeit am richtigen Ort, kann es zu einer Anerkennung kommen und Szene als sozialer Raum kann der Ankerpunkt sein für die gewünschte Form der Lebensstilisierung. „Glaubwürdig wird [dies] vor allem durch eine gelungene Darbietung, die sich sowohl in einer medialen Performance [...] ereignen kann oder in der Live-Performance auf einer der theatralen Bühnen.“<sup>449</sup> Kommen diese Bedingungen in ihrer Gesamtheit nicht zustande, so schlage der Identitätsgewinn fehl und der mit dem Versuch verbundene Sinn könne sich nicht für das Subjekt entwickeln; der Zuspruch an vermehrter Kompetenz bleibe ihm verwehrt.<sup>450</sup> Da die Praktiken jedoch auf emotionalem Engagement basierten und zumeist die Vertrautheit der kulturellen Güter bedeute, komme es relativ selten zu diesem Phänomen, da das Bewerten von ästhetischen Produkten ein zentrales Thema postmoderner Kulturen sei.<sup>451</sup>

---

443 Vgl. Wegener 2008, S. 45f; vgl. Willems 2011, S. 400

444 Rhein und Müller 2006, S. 554

445 Rhein und Müller, S. 4889

446 Vgl. Rhein und Müller, S. 4889

447 Vgl. Vogelgesang 2010, S. 38

448 Vgl. Bührmann 2012, S. 158

449 Klein 2004, S. 23

450 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 61; vgl. Willems 2011, S. 238

451 Vgl. Winter 2010, S. 45

Sowie der Körper zwangsläufig in den Diskurs eingebracht wird, so wird er auch inszeniert. Szene-Mitglieder führen ihre Kompetenzen regelrecht vor, indem sie wie dargestellt musizieren oder mitsingen, oder darüber hinaus symbolisch repräsentieren. Dazu zählen insbesondere in der Hardcore-Szene Elemente wie „Outfit, Piercing, Tätowierung oder Frisur“<sup>452</sup>, was keinesfalls als oberflächlich zu verstehen wäre, da es hier um die eben angesprochene Symbolisierung von Zugehörigkeit geht. Es wird performativ visualisiert, dass das Mitglied um die Szene betreffende Wissen, Werte und Vorstellungen verfügt.<sup>453</sup> „Musikkulturelle und szenespezifische Symbolsysteme dienen in Szenen als Medium performativer Identitäten“.<sup>454</sup> Demnach enthalten diese als Stile oder Rituale immer auch einen Hinweis auf körperliche Erlebnisformen – und auf gemeinschaftliche Körperbilder. Jede Kultur habe ihren eigenen Weg, den Körper einzusetzen.<sup>455</sup> Prisching folgert weiter, dass es gar eine „gewisse Parallelität der Konzeptionen von Individuum und Kollektiv“ gibt. Er sieht dies als Resultat aus dem Zwist von prinzipiell freier Gestaltbarkeit des Subjekts auf der einen Seite und dem Zwang nach Authentizität auf der anderen Seite; Gleiches gelte für die Szene, wenn sie den Anspruch habe, keine formalen Zutrittsbarrieren zu haben, jedoch Gemeinschaftlichkeit ebenfalls auf dem Zuspruch von Authentizität aufgebaut werde.<sup>456</sup> Willems führt jedoch aus, dass gerade dieser Zusammenhang von Freiheit und Einbindung die Kreativität des Subjekts fordere. Nach Maß seiner Möglichkeiten lasse das Subjekt seinen Körper für sich sprechen, indem es sich inszeniere und darstelle. Darin wäre er in den posttraditionalen Gemeinschaften viel freier. Die Verankerung in die jeweiligen Kontexte erfordere damit eine stärkere Konzentration auf Geschmack und Selbststilisierung.<sup>457</sup> Weiter benennt er dies als *strategisches Handeln* des Subjekts, als das es mit seinen Handlungen auch immer einen Sinn, bzw. hier eine Strategie zum Übergang in eine andere Hierarchiestufe verbindet. Er verbindet das strategische Handeln mit dem Stilbegriff und dem Habitus, um darzustellen, dass den jeweiligen spezifischen Lebensstile immer auch eine eigene strategische Handlungslogik inne liege. So gehe es eben in dieser Logik nicht um einzelne Entscheidungen zu Stilfragen, sondern durch die habituelle Prägung von Stil mehr um die eigene, spezifische Interaktions- und Interpretationsleistungen des Subjekts. Der Stil würde somit implizit, wenngleich der gefällige Bezug zum Lebensstil immer noch anleitend sei.<sup>458</sup> Damit würde auch das gesamte kulturelle Wissen eines Subjektes habituell und liege szenischen Praktiken immer zugrunde,

---

452 Rhein und Müller, S. 4890

453 Vgl. Rhein und Müller, S. 4890f

454 Rhein und Müller, S. 4890

455 Vgl. Lorig und Vogelgesang 2011, S. 373

456 Vgl. Prisching 2009, S. 46

457 Vgl. Willems 2011, S. 423

458 Vgl. Willems 2011, S. 446

ohne dass der – bereits mit Kompetenzen ausgestattete Akteur – dies immer wieder bewusst hervorrufen müsste; er er habe es bereits verinnerlicht.<sup>459</sup> Somit lässt sich festhalten, dass das individuelle Erfolgserlebnis im Vordergrund steht und somit dem Subjekt ausreichend Anlass bietet, um sich von anderen Szene-Mitgliedern abzugrenzen. Dies erfolge nach seinem spezifischen Können und seines speziellen Stils, böte abermals genug Grundlage zur ästhetischen Produktion des Selbst.<sup>460</sup>

## **6.2. Der Körper als Schnittstelle**

### **6.2.1. Der Akt der Artikulation**

Im „ästhetischen-kreativen Prozess von Selbstorganisation“<sup>461</sup> drücke sich die „Notlage der Postmoderne“<sup>462</sup> aus. Die Verwendung eigener Ressourcen als kreatives Kapital zur Identitätsentwicklung sei aber ein Selbst-strukturierender Prozess von Teilnehmern einer Szene.<sup>463</sup> Die moderne Gesellschaft fordere geradezu die proaktive Ritualität, das Individuum müsse in performativen Akten sich selbst in Funktion nehmen und verortend steuern.<sup>464</sup> Es gehe um die inhaltliche Gestaltung der Fassade – also des Körpers – und den dazu benutzten ästhetischen Mitteln,<sup>465</sup> mit dem das Erleben im Körper um die Selbstdeutung sozialer Kompetenz kulturell erweitert werde.<sup>466</sup> Die Außenseite von Körper und performativen Akten ließe sich nicht von der Innenseite der habituellen Dispositionen trennen. Somit müsse das Subjekt als gesamter Körper eingebunden gesehen werden in den Raum und die symbolischen Ordnungen. Der Körper würde damit zur visuellen Schnittstelle des Ausdrucks von Identität und dem Bewusstsein des Subjekts.<sup>467</sup> Dabei gehe es um die gesamte Darstellung, also den „Einsatz von Mimik, Gestik, Kleidung, Körperhaltung“.<sup>468</sup> Alles, was nach außen scheint, wird damit zu einem Mittel, Position zu beziehen. Mit dem Körper als Medium wird dann der Habitus mit der Ästhetik überein gebracht. In der performativen Präsentation versinnbildlicht der Körper die verinnerlichte Haltung. Die Inszenierung würde für das Subjekt zu einem Projekt des zukünftigen Daseins, wenn die Darbietung in der Gegenwart als authentisch – also gelungen – anerkannt wird.<sup>469</sup>

Dieses Wissen um die richtigen Objekte wurde im Laufe der Arbeit bereits als kultu-

---

459 Vgl. Willems 2011, S. 462

460 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 194

461 Wegener 2008, S. 43

462 Wegener 2008, S. 43

463 Vgl. Wegener 2008, S. 43

464 Vgl. Willems 2011, S. 260

465 Gebhardt 2010, S. 193

466 Vgl. Diaz-Bone 2010, S. 215

467 Willems 2011, S. 339

468 Stockmeyer 2004, S. 155

469 Vgl. Wegener 2008, S. 48

relles Kapital gedeutet, die Produktion von medialen Gütern des Weiteren klassisch als physische Produkte. Doch auch der Körper lässt sich produzieren, über Sprache, über Bilder oder über die Formung des Körpers selbst. „In dieser verkannten Form wird es nur legitim in Form des symbolischen Kapitals“,<sup>470</sup> nach Diaz-Bone und kann nur durch die Anerkennung der Betrachtenden zu solch symbolischer „und künstlerischer Reputation kommen“.<sup>471</sup> Die Betrachtenden sind wieder gleichzusetzen als soziale Gemeinschaft, sprich Szene als sozialer Raum. Damit ist sie das Feld, in dem das Subjekt sein Kapital einbringt. In diesem metaphorischen Sinne würde der Konsument zum Unternehmer und dabei zum *Kreativsubjekt*, das sich seine Anerkennung erarbeiten muss, um das notwendige Kapital zu gewinnen.<sup>472</sup> Diese Anerkennung könne in jeglichen sozialen Räumen erfolgen, also auch in den virtuellen, in denen sich das Subjekt über Bilder als Selbst präsentieren kann. Ist der entsprechende Raum richtig gewählt, so könne schon vor der sprachlichen Kommunikation ein Bildnis geschaffen werden, das mediale Identitätsarbeit als Selbst-Bildung des Subjekts begreift.<sup>473</sup> Im Internet böte sich zumeist ein ausreichendes Publikum, dem dieser Versuch gerecht würde. Diese Identitätsarbeit könne aber nicht nur über Bilder vermittelt werden, sondern auch durch Sprache, beispielsweise über persönliche Konzertkritiken oder Rezensionen von szenerelevanten Alben.<sup>474</sup> Jegliche Kommunikation dient der Expression.

Szene kann daher auch als der diskursive Rahmen gesehen werden, in dem das Subjekt seine Perspektive kommunizieren kann. Somit beziehe wiederum die redaktionelle Tätigkeit, für ein Fanzine beispielsweise, Sprache als Kommunikation in den Diskurs ein.<sup>475</sup> Szene-Mitglieder im Hardcore würden so „ihre persönlichen Sichtweisen von HC“ einbringen und Abgrenzung sowohl nach Außen als auch gegenüber anderen Szene-Mitgliedern ausdrücken. Dadurch beinhalte Sprache einen wichtigen Faktor zur Authentizitätszuschreibung.<sup>476</sup> Diese Artikulation müsse über die Repräsentation von (Schrift-)Zeichen hinaus als Praktiken-darstellender Rahmen betrachtet werden. Sprache wird so zu einem Akt und kann daher ebenfalls als körperliche Performance betrachten werden.<sup>477</sup>

„[Es] sind die von den diskurstragenden Individuen bewerkstelligten Akte der Artikulation, mit denen diese an bestimmten Positionen in den Diskurs eintreten, in diese Positionen auf bestimmte Weise investieren und den Diskurs fortschreiben (oder -sprechen).“<sup>478</sup>

470 Diaz-Bone 2010, S. 52

471 Diaz-Bone 2010, S. 53

472 Vgl. Bührmann 2012, S. 150

473 Vgl. Vogelgesang 2010, S. 43

474 Vgl. Hugger 2010, S. 10

475 Vgl. Maingueneau 2012, S. 166ff

476 Vgl. Calmbach 2007, S. 111

477 Vgl. Maingueneau 2012, S. 166ff

478 Nonhoff und Gronau 2012

### 6.2.2. Äußerliche Ästhetik

Im Sinne der postmodernen Entwicklungen habe „der Mensch nur sich selbst“<sup>479</sup> und müsse so unter Betracht von Ernährung, Sport und Mode“ seine Individualisierung bewältigen. Somit würde der Körper zum „Halt für das Subjekt“<sup>480</sup> und könne über die performative Formulierung lebensweltliche Probleme wie das der Identität bewältigen.<sup>481</sup> Diese neue Form der Sinnsuche wirke auf den lebensweltlichen wie auch auf den medialen Körper und so verkämen Kulturen zu Körperkulturen, die neben den virtuellen eben auch die realen Leibe in die Stilisierung zwingen.<sup>482</sup> „Die Ästhetik unter anderem von Kleidung [...] spielt in Szene eine wichtige bzw. wichtiger werdende Rolle.“<sup>483</sup> Ästhetisierung sei je nach Szene verschieden stark ausgeprägt, doch bei den *augenscheinlich* verschwimmenden Szenebildern sei die differenzierende Stilisierung umso wichtiger. Neben Erlebnissen und Konsumgütern wie Musik, sei Kleidung ein Mittel um sich darzustellen. Wäre Ästhetisierung das Erfahrbare nach Geschmack, dann stelle sich der thematische Fokus durch die habituelle Prägung ebenfalls bei der Kleidung ein. Kleidung würde dann auch außerhalb des Szene-Rahmens getragen, aber vor allem Szene-intern.<sup>484</sup> Als spezifisch-ästhetisches Instrument der Repräsentation bekomme Kleidung Bedeutung für das Kollektiv und das Subjekt, indem der Träger sie zur Ausdrucksform umbilde.<sup>485</sup>

Wenngleich Calmbach resümiert, dass Mode nicht *die* Rolle spielt, so führt er gleichsam aus, dass Mode doch von Bedeutung sei. Es gebe im Hardcore einen kritischen Diskurs über angemessene Kleidung als Symbol, doch verkäme der Diskurs über Mode selbst auch zur symbolischen Distinktion des Einzelnen. Es sei Hardcore-Anhängern nicht wichtig, für szenefremde Personen als HC-Anhänger erkannt zu werden und sie sind auch der Meinung, dass sie dies nicht werden.<sup>486</sup> Jedoch scheint es ihnen wichtig zu sein innerhalb der Szene durch angemessene Kleidung Authentizität ausdrücken zu können. Hierbei komme es hauptsächlich auf das richtige Shirt der richtigen Band an, die wiederum innerhalb der Szene ein relevantes oder besonderes *Standing* genießt.<sup>487</sup>

479 Stockmeyer 2004, S. 10

480 Stockmeyer 2004, S. 11

481 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 10f

482 Willems 2011, S. 216

483 Hitzler und Niederbacher 2008, S. 192

484 Vgl. Hitzler und Niederbacher 2008, S. 192

485 Vgl. Schedler 2011, S. 83

486 Vgl. Calmbach 2007, S. 241f

487 Als Ergebnis seiner Befragung zieht Calmbach folgenden Schluss:

„Je wichtiger die Befragten Kleidung/Style für sich erachten, desto eher wird davon ausgegangen, dass Außenstehende sie auch als Hardcore erkennen können“ korreliert mit  $r=.378$

„Die Befragten legen auf Kleidung/Style umso größeren Wert, je mehr sie auch von anderen HC-Anhänger als Hardcore erkannt werden möchten“ korreliert mit  $r=.414$

„Dadurch kann man alles retten oder alles versauen. Du kannst auf ein Konzert gehen und von irgendeiner total unbekannten, aber super coolen neuen Band ein Shirt tragen [...] oder jemand anderes hat ein Rage Against the Machine Shirt an und alle anderen Konzertgänger denken, was ist das denn für ein Idiot (Armin).“<sup>488</sup>

#### **Band-Shirts**<sup>489</sup>



Abbildung 38: DYS - Live Shirt



Abbildung 39: Bridge Nine College Shirt



Abbildung 40: H2O - Tattoo Shirt

Obgleich seiner These, dass Hardcore sich durch DIY konstituiert, schreibt Calmbach weiter, dass es bei der ästhetischen Distinktion im Hardcore auf das Detail ankäme und auf verschiedenste Einzelheiten, „die von einer Öffentlichkeit jenseits der eigenen Gruppierung kaum noch wahrgenommen wird.“<sup>490</sup> Dadurch ließe sich Hardcore mit ästhetischen Mitteln nicht mehr nach außen abgrenzen. Wobei die Definition hierbei auf Kleidung und Mode liegt, weitere ästhetische Mittel aber in diesem Zusammenhang nicht mit betrachtet werden, da mediale Produkte als DIY Produkte angesehen werden. Calmbach sieht sie als ästhetische Objekte, wobei er DIY eine eigene Ästhetik unterstellt. Dennoch schreibt er weiter, dass „ästhetische Differenz nur noch innerhalb der Gruppe wirksam signalisiert werden kann“.<sup>491</sup>

Kleidung und Mode werden also dennoch im Hardcore zu einem zentralen Punkt von eigener und fremder Aufmerksamkeit; weiter auch zu einem Mittel der eigenen und fremden Bewertung - und damit zu einer Form von Kontrolle über das Bildnis eines Subjekts. Für fünf der acht Interviewten gehören die *richtigen* Kleidungsstücke durchaus für die Zuschreibung von Authentizität dazu. Wobei es bei den Befragten einen Unterschied macht, ob jemand nur gestylt ist oder wirklich Szene-Kompetenz ausstrahlt. „Ja, es gibt immer wieder Leute denen man ansieht, dass ihr Aussehen und ihr aktuelles Styling wichtiger ist, als die Band die gerade spielt“ [Bulli]. Daniel dagegen

488 Calmbach 2007, S. 91f nach Armin (Experteninterview)

489 Alle Shirt-Motive wurden dem Online-Shop des Hardcore-Labels *Bridge Nine* entnommen.

DYS – Live Shirt <http://www.b9store.com/t-shirts>

Bridge Nine – College Shirt Ebd.

H2O – Tattoo Shirt Ebd.

490 Calmbach 2007, S. 223

491 Calmbach 2007, S. 223

kann sich selbst nicht von Äußerlichkeiten freisprechen und sagt auch, dass Menschen, die sich entsprechend äußerlich geben, gewisse Umgangsformen wahren und die, die dazu noch etwas organisierten, authentischer sind. Denn authentischer wirke auch, wer auf Konzerten die richtigen Rituale praktiziert, was sechs der acht Befragten bestätigen.

Diese Beurteilung ästhetischer Expressionen gibt es aber nicht nur im textilen Bereich oder im bewegten Körper. Der Körper selbst kann auch zur farbenfrohen Leinwand umformiert werden, durch ein „immer größer werdendes Arsenal von durchaus phantasiereichen, originellen Unterscheidungszeichen [...], wobei in den letzten Jahren ein deutlicher Trend hin zum extensiven Körperschmuck und zur Körperinszenierung zu beobachten“<sup>492</sup> sei. Dies umschließe ebenso Piercings wie Tattoos. Der Körper werde so zu einem *Lebenskunstwerk*, welches als schöpferische Tätigkeit anzusehen sei und so durch die – zumeist – unumkehrbare Stilisierung des Körpers andauernd die Gestaltung des eigenen Lebensstil repräsentiert.<sup>493</sup> Als intensivierter äußerer Habitus bekäme der Körper so eine erweiterte Funktion als Medium zugeschrieben,<sup>494</sup> die einhergeht mit der Darstellung szenischer Kompetenz. Tätowierungen können unter Grundlage der angedachten, subjektiven Verortung als Kompetenz von Hardcore zugeschrieben werden, jedoch darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass selbstverständlich nicht nur Hardcore-Anhänger tätowiert sind. Tätowierungen sind auch in anderen Szenen oder gleichsam gänzlich außerhalb szenischer Universen zu finden.<sup>495</sup> Im Hardcore ist es jedoch wie mit allen anderen symbolischen Objekten – das Objekt muss einen gemeinsamen Nenner haben. Für die Tätowierung gilt hier wie gemeinhin auch, dass die ästhetische Umsetzung den szenischen Kriterien entsprechen muss, um als distinktives Symbol seinen Gehalt beweisen zu können. Das bestätigen auch fünf Teilnehmer des Fragebogens, für die die *richtigen* Tätowierungen auf jeden Fall ein Aspekt bei der Zuschreibung von Szene-Authentizität sind. Betrachtet man einige der Exemplare szenischer Tätowierungen, so wird schnell deutlich, dass sich auch in den Tattoo-Motiven die szenische Symbolik wiederfindet. Das X für Straight Edge-Tätowierungen findet sich häufig, aber auch die in den Plattencovern von Striking Distance (Abbildung 29) und No Turning Back (Abbildung 30) dargestellten Adler und Schlange sind klassische Motive der Szeneexpression, wie sie sich in Abbildung 44 und 41 wiederfinden lassen. Der Ausspruch *True Till Death* in Abbildung 41 ist einer der Leitsprüche von Straight Edge und soll die lebenslange Verbundenheit ausdrücken. In Abbildung 44 thront der Adler dazu auf dem stark hervorgehobenen X. Axel Rio sagt

492 Gebhardt 2010, S. 195

493 Vgl. Stockmeyer 2004, S. 115f

494 Vgl. Willems 2011, S. 337

495 Vgl. Calmbach 2007, S. 53

dazu im Interview, das Dan Smith mit ihm geführt hat, dass man immer Straight Edge bezogene Zeichnungen in seinen Designbüchern finden wird, da er bereits seit seinem vierzehnten Lebensjahr SXE ist. Das beeinflusst ihn natürlich auch beim tätowieren, so wie es sein ganzes Leben begleitet. In Abbildung 42 trägt er dazu passend ein Youth Of Today T-Shirt in Stencil-Optik. Im Interview ist dies die einzige Abbildung von ihm und es kann davon ausgegangen werden, dass er sich bewusst so präsentiert. Smith hat auch Gaston Funes (Abbildung 43) interviewt, der sagt, dass er über Hardcore zu Straight Edge gekommen ist, aber auch zu Tätowierungen.

„I got into tattoos through hardcore punk [...]. Going to shows and seeing people full covered with tattoos [...] awakened my interest in them, so I started getting some of my own and thinking about tattooing.“<sup>496</sup>

Das unterstreicht noch einmal den symbolischen Faktor von äußerlicher Ästhetik und der Präsentation von Körper, welcher ebenfalls durch die Gemeinschaft geprägt wird.

### **Hardcore-Tätowierungen<sup>497</sup>**

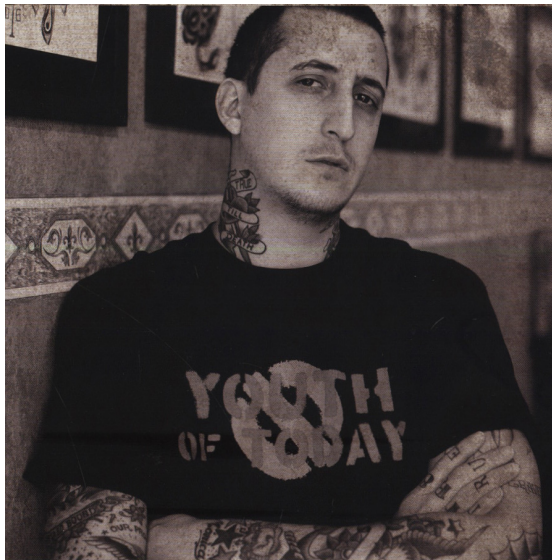


Abbildung 42: Axel Rio, True Till Death Tattoo

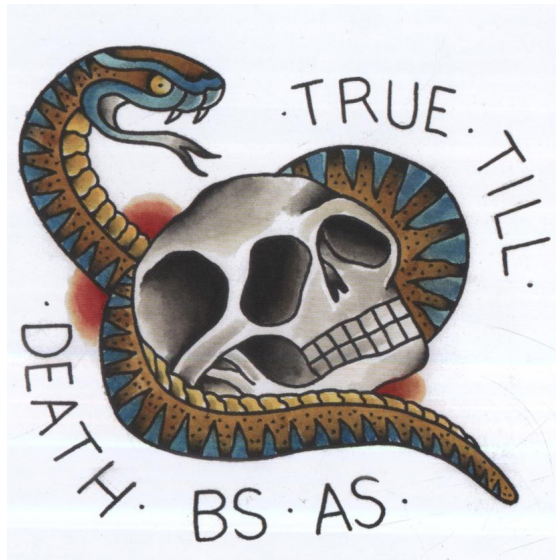


Abbildung 41: True Till Death Tattoo-Sketch

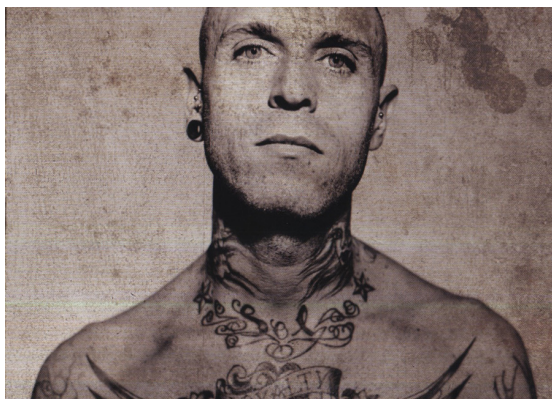


Abbildung 43: Gaston Funes, True Love Tattoos



Abbildung 44: Till Death Tattoo-Sketch

496 Smith 2011, S. 61

497 Axel Rio. Vgl. Smith 2011, S. 13 und 14  
Gaston Funes. Vgl. Smith 2011, S. 61 und 62

„Materielle Substanz des Lebenskunstwerkes ist der Körper, der durch Ausgestaltung [...] das Individuum aufnehmen kann und so selbst zur Transformation des Selbst führt. Diese performativen Akte sind als Kunst und Leben vereinigte Performance zu sehen. [...] Entscheidend ist der Nutzen der Möglichkeiten“.<sup>498</sup>

Stellt sich der Nutzen ein, so ist die Präsentation in der sozialen Praxis bestätigt worden. In der sozialen Beziehung ist das ästhetische, kommunikative Angebot verstanden und akzeptiert worden; somit auch das Subjekt als Verkörperung des Lebensstils selbst. Kollektiv und Akteur kommen überein, die Lesart differenzierter, kognitiver Stile ist im Akteur und im Publikum verankert; Praxis und Kontext bestätigen damit den Gewinn von Kompetenz.<sup>499</sup> Damit wird deutlich, dass vor allem die Akteure, die über Wissen und Kompetenz verfügen, die Möglichkeit haben, sich weiter zu stilisieren. Anderenfalls wäre auch der Gewinn von sozialer Anerkennung und der damit verbundenen Authentizität kaum möglich. Jener, der Wissen rekurrieren könne, werde sich sozialer Anerkennung sicher sein können.<sup>500</sup> So würden die Akteure aufzeigen, dass sie über umfangreiche szenische Kenntnisse und Kompetenzen verfügen, die mit einem erhöhten Status verbunden wären und auch diskursiv zur Distinktion diene. Diese Selbstzuschreibung käme als Authentizität und Kennerschaft in der Abgrenzung zu Mitläufern zum Tragen und würde innerhalb der Szene „Hierarchien entlang der individuellen Verfügung über Szenekapital“<sup>501</sup> verdeutlichen. „Die Akteure unterscheiden sich in Kleidung, Sprache und der Souveränität ihres Auftretens.“<sup>502</sup> Ihre Haltungen lassen sich in der Bewegung nachvollziehen und demonstrieren „eine hierarchische Ordnung feldspezifischer Positionen“.<sup>503</sup> Der praktische Sinn zur Selbst-Bildung werde somit zur Grundlage für den Akteur, um in der Szene sein Können zu reflektieren.<sup>504</sup> Sinnkonstruktion könne dabei nicht ohne den Bezug auf soziale Gegebenheiten existieren. Sie müsse den typischen Bewegungsmustern und Haltungen folgen, um den Zusammenhang von Individuum und Kollektiv in den Einzelnen zu übertragen und ihn erkennbar machen.<sup>505</sup> Individualisierung sei daher nicht nur eine Form von Performanz, sondern begünstige neben der Inszenierung auch eine Ich-bezogene Sicht der Dinge, die notwendig sei, sich selbst wahrzunehmen. Als Selbstverwirklichung muss das Subjekt dafür Sorge tragen, dass es eine stabilen Identität entwickle und somit aus dem Kollektiv hervorkomme.<sup>506</sup>

---

498 Stockmeyer 2004, S. 118f

499 Vgl. Willems 2011, S. 315

500 Vgl. Calmbach 2007, S. 155

501 Otte 2009, S. 40

502 Alkemeyer et al. 2010, S. 252

503 Alkemeyer et al. 2010, S. 252

504 Vgl. Alkemeyer et al. 2010, S. 245

505 Vgl. Alkemeyer 2010, S. 342

506 Vgl. Willems 2011, S. 495f

## 7. Fazit

Die Szene als posttraditionale Vergemeinschaftung bietet der Erkenntnis nach einen kollektiven Rahmen, in dem sich der Einzelne verorten kann. Trotz der eingangs rezipierten Auffassungen, die Hardcore-Szene beschäftige sich nicht mit einem expressiven Äußeren, muss zum Ende dieser Arbeit postuliert werden, dass dies sehr wohl der Fall ist. Wenn es auch nicht mit dem expressiven Verhalten früherer Jugend- oder subkultureller Gemeinschaften zu vergleichen ist, so ist Stil ein grundlegender Faktor zur Inklusion in ein Kollektiv für das einzelne Subjekt. Die Hardcore-Szene als ästhetische Vergemeinschaftung bedient sich eher eines impliziten Stils, der aber für alle Anhänger dieser Szene sehr relevant ist und sich in allen Szene-Bereichen widerspiegelt. So verfügen alle szenischen Produkte über einen gemeinsamen Meta-Stil. Dies inkludiert natürlich Tonträger und Zeitschriften, aber auch Mode und Kleidung. Darüber hinaus ist ein Erkenntnisgewinn dieser Arbeit, dass Hardcore eine Szene ist, die besonders ritualisiert ist. Stilpraxen als performative Akte des Subjekts und des Kollektivs unterliegen ebenso einer ästhetischen Ordnung wie die anderen szenischen Objekte, in denen sich die soziale Ordnung des Kollektivs wiederfindet.

Wie in allen Bereichen des Lebens mitsamt seinen sozialen Beziehungsgefügen, gibt es auch im Hardcore eine hierarchische Ordnung, der sämtliche Mitglieder unterliegen. Diese Ordnung ist sowohl im kollektiven Gedanken habitualisiert, als auch implizit im Subjekt. Durch die diskursive Praxis einer Gemeinschaft wird Hardcore als ein Raum der Lebensstile ausgehandelt. Dieser kommunikative Akt zwischen Szene-Teilnehmern bildet einen gemeinsamen Sinnkontext, der sich nach Aushandlung und Annahme in den Subjekten festsetzt und ihnen als geschmackliches Mittel zur Erkennung szenischer Objekte dient, in denen sich dieser gemeinsame Sinn als Angebot der Wiedererkennbarkeit ebenfalls befindet. Ein ebensolcher Sinn findet sich in den speziellen Lebensstilen im Hardcore, also DIY, Vegi und SXE. Sie transportieren noch gesonderte Wertvorstellungen, die allesamt aber dem Gesamtkosmos Hardcore zuzuordnen sind. Und auch in ihren speziellen symbolischen Objekten findet sich die Hardcore-Stilsprache wieder.

Hardcore zeigt also auf, wie eine Distinktionslogik von Ästhetik und Stil trotz des Trends zur Bricolage und der Multiplikation von Lebensstilentwürfen funktionieren kann. Im Hardcore wird die Distinktionslogik des Kollektivs nach Außen auf das Subjekt transferiert und nach Innen gerichtet. Dennoch schließt dies nicht Gemeinschaft aus. Diese bleibt von immenser Wichtigkeit, um überhaupt Zugehörigkeit zu einer Kultur mitsamt ihren Werten zu erzeugen und dem Subjekt damit ein Identitätsangebot durch kulturelle Differenzierung zu unterbreiten. Nimmt das Individuum diese an und arbeitet

sich in den symbolischen Horizont der Hardcore-Szene ein, so kann es – wenn es das Symbolsystem begreift – zu einem verstehenden und reflexiven Selbst werden. Übt sich das Subjekt dann gleichsam in den kollektiven Praktiken und drückt sich über die gemeinsame Ästhetik aus, so kann es innerhalb der Hierarchie der Szene zum Kern vorstoßen und daraus einen Kompetenzgewinn durch Zuschreibung der anderen Szene-Gänger gewinnen. Diese intrinsische Distinktionslogik kann das Subjekt vergrößern, indem es sich und seinen Körper umso stärker als Präsentationsfläche seines Selbst-Bildes in den szenischen Diskurs einbringt. Dies umschließt dann wiederum spezielle szenische Kleidung, aber auch performative Akte und damit das Wissen um die richtigen Rituale auf Konzerten. Durch den Konsum und die Produktion der spezifischen Szene-Medien kann der Wissenshorizont zur Konstitution von Kompetenz ebenso verfestigt und vergrößert werden, wie durch die Transformation des eigenen Körpers durch Körperschmuck mit den richtigen Insignien. Doch auch hier muss nochmal darauf hingewiesen werden, dass es nicht um ein reines *Styling* geht, sondern Äußerlichkeit nur in Verbindung mit dem szenischen Wissenskontext funktioniert. Ästhetik und Geschmack können Interesse hervorrufen und ein anleitendes Element für szenische Praktiken werden. All diese Praxen inkludierend kann Selbst-Bildung in der Hardcore-Szene auch in enttraditionalisierten Gemeinschaften funktionieren.

Unter dieser Prämisse wird der Songtitel von Uniform Choice – und gleichsam Titel dieser Arbeit – zu einem Schlagwort für das Ergebnis dieser. Screaming for a change – Schreien als performativer Akt; der Songtitel als Ausdruck einer kollektiv geteilten Wertvorstellung in der Hardcore-Szene; der Song als kulturelles Produkt des gemeinsamen Stils und die Band als verkörperndes Objekt von Authentizität, geprägt im Diskurs der Szene.

## 8. Literaturverzeichnis

Abels, Heinz (2009): Einführung in die Soziologie. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Adler, Martin; Hepp, Andreas; Lorig, Philipp und Vogelsang Waldemar (2006): ‚Do-It-Yourself‘: Aneignungspraktiken in der Hardcore-Szene. In: Claus J. Tully (Hg.): Lernen in flexibilisierten Welten. Wie sich das Lernen der Jugend verändert. Weinheim: Juventa-Verl (Jugendforschung), S. 219–235.

Alkemeyer, Thomas (2010): Verkörperte Gemeinschaftlichkeit. Bewegungen als Medien und Existenzweisen des Sozialen. In: Fritz Böhle (Hg.): Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen. Bielefeld: Transcript, S. 331–347.

Alkemeyer, Thomas; Brümmer, Kristiana; Pille, Thomas (2010): Praktiken sozialer Abstimmung. Kooperative Arbeit aus der praxeologischen Perspektive Pierre Bourdieus. In: Fritz Böhle (Hg.): Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen. Bielefeld: Transcript, S. 229–259.

Altegör, Christoph (2010): Straight Edge. In: *I Am A Magazin - Hardcore Issue* 2010, 2010 (12.06.2010), S. 64–71. Online verfügbar unter <http://issuu.com/studioweiss/docs/iamamagazine>, zuletzt geprüft am 27.01.2013.

Behrens, Roger: Das Individuum in der Popgesellschaft. Online verfügbar unter <http://alt.rogerbehrens.net/popindividuum.pdf>, zuletzt geprüft am 27.02.2013.

Bora, Alfred (2005): Zum soziologischen Begriff des Diskurses. Bielefeld. Online verfügbar unter <http://www.uni-bielefeld.de/iwt/personen/bora/pdf/Alfons%20Bora%20Ms%20Diskurs%202000%20and%202005.pdf>, zuletzt geprüft am 20.02.2013.

Bührmann, Andrea D. (2012): Das unternehmerische Selbst: Subjektivierungsform oder Subjektivierungsweise ? In: Reiner Keller, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden, S. 145–164.

Calmbach, Marc (2007): More than music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore. Bielefeld: Transcript.

Deterding, Sebastian (2009): Virtual Communities. In: Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 115–131.

Diaz-Bone, Rainer (2010): Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Ferchhoff, Wilfried (2011): Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile. 2. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.

Ferchhoff, Wilfried; Hugger, Kai-Uwe (2010): Zur Genese und zum Bedeutungswandel von Gleichaltrigengruppen. Lokale, de-lokalisierende und virtuelle Tendenzen. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 89–101.

Fiske, John (1997): Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 54–69.

- Franke, Elk (2010): Bewegung als Kommunikation. In: Fritz Böhle (Hg.): Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen. Bielefeld: Transcript, S. 79–101.
- Friedrichs, Henrike; Sander, Uwe (2010): Die Verschränkung von Jugendkulturen und digitalen Medienwelten. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 23–36.
- Gebhardt, Winfried (2010): Fans und Distinktion. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.): Fans. Soziologische Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Erlebniswelten, 17), S. 183–204.
- Hitzler, Ronald (2009): Brutstätten posttraditionaler Vergemeinschaftung. In: Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 55–72.
- Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2008): Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hugger, Kai-Uwe (2010): Digitale Jugendkulturen: Eine Einleitung. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 7–20.
- Junge, Matthias (2009): Die kollektive Erregung des public viewing. In: Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 189–201.
- Keller, Reiner (2013): Das Wissen der Wörter und Diskurse. In: Willy Viehöver (Hg.): Diskurs - Sprache - Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden; Imprint: Springer VS, S. 21–49.
- Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (2012): Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung. In: Reiner Keller, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden, S. 7–20.
- Keuchel, Susanne und Mertens Gerald (2011): Präsentation des 9. KulturBarometers. Hg. v. Deutsche Orchestervereinigung. Online verfügbar unter [http://www.miz.org/artikel/2011\\_KulturBarometer.pdf](http://www.miz.org/artikel/2011_KulturBarometer.pdf), zuletzt geprüft am 24.02.2013.
- Klein, Gabriele (2004): Pop leben. Lebensstil als Inszenierungsstrategie. In: Johannes G. Pankau (Hg.): Pop, pop, populär. Popliteratur und Jugendkultur ; [Ausstellung Pop-Pop-Populär - Popliteratur und Jugendkultur ; eine Veröffentlichung der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg im Rahmen der 30. Oldenburger Kinder- und Jugendbuchmesse]. Bremen: Aschenbeck & Isensee, S. 17–26.
- Knoblauch, Hubert (2009): Kommunikationsgemeinschaften. In: Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 73–88.
- Kromrey, Helmut (2006): Empirische Sozialforschung. Modelle und Methoden der standardisierten Datenerhebung und Datenauswertung. 11. Aufl. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Kutscher, Nadia; Otto, Hans-Uwe (2010): Digitale Ungleichheit – Implikationen für die Betrachtung digitaler Jugendkulturen. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 73–87.

Lorig, Philipp; Vogelgesang, Waldemar (2011): Jugendkulturen und Globalisierung. Die Hardcore-Szene als Prototyp ethisch-translokaler Vergemeinschaftung. In: *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 6 (4), S. 369–386.

Lueger, Manfred (2000): Grundlagen qualitativer Feldforschung. Methodologie, Organisierung, Materialanalyse. Wien: WUV-Verlag.

Maingueneau, Dominique (2012): Äußerungsszene und Subjektivität. In: Reiner Keller, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): *Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden, S. 165–189.

Meueler, Christof (1997): Pop und Bricolage. Einmal Underground und zurück: kleine Bewegungslehre der Popmusik. In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim: Bollmann, S. 32–39.

Mulder, Merle (2009): Das Phänomen Straight Edge und die Eignung von Lebensstilkonzepten zu seiner Analyse. In: *Samples* 8. Online verfügbar unter [www.aspm-samples.de/Samples8/mulder.pdf](http://www.aspm-samples.de/Samples8/mulder.pdf), zuletzt geprüft am 09.03.2012.

Nonhoff, Martin; Gronau, Jennifer (2012): Die Freiheit des Subjekts im Diskurs. In: Reiner Keller, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): *Diskurs - Macht - Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden, S. 109–130.

Otte, Gunnar (2009): Lebensstil und Musikgeschmack. In: Gerhard Gensch, Eva Maria Stöckler und Peter Tschmuck (Hg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. 1. Aufl. Wiesbaden: Gabler Verlag / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden (Gabler Edition Wissenschaft), S. 25–52.

Peta2 (2012): Kmpfsprt - Keine Knochen sondern Grünzeug. Hg. v. Peta2. Online verfügbar unter <http://www.peta2.de/web/kmpfsprt.1260.html>, zuletzt geprüft am 27.01.2013.

Prisching, Manfred (2009): Paradoxien der Vergemeinschaftung. In: Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer (Hg.): *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 35–54.

Rhein, Stefanie (2010): Musikpublikum und Musikpublikumsforschung. In: Patrick Glogner (Hg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden, S. 153–193.

Rhein, Stefanie; Müller, Renate (2006): Musikalische Selbstsozialisation Jugendlicher. Theoretische Perspektiven und Forschungsergebnisse. In: *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 1 (4), S. 551–568.

Rhein, Stefanie; Müller, Renate und Calmbach Marc: Der soziale Gebrauch von Musik und musikalische Selbstsozialisation. Musiksoziologie zwischen Klassen- und Individualisierungstheorie. In: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft*. In Kassel 2006. Frankfurt, M, New York, NY: Campus-Verl, S. 4884–4895. Online verfügbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssaoar-154482>.

Richard, Birgit (2010): Das jugendliche Bild-Ego bei YouTube und flickr. True (Black Metal) und Real als Figuren mimetischer Selbstdarstellung. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): *Digitale Jugendkulturen*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 55–72.

Schäfer, Mike S. (2010): Fans und Emotionen. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.): Fans. Soziologische Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Erlebniswelten, 17), S. 109–132.

Schedler, Jan (2011): Style matters: Inszenierungspraxen ‚Autonomer Nationalisten‘. In: Jan Schedler und Alexander Häusler (Hg.): Autonome Nationalisten. Neonazismus in Bewegung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 67–89.

Schmidt-Lux, Thomas (2010): Fans und alltägliche Lebensführung. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.): Fans. Soziologische Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Erlebniswelten, 17), S. 133–160.

Skrobanek, Jan; Jobst, Solvejg (2010): Fans und Sozialisation. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.): Fans. Soziologische Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Erlebniswelten, 17), S. 205–228.

Smith, Dan (Hg.) (2011): With The Light Of Truth. Northridge, CA: Memento Publishing.

SPoKK (1997): Gespräch mit Dick Hebdige. Ein kleiner Planet der Gleichzeitigkeit. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 14–21.

Stockmeyer, Anne-Christin (2004): Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien. Univ., Magisterarbeit--Osnabrück, 2003. Marburg: Tectum-Verl.

Three Chords Magazin: Fit For Pit. In: *Three Chords Magazin* Nr. 6 (6), S. 18–19.

Vogelgesang, Waldemar (2010): Digitale Medien – Jugendkulturen – Identität. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., S. 37–53.

Vollbrecht, Ralf (1997): Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 22–31.

Wegener, Claudia (2008): Medien, Aneignung und Identität. "Stars" im Alltag jugendlicher Fans. 1. Aufl. Wiesbaden: VS-Verl. für Sozialwiss.

Willems, Herbert (2011): Synthetische Soziologie. Idee, Entwurf und Programm. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.

Winter, Rainer (1997): Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 40–53.

Winter, Rainer (2010): Fans und kulturelle Praxis. In: Jochen Roose, Mike S. Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.): Fans. Soziologische Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Erlebniswelten, 17), S. 161–182.

## 9. Fragebogen

1. Dein Name?

\_\_\_\_\_

2. Wie alt bist du?

\_\_\_\_\_

3. Dein Geschlecht?

☐ männlich

☐ weiblich

4. Wie lange bewegst du dich schon in der Hardcore-Szene?

\_\_\_\_\_ Jahre

5. Bist du (mittlerweile) selbst aktiv in der Hardcore-Szene?

☐ spiele in einer Band

☐ betreibe ein Label

☐ schreibe für ein Fanzine / bringe ein Fanzine heraus

☐ organisiere Konzerte / Touren

☐ \_\_\_\_\_

☐ \_\_\_\_\_

☐ Kann ich nicht beantworten

6. Wie bist du zum Hardcore gekommen?

☐ Freunde

☐ Fanzines

☐ Konzerte

☐ Musik

☐ \_\_\_\_\_

☐ \_\_\_\_\_

☐ Kann ich nicht beantworten

7. Wenn du auf Hardcore-Konzerte gehst, würdest du sagen, dass es dort besondere Rituale gibt?

☐ \_\_\_\_\_

☐ Nein, ich kenne keine Rituale

8. Wusstest du von Anfang an um diese Rituale oder kam das im erst im Laufe der Zeit?

\_\_\_\_\_

9. Würdest du sagen, dass Hardcore einen bestimmten visuellen Stil/eine bestimmte Ästhetik hat?

☐ ja

☐ nein

☐ Kann ich nicht beantworten

10. Wenn Hardcore einen visuellen Stil hat, welche Elemente gehören für dich dazu?

☐ Kleidung (Schuhe/Frisur/Shirts/Pullover/etc)

☐ Tätowierungen

☐ Körper (Sport/Bodybuilding)

☐ Tonträger (Schallplatten/CDs/Kassetten)

☐ Fanzines (Szene-Magazine im Allgemeinen)

- ☐ Flyer/Broschüren
- ☐ Rituale auf Konzerten
- ☐ \_\_\_\_\_
- ☐ \_\_\_\_\_
- ☐ Kann ich nicht beantworten

**11. Sind Hardcore-Anhänger an ihrem Stil erkennbar?**

- |                                             |                          |                            |                                  |
|---------------------------------------------|--------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| Sind sie für dich erkennbar?                | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |
| Sind sie für Außenstehende erkennbar?       | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |
| Sind sie nur für Szene-Angehörige erkennbar | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |

**12. Seit wann kannst du Hardcore-Anhänger am Stil erkennen und warum?**

\_\_\_\_\_

**13. Kennst du folgende Lebensstile?**

- |                         |                          |                            |                                  |
|-------------------------|--------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| DIY                     | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |
| Straight Edge           | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |
| Vegetarismus/Veganismus | <input type="radio"/> ja | <input type="radio"/> nein | <input type="radio"/> vielleicht |

**14. Verfolgst du selbst eine DIY-Lebensauffassung? Wenn ja, warum?**

- ☐ Ja: \_\_\_\_\_
- ☐ Nein, ich bin nicht DIY

**15. Bist du VegetarierIn/VeganerIn? Wenn ja, warum?**

- ☐ Ja: \_\_\_\_\_
- ☐ Nein, ich bin nicht vegetarisch/vegan

**16. Bist du Straight Edge? Wenn ja, warum?**

- ☐ Ja: \_\_\_\_\_
- ☐ Nein, ich bin nicht Straight Edge

**17. Gibt es Personen in der Hardcore-Szene, die als authentischer wahrgenommen werden als andere? Und wenn ja, warum ist das so?**

- ☐ \_\_\_\_\_
- ☐ Nein, die gibt es nicht

**18. Gehören da für dich auch folgende Aspekte dazu, warum jemand authentischer ist?**

- ☐ Spielt in einer Band
- ☐ Betreibt ein Label
- ☐ Schreibt für ein Fanzine
- ☐ Organisiert Konzerte/Touren
- ☐ Kennt sich besonders gut mit Hardcore-Musik aus
- ☐ Ist Straight Edge
- ☐ Ist VegetarierIn/VeganerIn
- ☐ Kennt auf Konzerten die „richtigen“ Umgangsformen
- ☐ Trägt die „richtigen“ Kleidungsstücke (Shirts/Pullis/etc)
- ☐ Trägt die „richtigen“ Tätowierungen (Menge/Motive)

## 10. Anhang



Abbildung 24: FIT FOR PIT - Three Chords Magazine 6, S.18 und 19 (größere Abbildung siehe Anhang)

## **11. Erklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Außerdem versichere ich, dass ich die allgemeinen Prinzipien wissenschaftlicher Arbeit und Veröffentlichung, wie sie in den Leitlinien guter wissenschaftlicher Praxis der Carl von Ossietzky Universität festgelegt sind, befolgt habe.