Bewegte Jugend – bewegende Musik? Ein Versuch über den Zusammenhang von Jugendkulturen und Szenen, Pop- und Rockmusik sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen

Carsten Heinze

Zusammenfassung

Der Beitrag wirft die Frage nach dem Zusammenhang von musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen, Pop- und Rockmusik sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen in Vergangenheit und Gegenwart auf. Popmusik und Rockmusik bildet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zentrale kulturelle Ausdrucksform in Jugendkulturen und Szenen. Desgleichen gehört jugendliches Protestverhalten zur soziokulturellen Praxis Jugendlicher. Daraus wird die Frage abgeleitet, ob und inwiefern spezifische Musik in musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen mit sozialen (Jugend-)Bewegungen zusammengebracht werden kann. Es wird selektiv auf historische Entwicklungen der Popmusik und Rockmusik eingegangen. Mit dieser historischen Perspektive soll hinterfragt werden, ob überhaupt und welche Musik soziale (Jugend-)Bewegungen beeinflusst und geprägt hat, und nach belegbaren Beispielen dafür gesucht werden. Abschließend wird ein Blick auf aktuelle Zusammenhänge geworfen und auf Entwicklungen hinsichtlich rechter musikkultureller Erlebniswelten eingegangen.

Schlagwörter: Jugendbewegung, Protestbewegung, Soziale Bewegung, Jugendkultur, Szenen, Popmusik, Rockmusik

Moving youth through music? Youth culture, pop music and their relation to juvenile social movements

Abstract

The article raises the question of the connection between music-orientated youth cultures, pop music and juvenile social movements in the past and present. In the second half of the 20th century, pop music is a central form of cultural expression in youth cultures. Likewise, juvenile social protest behaviour is part of the socio-cultural practice of young people. From this, the question is derived as to whether and to what extent specific music can be brought together in music-orientated youth cultures with juvenile social movements. Historical developments in pop music are dealt with selectively. With the historical perspective, the aim is to question whether and which music has influenced and shaped juvenile social movements at all, and to look for verifiable examples of this. Finally, a look is taken at current connections and developments with regard to right-wing music worlds of experience are discussed.

Keywords: Pop music, juvenile social movements, youth culture, youth protest, history of pop music

1 Einleitung

Der folgende Beitrag möchte die Frage aufwerfen und zu einer Diskussion anregen, ob und inwieweit ein Zusammenhang zwischen musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen sowie ihrer popmusikalischen und rockmusikalischen Ausdrucksformen und sozialen (Jugend-) Bewegungen besteht. Auch wenn ein solcher Zusammenhang naheliegt – historisch betrachtet gehen Pop- und Rockmusik aus musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen hervor, obwohl heutzutage Popkultur im weitesten Sinne kein Privileg der Jugend mehr ist (Hecken & Kleiner, 2017, S. 4) –, muss die empirische Beweislast über sämtliche musikzentrierte Jugendkulturen und Szenen hinweg im Einzelnen mit Blick auf soziale (Jugend-)Bewegungen erst noch erbracht werden. Zweifellos entwickeln sich um die Musikkulturen des Metal, Punk, Rap, Techno, Gothic und anderen Musikgenres musikzentrierte Jugendkulturen und Szenen. Aus diesen und anderen musikalischen Bereichen ertönen ihre Songs auch in politisch orientierten, sozialen (Jugend-)Bewegungen, jedoch erscheint das Verhältnis zwischen diesen und den verschiedenen Musikkulturen volatil. So offensichtlich ein derartiger Zusammenhang auf den ersten Blick also erscheinen mag, muss doch bei genauerem Hinsehen gefragt werden, ob ästhetische Praktiken, die zur Erschaffung musikalischer Kunst-/Künstler*innen-Figuren führen und sich über verklanglichte Sprache und einen spezifischen, durchaus wandelbaren Habitus artikulieren, innerhalb der Popmusik und Rockmusik auf politische Proteste übertragbar sind (Roth & Rucht, 2000a)? Folgen musikalische Ausdrucksformen nicht vielmehr den Eigengesetzlichkeiten künstlerischer Praxis und engen die kommerziellen Bedingungen der Kulturproduktion politische Handlungsspielräume nicht eher ein oder verhindern diese gar (zu einer entsprechenden Kritik der Gegenkulturen, siehe Heath & Potter, 2011)? Und, so wäre zu ergänzen, welche spezifischen Pop- und Rockmusikkulturen lassen sich überhaupt mit sozialen (Jugend-)Bewegungen in Beziehung setzen und stehen mit diesen in einer nachweisbaren Verbindung? Zwar mögen der Sound und die Kultur Jugendlicher bzw. Junggebliebener den klanglichen Hintergrund sowie die identitäts- und gemeinschaftsbildende, affektiv aufgeladene und emotionalisierende Projektionsfläche sozialer (Jugend-)Bewegungen nach wie vor bilden und deren „Ästhetisierungen“ (Reckwitz, 2015, S. 13–52) eine Versinnlichung des Protests verstärken. Jedoch ist damit noch nicht belegt, ob die protestorientierte Aneignung und politische Bedeutungszuschreibung, die Popmusik und Rockmusik in sozialen (Jugend-)Bewegungen erfahren, tatsächlich auf deren künstlerische Absichten und Überzeugungen zurückgeführt werden können. Sind Musikkulturen, Bands und Musiker*innen für Protestformen überhaupt zu gebrauchen, politischer und ästhetischer Ausdruckswille miteinander vereinbar?

Offenbar lässt sich im Hinblick auf die Frage nach den Zusammenhängen von Popmusik und Rockmusik mit sozialen (Jugend-)Bewegungen sowie deren Vereinnahmung bzw. Nutzung in besondere Weise zwischen den Bedingungen der Kulturproduktion von Popmusik und Rockmusik sowie deren Rezeption als Zuschreibungspraxis unterscheiden. Zudem rückt das Verhältnis von musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen in den Vordergrund. Den aufgeführten Fragen soll sich in diesem Beitrag angenähert werden.

Unüberhörbar ist Popmusik und Rockmusik, historisch betrachtet, ein klanglich-kultureller Hintergrund verschiedener sozialer (Jugend-)Bewegungen und soziale (Jugend-)

Bewegungen greifen auf Musik zur Begleitung von Protesten und ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit und Rhythmisierung zurück. Es kann zudem von einer Nähe zwischen musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen ausgegangen werden, die sich nicht nur über Musik, sondern einen gemeinsam geteilten, soziokulturellen Habitus herstellen. Zwingend ist diese Nähe allerdings nicht und gilt sicherlich nicht pauschal, sondern vermutlich nur für spezifische Jugend- als Musikkulturen. Um Protesthaltung und Widerspenstigkeit, die sich über Musikkulturen nicht nur im engeren Sinne der Musik, sondern im erweiterten Sinne über einen über die Musik hinausgehenden soziokulturellen Habitus artikuliert, zu untersuchen, ist daher ein cursorischer Blick in die historische Entwicklung der Popmusik und Rockmusik (nach dem 2. Weltkrieg) zu werfen und deren Alterungsprozess nachzuzeichnen – denn mit dem Altern von musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen verändert sich auch deren kulturelle Bedeutung und mündet in eine altersoffene Entgrenzung von musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen, in der die unterhaltende Eventisierung von Action-Szenen über den politischen Protest die Oberhand zu gewinnen scheint (siehe die Unterscheidungen in Baacke, 2007, S. 18–39). Roland Roth und Dieter Rucht (2000b) stellen im Übergang zum 21. Jahrhundert fest, dass von der Aufbruchstimmung der 1960er Jahre, in der soziale (Jugend-)Bewegungen und Jugendkulturen und Szenen noch enger miteinander verknüpft waren, jedenfalls nicht mehr viel übriggeblieben ist: „Dass von dieser Vision zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der breiten Öffentlichkeit nur noch wenig zu spüren ist, bestätigt indirekt die Vermutung, dass die jugendbewegte Hoffnung, mit der nachwachsenden Generation breche eine neue Zeit an, wenn man ihr die dafür nötigen Freiräume schafft, nicht mehr überzeugen kann“ (S. 12). Woran kann diese Entpolitisierung liegen? Die Veränderungen von Bedeutungszuschreibungen und Bedeutungsproduktionen innerhalb der Popmusik und Rockmusik ist auf einen soziokulturellen Wandel zurückzuführen. Jugendkulturen und Szenen werden mittlerweile ästhetisch hinsichtlich ihrer materialen und medialen Inszenierungen untersucht (Böder et al., 2019), nicht auf ihr Widerstands- und Protestpotential. Aber kann darin Popmusik und Rockmusik als kulturelles Element unter ästhetisch-materialen Gesichtspunkten noch politische Botschaften vermitteln, kann sie politische und kollektivierende Protest-Wirkungen entfalten? Es ist zu bedenken, dass gesellschaftliche Kontexte und soziale Konflikte in einem jeweiligen Spannungsverhältnis zu musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen stehen und maßgeblich in deren Entstehung und Veränderung sowie ihren pop- und rockmusikalischen Ausdruck hineinwirken. Es lässt sich fragen, ob diese Konflikte noch über Popmusik und Rockmusik ausgetragen werden können? So kann der historische Bedeutungswandel der Popmusik und Rockmusik möglicherweise auch auf einen Alterungsprozess zurückgeführt werden, in dessen Zuge sich Generationenkonflikte (die in der Tat lange Zeit auch über die Musik ausgetragen wurden) abmildern oder ganz verschwinden. Zeichnet sich aber vor dem Hintergrund einer beobachtbaren Zunahme von regionalen und globalen Krisenphänomenen in der Welt und neuen Polarisierungen innerhalb der Gesellschaft ein Wiedererwachen des politischen Bewusstseins in Popmusik und Rockmusik ab, welches anschlussfähig an soziale (Jugend-)Bewegungen in der Gegenwart ist?

2 Musikorientierte Jugendkulturen und Szenen

Der Begriff Jugendkulturen und Szenen wird häufig gleichbedeutend verwendet. Während die Bezeichnung Jugendkulturen oder Jugend(sub)kulturen ursprünglich auf die Kulturgeschichte der Jugend und ihre performativen, mitunter subkulturellen, abweichenden Selbstinszenierungen verweist (Ferchhoff et al., 1995; Baacke, 2007; Ferchhoff, 2007) und als Bezeichnung bereits in der Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendet wurde (Rüegg, 1974), bis er dann im Rahmen der britischen Cultural Studies in den 1970er Jahren empirisch auf verschiedene Jugend(sub)kulturen erfolgreich Anwendung fand (Clarke et al., 1979; Willis, 1981), wurde alternativ und in Abgrenzung zu devianten Vorstellungen jugendkultureller Praxis der Begriff der „Szene“ als „posttraditionale, juvenile Vergemeinschaftung“ vorgeschlagen (Hitzler & Niederbacher, 2010). Unter „Szenen“ verstehen Hitzler und Niederbacher (2010, S. 15–16) „lockere Netzwerke“ mit „unbestimmt vielen beteiligten Personen“, die themenzentriert (z. B. Musik) ihre Interessen verfolgen und sowohl lokal als auch global geprägt und aktiv sind. Szenen werden jugendsoziologisch vor allem unter individualisierungs- und modernisierungstheoretischen Gesichtspunkten relevant, so dass gesellschaftliche Differenzierungsprozesse auf die Entwicklungen von Szenen zurückwirken, die dadurch partikularer und schnelllebiger werden, wozu auch der beschleunigte Prozess der Mediatisierung beiträgt. Ein besonderes Merkmal von Szenen ist ihre spezifische Offenheit und Unverbindlichkeit, so dass man problemlos ein- und wieder austreten kann oder sogar Angehörige*r mehrerer Szenen sein kann. Szenen haben ihre jeweils eigene Kultur, die themenzentriert szenespezifische Praktiken orientiert (Hitzler & Niederbacher, 2010, S. 18). Im Szene-Begriff ist zumindest latent die angesprochene Altersentgrenzung enthalten, da anzunehmen ist, dass „Ex-Punk-/Ex-Rocker-/Ex-Technodasein über ihre Träger zumindest in Teilen in späteres Leben einfließt“ (Hietzge, 2019, S. 253), was den sozialstrukturellen Rahmen der Teilhabe an Szenen von der *Jugendkultur* offenbar unterscheidet.

Zum älteren Begriff der Jugend(sub)kultur¹ gibt es Überschneidungen, aber auch Unterschiede. Schon der Bezug zur „Jugend“, der diese Kulturen offenbar auf eine Altersphase begrenzt, wirft angesichts heutiger Alterungsprozesse Fragen auf. Jugendkulturen, so Maase (2003, S. 40), setzen sich von der „Normalkultur“ ab und kennzeichnen „Verhaltensformen, Präsentationsstile und Richtungen der Populärkultur“, wobei nach Maase drei Merkmale unstrittig zu sein scheinen. Erstens sind Jugendkulturen nicht „zufällig“ oder „harmlos“, sie grenzen sich bewusst zur Erwachsenenwelt ab. Ihre Objekte und Praktiken haben zweitens einen kommerziellen Charakter und sind „kapitalistische Waren“, die von Jugendlichen in der kulturellen Praxis eigensinnig angeeignet und gedeutet werden. Und drittens wird davon ausgegangen, dass praktisch alle Jugendlichen auf die eine oder andere Art und Weise Jugendkulturen im Prozess der Sozialisation durchlaufen und jugendkulturelle Erfahrungsbildung zur „Normalbiografie“ gehören. Sie bilden aus Sicht der historischen Sozialisationsforschung (Gestrich, 1999) einen relevanten Erfahrungs-

¹ Es kann hier nicht weiter der Unterschied zwischen Jugendkulturen und Subkulturen und der Begriffskonstruktion der Jugend(sub)kultur diskutiert werden, mit deren Differenzierung Tendenzen der Subversion und des Mainstreamings gleichermaßen auf den Begriff gebracht werden sollen.

raum Jugendlicher, so dass unterstellt werden kann, dass alle Generationen nach 1945 auf die eine oder andere Art und Weise von unterschiedlichen Jugendkulturen beeinflusst wurden und in Berührung mit verschiedenen Formen der Popmusik und Rockmusik gekommen sind. Jugendkulturen vereinen in sich „Widerstand und Kommerzialisierung“ (Maase, 2003, S. 41), was einerseits auf ihr kritisches und transformatorisches Potential der kulturellen Innovation verweist, andererseits aber die kapitalistisch organisierte „Kulturindustrie“ (Horkheimer & Adorno, 1969) am Laufen hält, und damit kulturelle Innovation und Transformation nur in einem begrenzten Rahmen, der die Gesellschaft als Ganzes nicht zu berühren in der Lage ist, erlaubt.

Auch wenn der Szene-Begriff die Alterung miteinschließt und weniger festgelegt zu sein scheint, so spricht für die Verwendung des Begriffs der Jugendkulturen, dass gerade im Jugendalter die Auseinandersetzung mit Szenen und kulturellem Szenewissen in erhöhtem Maße stattfindet, was allerdings nicht bedeutet, dass die zur Partizipation zugehörigen Praktiken in Jugendkulturen nur von Jugendlichen ausgeübt werden. Der Zugang zu, der Eintritt in und das Interesse an Jugendkulturen beginnt aber in aller Regel im Jugendalter und in dieser Lebensphase ist das Eintauchen in die kulturellen Angebote hoch. Szenen entstehen aus Jugendkulturen im Prozess ihrer Differenzierungen. Auch Popmusik und Rockmusik als kulturelle Praxis sind nicht zwingend an das Jugendalter gebunden, dennoch ist auch hier die Lebensphase Jugend als Alterseinstieg in eine Band oder die ersten Entwicklungsschritte als Musiker*in über sämtliche Musikkulturen hinweg vorherrschend. Umgekehrt scheint es eher ungewöhnlich zu sein, erst im späteren Alter ohne vorherige Erfahrungen in musikzentrierte Jugendkulturen einzusteigen oder gar eine pop- und rockmusikalische Band zu gründen.

Für die Frage nach dem Bedeutungswandel und dem Alterungsprozess von musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen und deren Verhältnis zu sozialen (Jugend-)Bewegungen ist festzuhalten, dass alle Jugendkulturen in einem gewissen Sinne „alt“ sind (Farin, 2010, S. 3–8) und somit eine eigene Geschichte und Genealogie haben, deren Erfolg sich ab den 1950er Jahren vor allem in musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen entfaltet, auch wenn die Geschichte der populären Musik noch weiter zurückreicht (Wicke, 2001) und Popmusik (etwa Hoyer et al., 2017) und Rockmusik (Wicke, 1987) kulturhistorisch in ihren Entwicklungen jeweils unterschiedlich zu betrachten und einzuordnen sind. Diese musikzentrierten Jugendkulturen stehen kulturhistorisch – das verdeutlichen aktuell unzählige Aufarbeitungen über Musiker*innen, Bands und Szenen – in einem komplexen Zusammenhang mit regionaler und globaler Gesellschaftsgeschichte, in der soziale (Jugend-)Bewegungen eine nicht unerhebliche Rolle spielen.

3 Musikorientierte Jugendkulturen und Szenen: Alterungsprozesse und historisierender Bedeutungswandel

Alle großen Jugend- als Musikkulturen, angefangen beim Rock'n'Roll über den Punk, Metal und Grunge bis hin zu Hip Hop/Rap und Techno sind ‚alt‘, was ihren Ursprung und ihre Herkunft betreffen, und sie blicken auf eine mehr oder weniger lange Historie ihrer Entwicklungen, Ausdifferenzierungen, Transformationen, Umdeutungen und Aneignungen

zurück. Keine der früheren Jugend- als Musikkulturen sind verschwunden und sie existieren vor allen Dingen aufgrund der neuen digitalen Möglichkeiten zeitlos und insbesondere häufig entkontextualisiert (auf Spotify und dortigen Playlists) weiter fort. Während viele der heute bekannten Musiker*innen und Bands in ihren Anfängen noch in politische, soziale und kulturelle Konflikte verstrickt waren, die auch aufgrund gesellschaftlicher Gegebenheiten ausbrachen und Generationenunterschiede über musikalische Präferenzen deutlicher hervortreten ließen, ging bei vielen mit dem fortschreitenden Alter auch ihre gesellschaftliche und kommerziell lukrative Vermarktung einher, in der Rebellion nur dann erlaubt zu sein scheint, sofern es dem persönlichen Künstler*innen-Image, dem Kultursystem und der Gesellschaft nicht schadet. Es hat in der öffentlichen Wahrnehmung zudem ein Bedeutungswandel von Musik stattgefunden, der vermutlich ein Effekt davon ist, dass a) Jugendlichkeit seit Längerem zu einem altersentgrenzten, kulturellen Orientierungs- und Verhaltensmuster geworden ist; b) sämtliche, heute noch lebende Generationen biografisch durch Popmusik und Rockmusik sozialisiert worden sind und c) die gesellschaftliche Akzeptanz von Popmusik und Rockmusik auch in ihren non-konformen Formen in der Eventkultur gestiegen ist. Popmusik und Rockmusik sind, so kann vermutet werden, nicht mehr die kulturelle Praxis, mit der eigensinniger Widerstand inszeniert wird und soziale (Jugend-)Bewegungen ästhetisch und sinnlich erfahrbar unterstützt oder gar von diesen inspiriert werden. Dieser Bedeutungswandel hat vermutlich vielfältige Ursachen. Eine davon ist möglicherweise im bereits angesprochenen Alterungsprozess musikzentrierter Jugendkulturen und Szenen und ihrer weiteren professionellen Vermarktung bei gleichzeitig stärker werdender Überwachung, Disziplinierung und Kontrolle der Gesellschaft im Horizont „neuer Sensibilitäten“ (Flaßpöhler, 2021) zu suchen.

Seit einiger Zeit steht die öffentliche Aufarbeitung der Kulturgeschichte(n) der Pop- und Rockmusik medial hoch im Kurs und es findet sich in der Popkultur die Neigung, eine historisierende und biografisierende Nabelschau mit dem Hang zur Legenden- und Mythenbildung über alle Musikstile und Genres hinweg zu inszenieren, insbesondere in Filmen (Dreckmann et al., 2022). Nirgendwo wird dies deutlicher als im kommerziellen Angebot literarischer oder audiovisueller Aufarbeitungen von Musiker*innen, Bands und Musikkulturen, in denen die älteren Musiker*innen-Generationen sich selbst Denkmäler aufbauen und die jungen Nachfolger*innen ihren einstigen Vorbildern durch Referenzierung huldigen. Es hat sich ein regelrechter Boom der musikzentrierten Erinnerungskultur entwickelt, in dem musikhistorische Entwicklungslinien und Genealogien nachgezeichnet werden und die Geschichte der Jugendkulturen und Szenen mit Blick auf ihre popmusikalischen und rockmusikalischen Ausdrucksformen aufgearbeitet und in einen gesellschaftshistorischen Zusammenhang gestellt werden. Es mag vor diesem Hintergrund nicht verwundern, dass hierin auch die widerständigen Potentiale und die Nähe zu Protestkulturen in der Rückschau eine hervorgehobene Rolle spielen. Der Reiz der Nonkonformität lässt sich eben gut verkaufen (Farin, 1998, S. 20–21; Heath & Potter, 2011). Im „Mainstream der Minderheiten“ (Holtert & Terkessidis, 1996) hat das Nonkonforme seinen Schrecken, seine Widerständigkeit und letztlich sein gesellschaftliches Konfliktpotential weitgehend verloren.

4 Soziale (Jugend-)Bewegungen und musikzentrierte Jugendkulturen und Szenen

Soziale Bewegungen werden von unterschiedlichen sozialen Gruppen und Themen getragen. In Deutschland gab es in der Vergangenheit verschiedene soziale Bewegungen und Proteste, so die Arbeiterbewegung, Frauenbewegung, Umweltbewegung, Friedensbewegung u.v.m. (Roth & Rucht, 2008a), in denen Jugendliche und junge Menschen einen Teil der Protestierenden bildeten. Es gibt aber auch spezifische soziale Jugendbewegungen, wie die Studentenbewegung der 1968er, die Hausbesetzerbewegung, die Jugendzentrumsbewegung oder Fridays for Future, die vornehmlich von engagierten Jugendlichen und jungen Menschen initiiert und organisiert worden sind bzw. werden und als neue soziale Bewegungen gelten.

Soziale Bewegungen leben vom Protest, jedoch ist nicht jede Protestform zugleich eine soziale Bewegung (Roth & Rucht, 2008b, S. 13). Jugendproteste, die nicht als soziale Bewegungen bezeichnet werden können, finden sich beispielsweise in den 1950er Jahren während der spontanen und situativen ‚Halbstarcken‘-Krawallen, die in einigen Großstädten Deutschlands nach der Aufführung von Kinoveranstaltungen und Rock’n’Roll-Konzerten stattfanden (Grotum, 1994). Diese Krawalle waren ereignisorientiert und ohne einen politischen Hintergrund. Aber auch mit Blick auf soziale Ungleichheit gibt es ein historisch zu beobachtendes Protestpotential Jugendlicher, das jedoch ebenso wenig als soziale Jugendbewegung bezeichnet werden kann (Schäfer et al., 2011). Die Übergänge sind fließend.

Soziale Bewegungen beruhen auf festen Strukturen, einem „Netzwerk von Gruppen und Organisationen“, Grundlage bildet eine „kollektive Identität“, die mit dem Wunsch nach einem „gesellschaftlichen Wandel“ und dessen aktiver Gestaltung verknüpft ist, sowie in seiner Existenz eine „gewisse Kontinuität des Protestgeschehens“ aufweist (Roth & Rucht, 2008b, S. 13). In sozialen Bewegungen ist man politisch engagiert für eine Sache und versucht diese durch öffentliche Demonstration der eigenen Meinungskundgabe kollektiv durchzusetzen. Es wird gemeinsam auf die Erreichung eines Zieles hin gehandelt. Soziale Bewegungen sind Teil der modernen Gesellschaft und von der Überzeugung angetrieben, dass sich diese bewusst und durch aktive Partizipation gestalten lässt. Die bewusste Veränderung gesellschaftlicher Zustände wird sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht gefordert (Roth & Rucht, 2008b, S. 14–15). Damit sind soziale Bewegungen bestrebt, ihre Ziele mithilfe geeigneter, politisch orientierter Strategien umzusetzen und Gesellschaftsakteur*innen sowie gesellschaftliche Gruppen von ihren Vorstellungen zu überzeugen. Soziale Bewegungen können radikale Elemente beinhalten, sind insgesamt aber moderat und nicht zwangsläufig auf einen gesellschaftlichen Systemumsturz ausgerichtet (Roth & Rucht, 2008b, S. 17). Sie gehen aus gesellschaftlichen und politischen Kontexten hervor und haben historische Ursachen (siehe den Abschnitt „historisch-politischer Kontext“ in Roth & Rucht, 2008a). Jugendliche sympathisierten in der Vergangenheit häufig mit sozialen Bewegungen, von der Friedensbewegung über die Umweltbewegung und Frauenbewegung bis hin zur Anti-AKW-Bewegung. Es handelt sich hierbei aber nicht ausschließlich um soziale Jugendbewegungen in einem engeren Sinne. Die studentischen Protestbewegungen von 1968 wurden zu einem großen Teil von Postadoleszenten getragen. „Fridays for Future“ dagegen war in ihrer Entstehungsphase und ist bis heute eine überwiegend jugendliche Bewegung (Haunss & Sommer, 2020).

Die Herkunft der Jugendbewegung, in der eine eigenständige Jugendkultur im Rahmen kultureller Sozialisationsprozesse eine wichtige Orientierungsfunktion übernahm, ist auf Reformbemühungen um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und die Vergemeinschaftungsformen in der bündischen Jugend zurückzuführen. Die Bezeichnungen Jugendbewegung und Jugendkultur werden gelegentlich synonym verwendet, auch wenn sie trotz Überschneidungen unterschiedlich in Form und Ausprägung sind. Jugendbewegungen beinhalten kulturelle Elemente, sind aber nicht zwangsläufig Jugendkulturen. Schon im „Wandervogel“ spielte selbstgemachte Musik eine zentrale Rolle. Die Jugendmusikbewegung (oder auch Singbewegung), die aus der Jugendbewegung hervorging, war ein Konzept, das auf musikpädagogischen Ansätzen aufbaute und die Laienmusik (und die Tradition des Volkslieds) sowie selbstgespielte Musik zu fördern versuchte. Die Jugendmusikbewegung war vor allen Dingen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein wesentlicher Bestandteil in der Kultur der Jugendbewegung, verlor danach aber an Einfluss (Reinfandt, 1987). Die Jugendbewegung als Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert weist einige Parallelen zum späteren alternativen Milieu und den Hippies der spätechziger und siebziger Jahre auf, diese entspringen jedoch anderen gesellschaftlichen Kontexten und beruhen auf anderen gesellschaftspolitischen Konflikten (Siegfried & Templin, 2019). Auch die Musik übernahm hierin eine deutlich andere Funktion und beruhte auf anderen Produktionsbedingungen.

Jugendkulturen spielen für die politische Sozialisation eine wichtige Rolle, diese erfolgt jedoch dabei nicht institutionalisiert und in gesellschaftlichen Organisationen, sondern über ästhetische Stilbildungen (Pfaff, 2006). In Jugendkulturen werden gesellschaftliche Konfliktthemen, wie Diskriminierung, Sexismus und Rassismus, aufgegriffen und verarbeitet, mitunter sind diese Konfliktthemen selbst ihr Bestandteil (Archiv der Jugendkulturen, 2018). Anders als bei sozialen (Jugend-)Bewegungen vergemeinschaften sich Jugendliche aber nicht zwingend aus politischen Motiven, sondern aus gemeinsamen Interessen und sie fokussieren darauf in ihren kulturellen Aktivitäten mit Blick auf Spaß und Unterhaltung. Auch ihr Protest hat nicht zwingend ein politisches Ziel oder eine Agenda vor Augen, sondern kann richtungslos und selbstbezüglich sein, wie die Halbstarke-Proteste der 1950er Jahre oder der Nihilismus in Teilen des frühen Punks Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre. In jugendkulturellen Konfliktzusammenhängen geht es häufig um Lebensstilfragen und Kulturkonsum, weniger jedoch um eine politische (Neu-)Gestaltung des kollektiven Gemeinwesens (Hebdige, 1979). Die Vergemeinschaftung in Jugendkulturen sowie Szenen beruht auf losen, informellen Netzwerken und labilen Gebilden, vor allem aber sind Szenen dynamisch, fluid, offen und leicht zugänglich (und können ebenso schnell wieder verlassen werden), so dass Identifizierung und De-Identifizierung sowie die Beteiligung an verschiedenen Szenen leichter möglich ist (Hitzler & Niederbacher, 2010). Festlegungen sind in Szenen nur von kurzfristiger Dauer, vielmehr sind Kompetenzen wie Flexibilität bedeutsamer, um die dynamischen Veränderungen verarbeiten und darauf reagieren zu können. Jugendkulturen und Szenen sind individualistisch und wenig bindungsintensiv, man tritt ihnen weder formal über offizielle Antragstellung bei, noch verpflichtet man sich in den meisten Fällen beim Hören und der Identifikation mit Musik zur Übernahme einer bestimmten politischen Perspektive oder Ideologie. Politische Überzeugungen, Engagement und Aktivitäten, wie sie kennzeichnend für soziale (Jugend-)Bewegungen sind, sind dagegen weniger leicht abzulegen und zu wechseln.

Während musikzentrierte Jugendkulturen und Szenen sowie Popmusik und Rockmusik in einem unbezweifelbaren Zusammenhang stehen und kulturelle Szeneaktivitäten häufig unmittelbar auf Musik als Erlebnisrahmen ausgerichtet sind, gilt dies nicht in derselben Weise auch für soziale Bewegungen, wo die Popmusik und Rockmusik ein begleitendes – und mitunter wichtiges – Element, nicht jedoch zwingend den Kern der Bewegungspraxis und ihr Ziel bildet. Hier liefert die Musik zwar den kulturellen Hintergrund von Protestaktivitäten und damit kollektive Identifikationsmöglichkeiten, allerdings folgt die (vor allem auf Professionalisierung und Absetzbarkeit ausgerichtete) Popmusik und Rockmusik, will sie erfolgreich sein und sich vermarkten lassen, zumeist anderen Kriterien und Zielen als soziale (Jugend-)Bewegungen. Sebastian Haunss (2008, S. 470–471) weist aber darauf hin, dass sich im Linksradikalismus seit der Studentenbewegung und der autonomen Bewegung subkulturelle Szenen wie Hardcore und Punk gebildet haben, die einen fließenden Übergang zwischen Politik und musikzentrierten Jugendkulturen bilden. Allerdings gibt es auch in diesen subkulturellen Szenen Professionalisierungseffekte und künstlerische Weiterentwicklungen, die nicht in der politischen Praxis aufgehen und sich dadurch von sozialen Bewegungen entfernen.

Ein wesentliches Merkmal innerhalb der Ästhetik von Popmusik und Rockmusik ist, dass über den Sound und den Habitus künstlerische Identitäten und Figuren erschaffen werden, deren Performanzen sich nicht automatisch auf die reale Person (und ihre Überzeugungen) zurückführen lassen müssen. Damit werden musikkulturelle Ausdrucksformen zu einer imaginären und zugleich offenen Projektionsfläche, die Deutungen evoziert. Daraus kann eine Diskrepanz zu den Anforderungen und Zielen sozialer (Jugend-)Bewegungen entstehen. Auf der einen Seite eine popmusikalische und rockmusikalische Ästhetik mit künstlerischen Ansprüchen, die im besten Fall Ambivalenzen und Widersprüche erzeugt, performative Missverständnisse in Kauf nimmt und darüber hinaus herausfordernd uneindeutig ist, auf der anderen Seite der soziale Protest, der direkte Botschaften und eindeutige sowie unmissverständliche Überzeugungen benötigt: Beides passt in der Praxis nicht immer gut zueinander. Die künstlerische Praxis und Kunstfertigkeit der Popmusik und Rockmusik folgt einem kommerziell orientierten „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz, 2012), das sich ungern Vereinnahmungen und Vereindeutigen lässt, weshalb in der Geschichte der sozialen Bewegungen auch ästhetische Ausdrucksformen wie die Musik nur bedingt und kaum über längere Zeiträume eine Rolle spielen – oder sogar missverstanden werden. Zwar bildet Musik eine wichtige Ressource für die emotionale und moralische Mobilisierung innerhalb sozialer Bewegungen: „Es gehört zu ihrer besonderen Stärke, dass soziale Bewegungen solche Tiefenschichten unserer Existenz u. a. durch Musik, Symbole, Kleidungsstile, subversive Protestformen und Skandalisierungen ansprechen und oft auch erreichen“ (Roth & Rucht, 2008b, S. 24). Jedoch handelt es sich zumeist um politische Vereinnahmungen mit passender Ausrichtung auf eine Kultur oder kontextuelle Zurichtungen. Die ernsthafte, nüchterne und harte Realität des politischen Protests und seine klaren und verbindlichen Zielvorstellungen sind für ästhetische Fragen, Formspielereien und die Instabilität des künstlerischen Ausdrucks und seiner Ambivalenzen nicht immer empfänglich. Während Ästhetik über Sinnlichkeit Uneindeutigkeit produziert, mit dieser spielt und sich nicht eindeutig festlegen lässt, muss die politische Forderung rational, klar, eindeutig und unmissverständlich sein.

5 Popmusik und Rockmusik als Sound von sozialen (Jugend-)Bewegungen?

Im Folgenden werden in einem kursorischen und explorativen Überblick historische Beispiele aufgerufen, die Auskunft geben über die Bedeutung und den Bedeutungswandel von Popmusik und Rockmusik hinsichtlich ihres Beitrags zu politischem Protest und der Vereinnahmung von sozialen (Jugend-)Bewegungen. Dabei wird weniger auf Motive und Gründe der Vereinnahmung von Popmusik und Rockmusik in sozialen Bewegungen geschaut – sofern es hierfür überhaupt empirisch belastbares Material geben mag –, sondern vielmehr die Argumentation verfolgt, dass Popmusik und Rockmusik sowie ihre Künstler*innen und Bands sich grundsätzlich gar nicht für kollektivistische Protestformen eignen, sondern durch ihre Idiosynkrasien vielmehr individualistisch zu betrachten sind.

Mitte der 1950er Jahre beginnt sich die Jugendkultur unter dem Einfluss der US-amerikanischen Rock'n'Roll-Musik neu auszurichten und den Konzerten und Veranstaltungen folgten in einigen Großstädten Krawalle und gewalttätige Proteste, die jedoch nicht politisch, sondern lebensstilorientiert waren (Mrozek, 2019). Nicht nur an den neuen amerikanisierten Verhaltensformen und Kleidungsstilen, sondern vor allem an den lärmenden, scheppernden Klängen der weißen und vor allem schwarzen Musiker*innen und Bands stieß sich das bürgerliche Kulturempfinden und führte zu scharfen Generationskonflikten, die allerdings weder als soziale Jugendbewegung noch politischer Protest bezeichnet werden können. Zwar wurde hier der Grundstein für neue kulturelle Ausdrucksformen jugendlicher gelegt und in die rassistische US-amerikanische Musikproduktion, deren Artefakte auch die europäischen Jugendkulturen beeinflusste, fließen bereits die Konflikte der Bürgerrechtsbewegung (durch die Benachteiligung schwarzer Musiker*innen) ein. Diese Konflikte bündeln sich allerdings nicht zu einer organisierten Protestbewegung, die über spontane und situative Aktionen hinausgeht. Im Gegenteil: die seitens der Erwachsenengeneration unterstellte politische Nähe des Rock'n'Rolls zum Kommunismus war in aller Regel als ein „Normalisierungsverstoß“ (Mrozek, 2019, S. 98) zu bewerten. Von daher taugen die 1950er Jahre des Rock'n'Rolls kaum zu einer retrospektiven Verklärung politischer Ideale einer sozialen Bewegung. Dasselbe gilt für Rocker und Mods Anfang der 1960er Jahre, die keine politischen Statements abgaben, sondern vorwiegend lebensstilorientiert waren und über ihre kulturellen Ausdrucksformen ihre sozialökonomische Position verarbeiteten (Willis, 1981).

Das naheliegendste Beispiel für den Zusammenhang von insbesondere Rockmusik, sozialer Bewegung und politischem Protest ist die so genannte „1968er“- und „Woodstock“-Generation (Siegfried, 2017). Die Verklärungen und Mythenbildungen über diese Generation sind weit verbreitet (von Hodenberg, 2018) und im „Retromania“-Gewimmel (Reynolds, 2011) spielen viele Bands und Musiker*innen der damaligen Zeit eine (weit über den Tod einiger Musiker*innen) noch heute herausragende Rolle als Ikon*innen des individualistischen Widerstands jenseits der historischen Realität. Ihre die damalige Gesellschaft herausfordernden und in ihren Grundfesten erschütternden Themen sind vielfältig und richteten sich gegen autoritäre Strukturen und den Vietnam-Krieg. Folk- und Rockmusik von *Jimi Hendrix*, *Rolling Stones*, *Janis Joplin*, *The Doors*, *Bob Dylan*, *Joan Baez* u.v.a. werden bis heute unmittelbar mit den sozialen Bewegungen dieser Zeit in Verbin-

derung gebracht – auch wenn sich selbst Bob Dylan schon damals nicht als „Leitfigur der ‚Bewegung‘“ vereinnahmen lassen wollte (Flender & Rauhe, 1989, S. 103). Ähnliches gilt für die deutsche Band *Ton Steine Scherben*, die sich ähnlichen Konflikten gegenübergestellt sah. Auch andere Musiker*innen waren – trotz entsprechend politisierter Texte – viel zu ästhetizistisch und individuell ausgerichtet, um sich auf feste politische Programme und klare Aussagen festlegen zu lassen. Der Song „Street Fighting Man“ der *Rolling Stones* aus dem Jahr 1968 ist ein Beispiel dafür, wie vieldeutig ein Lied mit einer vermeintlich eindeutigen politischen Botschaft und produziert in einem Kontext jugendlichen Protests ausgelegt werden kann. Die jugend- als musikkulturelle Kollektivierung über Festivals spiegelte zwar die Vielseitigkeit der damaligen Rock- und Popmusik, die sich buchstäblich unter einem Dach vereinen ließ, jedoch waren die einzelnen Interessen und späteren Musiker*innen-Karrieren alles andere als ein Teil einer politischen Bewegung. Auch das Woodstock-Festival ist unter kommerziellen Gesichtspunkten und in der Dynamik der Situation entstanden, und wurde erst in nachträglichen Verklärungen zu dem gemacht, was es heute im kollektiven Gedächtnis symbolisiert. Selbst eine politische Band wie die Detroit-er Band *MC5*, die als Proto-Punk bezeichnet werden und der White Panther Party ihres Managers John Sinclair nahestand, propagierte eher individuell-freiheitsorientierten Rock and Roll, Drogen und freien Sex, als politische Programme der Studentenbewegung. Insofern mündeten viele Bands und Musiker*innen eher in zermürenden und wenig politisierten Drogenkarrieren, aus denen sie nur schwer oder gar nicht mehr herausfanden (Flender & Rauhe, 1989, S. 113–136). Andere musikkulturelle Strömungen der Zeit, die heute als „avantgardistisch“ zu bezeichnen sind, entzogen sich ganz einer Politisierung und bewegten sich im künstlerisch-ästhetischen Bereich, wie die ‚Hausband‘ des Pop Art-Künstlers Andy Warhol: *The Velvet Underground*.

Die schwarze Bürgerrechtsbewegung in den USA fand in Funk und Soul ihr eigenes musikalisches Sprachrohr. *James Brown*, *Marvin Gaye*, *Curtis Mayfield*, *Gil-Scott Heron*, *Nina Simone* u.v.a. stärkten mit ihren Songs das schwarze Selbstbewusstsein und lassen sich im Horizont sozialer Bewegungen wie der Black Panther-Bewegung verorten. Allein aufgrund ihrer ethnischen Herkunft wurden sie kulturell festgelegt und veranlasst, sich zu positionieren, auch wenn sie mit den politischen Ideen und Forderungen der Bewegung nicht immer übereinstimmten. Dies gilt insbesondere für den ‚Godfather of Funk & Soul‘, *James Brown*. Schon in den Jahrzehnten zuvor haben die Traditionen des Blues und Jazz die schwarze Bewegung im Kampf gegen Rassismus und Diskriminierung in den USA unterstützt. Heute ist es der Hip-Hop und sein musikalischer Ausdruck, der Rap, der für die Stärkung der Rechte Schwarzer sowie gegen Diskriminierung und Rassismus antritt. Eine extremere Form bildet dagegen der schwarze Nationalismus der ‚Nation X‘ und der ‚Nation of Islam‘, der sich in Teilen der Hip-Hop-Kultur, etwa bei *Public Enemy*, wiederfindet (Zips & Kämpfer, 2001). In Form des ‚Ethnofuturismus‘, zu dem sich neben der Literatur auch Musik gesellt, wird die schwarze Perspektive um andere ethno-utopische Entwürfe erweitert (Avanessian, 2018).

Der Zusammenhang von sozialer (Jugend-)Bewegung und Popmusik und Rockmusik war nie so eng wie in den Spätsechzigern und siebziger Jahren. Von Bedeutung scheint hier auch die Tatsache zu sein, dass die Musikkulturen wie Rock und Folk, aber auch Funk und Soul bewusst auf musikhistorische Traditionen zurückgriffen und sich damit in den

historischen Kampf sozialer Bewegungen gegen Unterdrückung und Diskriminierung einordneten, wohingegen spätere Jugend- als Musikkulturen – man denke an Punk, Neue Deutsche Welle oder den Techno – gerade den Bruch mit der Tradition und dem ‚Alten‘ zelebrierten (auch wenn Punk nur eine schnell gespielte Variante des Rock ist und der Techno über den Krautrock bis zu den Musikavantgarden der 1920er Jahre zurückverfolgt werden kann). Deutlich wird diese Anbindung an die Tradition in der Folkmusik, die in Deutschland ihren politischen Höhepunkt in den Burg-Waldeck-Festivals zwischen 1964 und 1969 fanden (Siegfried, 2017, S. 571–600). Gänzlich ineinander aufgegangen sind soziale (Jugend-)Bewegungen und Musikkulturen dennoch nie. Auch im späteren alternativen Milieu der 1970/80er Jahre spielte Musik eine zentrale Rolle (Reichardt, 2014). Rockbands wie *BAP* traten auf großen Friedensdemonstrationen gegen die NATO-Nachrüstung auf, die niederländische Band *Bots* war ebenso von der Friedensbewegung beeinflusst und stellte ihre Musik zeitweilig in den Zusammenhang sozialer Bewegungen. Mega-Events wie „Live Aid“ 1985 oder Songs wie „We are the World“ zeigten eine breite, globale Solidarität mit der Hungersnot in Afrika, gleichzeitig wurde aber auch gegen diese Aktivitäten der Vorwurf des kommerziellen Marketings und Ausverkaufs für bestimmte Musiker*innen und Bands erhoben.

Eine enge Bindung an die linke alternative Szene zeigte anfänglich der Punk, dessen erste Welle sich schnell als kommerzielles und ästhetisches Produkt entlarvte, wie die Bandgeschichten der *Sex Pistols* oder von *The Clash* zeigten. Aus dem Punk ging der Hardcore, eine noch härtere und kompromisslosere Form des Punks, und die „Konsequente Musik“ hervor (Sterneck, 1998, S. 268–285), die sich politisch weiter radikalisierten und zu verschiedenen sozialen Bewegungen lose Bezüge herstellten und teilweise aus diesen hervorgingen: dazu gehörten die Hausbesetzer-Bewegung und die Tierschutz-Bewegung, die in die Vegane-Bewegung mündete und vor allem von John Joseph, Sänger der New Yorker Hardcore Band *Cro-Mags*, in diese Musikkultur eingeführt wurde. *Cro-Mags* waren auch an religiösen Bewegungen interessiert und übernahmen Elemente der Hare-Krishna-Bewegung, die später selbst eine Form des Hardcores, den ‚Krishna-Core‘, hervorbrachte.

Aus dem Hardcore, Anfang der 1980er Jahre unter Drogen- und Alkoholmissbrauch sowie Gewalt leidend, ging die ‚Straight-Edge‘-Kultur als eine puristisch-enthaltssame, jugendliche Lebensform hervor, die sowohl Alkohol, Drogen und auch Promiskuität strikt ablehnte und vor allem eine sehr junge Generation ansprach (Kuhn, 2010). Bands wie *Minor Threat* oder *Youth of Today* gehörten ‚Straight-Edge‘ an. Aber, einmal mehr, auch Ian McKaye von der stilbildenden Band *Minor Threat* ließ sich nicht vor den Karren einer ‚Bewegung‘ spannen, sondern warb für die Veränderung individualistischer Lebensweisen und der Arbeit an sich selbst (Kuhn, 2010, S. 283–285). Der ‚Dharma Punk‘, der sich auf fernöstliche Religion bezieht, ging ebenfalls aus ‚Straight Edge‘ hervor (Levine, 2004). Individualisierung wird zum tragenden Element des Hardcore und einer strengen Lebensführungsmaxime. An diesen Beispielen zeigt sich, dass nicht nur politische, sondern offenbar auch religiöse Bewegungen genauer in den Blick zu nehmen wären, um die Zusammenhänge zwischen musikzentrierten Jugendkulturen und sozialen (Jugend-) Bewegungen zu klären.

Hardcore und Punk entwickelten die als kulturelle Bewegung bezeichnete Form des DIY („Do-it-yourself“), die sich gegen die kommerzielle Vereinnahmung von Subkultur

wendete und eigenständige Labels, Musikvertriebe und Netzwerke aufzubauen versuchte, um Kontrolle über den Verkauf und die Preise ihrer Kulturprodukte zu behalten. Daraus entstanden alternative kollektive Lebensformen, die sich relativ eigenständig erhalten konnten, obwohl sich die Musikindustrie diese einzuverleiben versuchte (Sterneck, 1998, S. 272). Einzelne Bands und Projekte, wie *Crass* oder *Subhumans* waren außerhalb ihres musikkünstlerischen Schaffens darin involviert und mussten für ihr linksradikales Engagement mit staatlichen Repressionen und Strafe rechnen.

Die Schwulen- und Lesbenbewegung weist seit den 1970er Jahren eine Nähe zu Disco und später Techno auf. In der Anonymität von Klubs wuchs ein neues Selbstbewusstsein heran, das die Popmusik bis heute durchzieht und nachträglich beeinflusst hat. Ein Teil der gegenwärtigen LGBTQI*-Bewegung findet ihren musikalischen Ausdruck über die ästhetischen Selbstinszenierungen im so genannten ‚Hyper-Pop‘, der popmusikalische und avantgardistische Elemente zusammenfügt und vor allem durch queere Künstler*innen wie *Planningtorock* mit fluiden Geschlechtsidentitäten und einer Inszenierung des Begehrens vertreten wird (Balzer, 2019, S. 87–88). Diese geschlechtsauflösende Kultur für die Generation Z kommt zurzeit am nächsten an eine ‚soziale Bewegung‘ außerhalb ihrer selbst heran und spielt ironisch und parodierend mit geschlechterspezifischen Diskursen. Die Fluidität der digitalen Kultur kommt ihr dabei entgegen, da hier eine Welt ‚ohne feste Körper und ohne feste Identität‘ inszeniert werden kann sowie Sexualität sich permanent neu bestimmen lässt (Balzer, 2019, S. 95–95). Diese recht junge Musikkultur wurde bisher noch nicht weiter untersucht. Sie wendet sich gegen biologistische Vereindeutigungsdiskurse, Sexismus bzw. Homophobie sowie Queer-/Transgenderfeindlichkeit und eine ‚toxische Männlichkeit‘.

In eine andere Richtung weist die aufgrund ihrer Schwulen-, Lesben- und Frauenfeindlichkeit umstrittene ‚Rastafari‘-Bewegung, die jüngst durch öffentliche Kontroversen um die Berechtigung des Tragens von Dreadlocks in die Diskussion geraten ist (‚appropriation of culture‘), Bezüge zu religiösen und spirituellen Bewegungen auf. Diese Bewegung wird musikalisch intoniert von Reggae und Dancehall, prominent geworden vor allem durch *Bob Marley* und *Peter Tosh*. Bands aus der Rastafari-Bewegung wie die *Bad Brains* finden sich auch in anderen Musikkulturen wie dem amerikanischen Hardcore Punk wieder.

Die Beispiele für den losen, aber nicht in einer engeren Verschmelzung aufgehenden Zusammenhang von Popmusik und Rockmusik sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen ließe sich problemlos erweitern. Man findet diesen des Weiteren im ausdifferenzierten Bereich des mittlerweile als Alterskultur zu bezeichnenden Heavy Metal und seinen verschiedenen Spielarten: Black Metal, dem eine Nähe zu satanistischen Bewegungen nachgesagt wurde (was in den allermeisten Fällen jedoch nur ein Teil der Performance darstellt), dem White Metal, der sich der christlichen Religion nahe stehend fühlt, oder dem Pagan und Viking Metal mit einem heidnischen Bezugsrahmen. Alle diese Beispiele mögen eine politische Einfärbung haben, sie stehen jedoch nicht in einem direkten Bezug zu sozialen (Jugend-)Bewegungen mit gesellschaftlichen Zielsetzungen.

Wie dieser kursorische historische Überblick gezeigt hat, stehen verschiedene Popmusik- und Rockmusikkulturen unterschiedlichen religiösen, sozialen, kulturellen oder politischen Bewegungen nahe, sie lassen sich aber nicht auf diese reduzieren. Zudem ist der Zusammenhang zwischen Jugend- als Musikkulturen und Szenen auf der einen und sozialen

(Jugend-)Bewegungen auf der anderen Seite noch gar nicht – sieht man von den 1968ern einmal ab – weiterführend untersucht oder gar in seinen verschiedenen Bewegungsverästelungen aufgearbeitet worden. Auf Grundlage dieses groben Überblicks kann aber vermutet werden, dass das Verhältnis nie unproblematisch war, sofern es überhaupt je bestanden hat oder angestrebt wurde. Abschließend möchte ich auf einige aktuelle Tendenzen eingehen (die allerdings auch historisch gewachsen sind).

6 Popmusikalische und rockmusikalische Einschreibungen in aktuelle Gesellschaftsdiskurse: Rechte Musikkulturen, Populismus und die Frage, warum Fridays for Future eine soziale Bewegung ohne eigene Musikkultur ist?

Im März 2021 veröffentlicht der Musiker *Danger Dan*, neben seinem Solo-Projekt Mitglied der deutschen Hip-Hop Band *Antilopen Gang*, einen eigenen Song mit dem Titel „Das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt“. Der Song richtet sich gegen das Vordringen rechten Denkens und direkt gegen bekannte Personen aus dem ‚neurechten‘ Umfeld wie Alexander Gauland und Götz Kubitschek. *Danger Dan* fordert in seinen persönlichen Einlassungen die Grenzen des juristisch Sagbaren in der ästhetischen Form des Konjunktivs heraus. Er zieht sich in seinen Invektiven immer wieder zurück auf die so genannte „Kunstfreiheit“, von der er meint, dass diese seine Aussagen decke und er juristisch unangreifbar sei. Dazu nutzt er in seinen mitunter zur Gewalt aufrufenden Textzeilen „bewusst den Konjunktiv“, um sich einer juristischen Verfolgung zu entziehen und den Sieg der Kunstfreiheit vor Gericht über die Feinde der Meinungsfreiheit und Demokratie zu feiern. Während im Song das Rechtssystem (durch seinen Freispruch) noch zu funktionieren scheint, gilt dies für „Staat“ und „Polizeiapparat“ *Danger Dan* zufolge nicht mehr, denn diese deckten teilweise die böartigen rechten Umtriebe oder beteiligten sich gar daran („Und man vertraut auch nicht auf Staat und Polizeiapparat // Weil der Verfassungsschutz den NSU mit aufgebaut hat // Weil die Polizei doch selbst immer durchsetzt von Nazis war // Weil sie Oury Jalloh gefesselt und angezündet haben // Und wenn du friedlich gegen die Gewalt nicht ankommen kannst // Ist das letzte Mittel, das uns allen bleibt, Militanz“).

Die ‚Wahrheit‘ über die inkriminierten Personen vermittelt sich ganz offensichtlich trotz konjunktivischer Brechung über das Besungene und hält damit den Argumentationsstrukturen der ‚Neurechten‘ selbst den Spiegel vor. Denn auch bei den ‚neurechten‘ Tabubrüchen ist angeblich nicht immer alles so gemeint, wie es gesagt worden ist, und der*die Tabubrecher*in stellen sich dann als Opfer einer Verleumdungskampagne dar. Der Song spielt am Ende mit dem Gedanken einer sich ergebenden Notwendigkeit (linker) Militarisierung zur Verteidigung der freiheitlichen Ordnung gegen das Vordringen rechtsextremer Ideologie – eine Diskussion über den legitimen Einsatz von Gewalt als politische Notwehrhandlung, wie sie in linksradikalen Kreisen und der Antifa geführt werden. Eine Bedrohung, die nicht nur von ‚Neurechten‘ auszugehen scheint, sondern von gesellschaftlichen Institutionen selbst. Es stellt sich für *Danger Dan* die Frage, ab welchem Zeitpunkt bewaffneter Widerstand in Ordnung und legitim sei. Im Song steckt somit auch eine unverhohlene Drohung – im Konjunktiv.

Kurze Zeit später reagiert die aus dem ‚neurechten‘ Dunstkreis stammende Rapperin *Runa (NDS)* mit dem Song „Schrille Töne, roter Filz“ auf *Danger Dan*, indem sie erkennbar die Melodie des Liedes übernimmt und auf die konjunktivischen Verbal-Angriffe mit einer persönlich gefärbten, rechtsgerichtet-nationalistischen Perspektive antwortet, die gemeinsam mit zwei offenbar aus der autonomen Nationalisten-/Identitären-Szene kommenden Männern zur körperlichen Gewalt gegen *Danger Dan*, dieses Mal nicht im Konjunktiv, aufruft. Sie formuliert Gegenbeispiele gelungener politischer Aktionen und Angriffe aus der ‚neurechten‘ Szene und ‚battled‘ damit im Sinne der Überbietungspose des Rap gegen *Danger Dan*. Auch hier ist die gewaltbetonte Drohgebärde unüberhörbar – diese wird direkt gegen ihn ausgestoßen. Auch in diesem Fall ist es nur eine kleine gewaltbereite Zelle, die zur militanten Tat bereit zu sein scheint, jedoch wird hier stärker auf eine dahinter stehende soziale Bewegung von rechts Bezug genommen.³ *Danger Dan* und *Runa (NDS)* mischen sich in aktuelle gesellschaftliche Diskurse ein und gerieren sich als Sprachrohr des linken bzw. rechten Spektrums, wobei sich nur *Runa (NDS)* auf eine soziale (Jugend-)Bewegung zu stützen scheint.

Ist *Danger Dan* mit seinem Lied Teil der aktuellen linken antifaschistischen Bewegung? Folgt man der medialen Aufmerksamkeit, die die Veröffentlichung dieses Stücks nach sich zog, bedient dieses offenbar eher den medialen Mainstream-Diskurs von Talkshows, als dass es zum Soundtrack einer linken Bewegung geeignet sein könnte. Warum aber, so wurde jüngst in verschiedenen Zeitungen wie der ZEIT öffentlich diskutiert, gibt es keine sich verfangenden (linken) Protestsongs mehr? Oder andersherum: Warum gibt es keine tragfähigen musikzentrierten Jugendkulturen und Szenen mehr, aus denen Protestlieder und ästhetische Rebellion hervorgehen?

Dagegen ist das Lied von *Runa (NDS)* unüberseh- bzw. unüberhörbar der ‚neurechten‘ Bewegung der Identitären zuzuordnen und sie bezieht sich in ihrem Stück eindeutig auf deren Rhetorik. Zudem bewegt sie sich musikalisch im Umfeld anderer rechtsorientierter Bands wie *Prototyp*, mit dem sie zusammen das Stück „Krieg“ aufgenommen hat, und ist aus diesen hervorgegangen. Bei ihr ist die Anbindung an eine soziale (Jugend-)Bewegung, die unmittelbar Überschneidungen zur Jugendkultur der Identitären aufweist, deutlicher gegeben als bei *Danger Dan*. Die Anbindung von Bands an organisierte Strukturen rechter Bewegungen ist hoch. Eyermann und Jamison (1998, S. 164) haben am Beispiel der Bürgerrechtsbewegung in den USA beschrieben, wie Musikkulturen aus sozialen Bewegungen unter Rückgriff auf musikalische Traditionen hervorgehen und Musiker*innen als „movement artists“ und „movement intellectuals“ mit ihren Songs für gesellschaftliche Veränderungen eintreten, wie sich Künstler*innen-Biografien mit sozialen Bewegungen verbinden. Im Fall von *Runa (NDS)* lässt sich dies, unter gänzlich anderen politischen Vorzeichen, ebenso festhalten, nutzt sie den aus der schwarzen Kultur stammenden Rap als Ausdrucksform für ihre rechtsorientierten Phrasen.

² NDS bedeutet „Neuer deutscher Standard“ und geht auf einen Song des rechten Rappers Chris Ares zurück.

³ Anders als beispielsweise das hooliganartige Musikvideo von *Joe Rilla* „Der Osten rollt“ aus dem Jahr 2007, in dem sich eine große Gruppe von Personen hinter die Drohgebärden des Sängers stellt.

Rap ist unter Jugendlichen eine der beliebtesten Musikkulturen weltweit, hat bekanntlich seine Wurzeln in den Gettos der USA und ist Ausdruck einer Verarbeitung diskriminierender und rassistischer Erfahrungen (Kage, 2016). Trotz ideologischer Vorbehalte an dieser Vereinnahmung der schwarzen Kultur werden im rechten Rap (NS-Rap) die Aspekte der schwarzen Diskriminierung entkontextualisiert und auf die selbst empfundene Situation als gesellschaftliche ‚Außenseiter‘ (die die Rechte schon lange nicht mehr ist) angewendet, indem sie sich selbst und ihre Meinung als unterdrückt inszenieren. Bands wie *Komplott*, ein Projekt des mittlerweile aus dem Musikgeschäft ausgestiegenen Chris Ares, lieferten 2016 mit dem Song „Europa“ einen Beitrag zur Identitären Bewegung. Die Musikszene ist klein, aber gut in das ‚neurechte‘ Netzwerk aus Bewegung und Vertrieb eingebunden (dazu auch die Broschüre des Netzwerks TickTickBoom, 2015).

Im Umfeld der Identitären Bewegung bewegt sich auch die rechtsextreme Aktivistin Melanie Schmitz, die verschiedene Musikstile bedient. Mit *Ruhrpott Roulette* nahm sie den Rap-Song „Hetztape“ auf – ein Cover des Stücks „Sextape“ von Katja Krasavice –, in dem sie neurechte Positionen vertritt. Im Bereich des Chansons bewegt sie sich mit dem Projekt *Variété Identitaire*, mit dem sie u.a. eine rechte Coverversion des Anti-AfD-Stücks „Wähl die AfD“ von *Jennifer Rostock* vorlegte. Schließlich spielt sie Coverversionen aus dem Neofolk-Bereich wie „Brechen muss der schwarze Bann“ von der Band *Von Thronstahl* oder „Das Feuerordal“ von *Rome*.

Die Aneignung von Musikstilen zur Instrumentalisierung der eigenen, ‚neurechten‘ Ideologie findet somit heutzutage nicht nur im Rap, sondern auch in anderen Genres statt.⁴ Teile des Neofolk stehen seit längerem im Verdacht, rechte Ideologie zu verbreiten. Auch im Black Metal gibt es – randständige – Strömungen, die als „NS-Black Metal“ bezeichnet werden (Dornbusch & Killguss, 2005). Schließlich sind wenige Teile des Gothic und Dark Wave davon betroffen, die ‚Erfolge‘ dort halten sich jedoch in Grenzen (Speit, 2002). Alle diese Stile, sofern sie für die Verbreitung rechter Einstellungen genutzt werden, werden als „Rechtsrock“ bezeichnet – auch wenn es sich um Pop-Stile handelt – um damit die Verbreitung von Musik als Transmitter rechter Einstellungen zu begreifen (Raabe, 2019, S. 10; dazu auch als Grundlage Dornbusch & Raabe, 2002). Die ‚neurechte‘ Bewegung der Identitären begreift nicht mehr die Straße, sondern die Kultur als performativen Ort, an dem der Kampf um politische Positionen ausgetragen wird; dies zeigt sich beispielsweise in der zeichenhaften und symbolischen Neubesetzung popkultureller Artefakte in der „Kontrakultur“ (Müller, 2017). In letzter Zeit findet im „rechtsoffenen“ Musikbereich auch eine Verbindung von religiösen und politischen Ideologien und Bewegungen statt (Heinze & Stiglegger, 2021, S. 531–556). Angesichts dieser Ausdifferenzierung erscheint die von Balzer (2019, S. 137–156) erhobene Behauptung, dass die ‚neue Rechte‘ eine Popkultur ohne Musik sei, da sich selbst zweifelhafte Musiker*innen aus dem Dunstkreis des Gangsta-Rap wie *Bushido* oder auch anderen Stilen wie Bands der „Heimatrock“ nicht eindeutig zur ‚neuen Rechten‘ bekennen würden, nicht überzeugend. Rechte und rechtsextreme Musik kann auf eine längere musikkulturelle Geschichte zurückblicken, auch wenn sie –

⁴ Das rechtsorientierte Pop-Duo *Lilou & John* unterstützen auf ihrer „Belzebubbles“-Site zensierte rechte Musikkulturen aus allen Genres (siehe: <https://www.deathmetal.org/interview/folk-duo-launches-belzebubbles-site-to-promote-censored-right-wing-music/>; letzter Abruf: September 2022).

was zudem gar nicht intendiert ist – sich selten an einen größeren Kreis von Zuhörer*innen außerhalb ihrer eigenen Szenen gewendet hat.

Die ‚neurechte‘ Vereinnahmung von Musikstilen ist vielfältig und die Nähe zu ‚neurechten‘ Bewegungen wie Pegida, der AfD oder den Identitären ist gegeben. Anders als in der musikkulturellen Ästhetisierung der Pop- und Rockmusik sämtlicher Genres, die, wie anhand von Beispielen aufgezeigt, mit Ambivalenzen spielen und Festlegungen sowie eindeutige Vereinnahmungen zurückweisen, ist der überwiegende Teil der (‚neu‘-)rechten Musik an Eindeutigkeit und Unmissverständlichkeit orientiert. Auch wenn es in einigen Stilen nicht nur um die Verbreitung von Parolen und Slogans wie im rechtsextremen Punk-Rock geht, sind auch die Wortspielereien des NS-Rap in ihrer Botschaft eindeutig und lassen keinen Spielraum der Interpretation oder ambivalenten Erfahrung. Jedoch gibt es auch hier Graubereiche wie im Neofolk oder im Industrial, in denen mit faschistischer und totalitärer Ideologie ästhetisch gespielt wird und die ambivalente, sich nicht in eine eindeutige politische Aussage auflösende Erfahrung Teil des Konzepts ist (Diesel & Gerten, 2013). Eine Band wie das slowenische Kunstkonzept *Laibach*, die das Überaffirmative als Element ihrer Inszenierung nutzt, spielt mit totalitären und faschistischen Ideologien, überdreht diese aber bis hin zur Parodie und entlarvt faschistoide Tendenzen in ihren Coversongs von berühmten Popliedern. Schwieriger einzuordnen und mit dem Vorwurf der Verherrlichung von Krieg, Militarismus und Apokalypse konfrontiert ist die aus dem Post-Punk stammende Band *Death in June*.

Auch wenn sich zurzeit die Musikkulturen mit Rechtsausrichtung weiter ausdifferenzieren und eine wichtige Einnahmequelle der politischen Arbeit in rechten Netzwerken darstellen, über die hohe Einnahmen generiert werden, sind diese Entwicklungen nicht neu und stehen in einem längeren Prozess der Inszenierung von Popmusik und Rockmusik für rechtsradikale bzw. rechtsextreme Zwecke. Der Rechtsrock ist aus dem Punk-Rock hervorgegangen, eine der ersten wichtigsten Bands mit Bezügen zu rechtsextremistischen Parteien und Bewegungen war die englische Band *Skrewdriver* um ihren – bereits 1993 bei einem Autounfall ums Leben gekommenen – Sänger Ian Stuart Donaldson, der auch als Begründer der „Blood and Honour“-Bewegung, einem bis heute aktiven rechten Netzwerk, bekannt geworden ist. Seit den 1980/90er Jahren sind auch in Deutschland zahlreiche Bands wie *Landser* oder *Störkraft* in rechtsextreme Netzwerke eingebunden und bis heute hat der Rechtsrock zur Vergemeinschaftung des rechten Spektrums, in dem verschiedene Bewegungen aufeinandertreffen, eine große Bedeutung.

Der Rap wird auch in anderen Zusammenhängen angeeignet. Der Gangsta-Rap ist eine beliebte Spielart unter Jugendlichen, dem eine neoliberale Haltung sowie Sexismus, Homophobie und Antisemitismus vorgeworfen werden (Seeliger, 2021; dazu auch Dietrich & Seeliger, 2012 und Seeliger & Dietrich, 2017). Jens Balzer (2019, S. 45) stellt den gegenwärtigen deutschen Gangsta-Rap in Zusammenhang mit ‚neurechten‘ Positionen, da er sich in ähnlicher Weise gegen den angeblich linken Mainstream richtet und Tabubrüche gegen die ‚political correctness‘ provoziert. Antisemitismus-Vorwürfe kursieren nicht erst seit der Echo-Preisverleihung 2018 an Kollegah und Farid Bang.

Ebenso, wie ‚neurechte‘ Vereinnahmungen von Musik Jugendliche ansprechen soll, ist dies auch im „Jihad-Rap“ als besondere Vereinnahmungsform für eine radikale religiöse Bewegung der Fall (Kunz, 2016). Bekanntes Beispiel für eine Jihad-Rap-Karriere, die mit

dem Tod des Musikers endete, ist *Deso Dogg* alias Denis M. G. Cuspert, der als Gangsta-Rapper seine Karriere begann und vermutlich 2018 in Syrien ums Leben kam. Der Salafismus hat sich, ebenso wie die ‚neue Rechte‘, nach außen ein für Jugendliche attraktives popkulturelles Image angeeignet und wird als jugendkulturelle Protestform diskutiert (Toprak & Weitzel, 2017).

Angesichts dieser Entwicklungen stellt sich die Frage, weshalb die jugendliche Bewegung ‚Fridays for Future‘ es zwar geschafft hat, innerhalb kürzester Zeit eine weltweit aktive und erfolgreiche Protestbewegung auf die Beine zu stellen, diese es aber (zumindest bis jetzt) nicht geschafft hat, eine stilistisch selbstgeprägte, ästhetische Form einer Jugend- als Musikkultur zu kreieren. Im Zusammenhang dieser Bewegung tauchen diese Fragen (bisher) nicht auf und ein Blick in die Forschungsliteratur gibt hierüber auch keinen Aufschluss (Wetzel, 2019; Haunss & Sommer, 2020). Ein Hauptmerkmal von Jugendkulturen und Szenen, ihre ‚materiale Ästhetik‘ (Böder et al., 2019) und ein Bezug zu bestimmten Musikstilen, lässt sich bei ‚Fridays for Future‘ (noch) nicht erkennen.

Jedoch gibt es einzelne Songs, die popmusikalisch explizit die Themen von ‚Fridays for Future‘ aufgreifen, wie beispielsweise die Popband *DOTA* mit ihrem Song ‚Keine Zeit‘, die allerdings schon seit 2003 Jazz und Bossa Nova spielen, oder der freundlich dahinplätschernde Song ‚Do it now – Sing for the climate‘ nach der Melodie von ‚Bella Ciao‘ mit mehr als 60 Musiker*innen.⁵ Darüber hinaus gibt es ein AG-Projekt mit dem Titel ‚Music4Future‘, das sich als Teil der Bewegung versteht.⁶ Gemeinsam mit Songwriter*innen, Sänger*innen und Rapper*innen (gegendert wird auf der Seite nicht) sollen Lieder entstehen, die ‚wachrütteln‘ und ‚die Augen öffnen sollen‘. Darüber hinaus werden auf den Demonstrationen offenbar ältere Protestsongs vereinnahmt, die beispielsweise aus den Protestkulturen der 1968er stammen. Ob und inwiefern hinter der Auswahl an Liedern eine politische Aussage jenseits einer bloßen Rhythmisierung der Demonstrationen steckt ist ungewiss. Eine eigenständige, rebellische Jugend- als Musikkultur, eine musikalische Offensive und Konfrontation, wie sie von Müller-Salo (2022) als Generationenauseinandersetzung gefordert wird, steckt innerhalb der Bewegung indes nicht. Freundlich und friedlich, sympathisch, wie die ganze ‚Fridays for Future‘-Bewegung bisher auftritt, sind auch ihre bisherigen, aus der Bewegung hervorgegangenen Lieder – mehr aber auch nicht. Ob diese Generation mit freundlichen Liedern etwas bewirken kann und diese nicht nur zur Gemeinschaftsbildung verwendet, bleibt offen. Lautstark trommeln zurzeit jedenfalls ganz andere.

⁵ Es kursiert im Internet eine Liste mit Liedern für die FFF-Proteste: https://de.everybodywiki.com/Liste_von_Fridays-for-Future-Liedern (letzter Abruf: September 2022).

⁶ <https://music4future.com/> (letzter Abruf: September 2022).

7 Ausblick

Der Beitrag hat versucht, das Verhältnis zwischen Jugendkulturen und Szenen, Popmusik und Rockmusik verschiedener Stile sowie soziale (Jugend-)Bewegungen zu problematisieren und diesen Zusammenhang zur Diskussion zu stellen. Es wurde herausgestellt, dass folgende Aspekte hierbei hineinspielen können: Der Alterungsprozess der Jugendkulturen und Szenen sowie der Popmusik und Rockmusik. Dieser Prozess führt dazu, dass alle Generationen kulturelle Sozialisationsprozesse durchlaufen haben, in denen diese den kulturellen Erfahrungsraum des Aufwachsens geprägt haben. Dies führte in der Folge zu einer zunehmenden Akzeptanz der Popmusik und Rockmusik, womit sich der über Musik ausgetragene Generationenkonflikt abmilderte oder weitgehend verschwand. Mit dem Alterungsprozess setzt in der Gegenwart ein Historisierungsprozess ein, der sämtliche Jugendkulturen und Szenen sowie ihre Musik erfasst hat und zu einer historischen Nabelschau führt, bei der die Vergangenheit verklärt wird und Mythen und Legenden über die Entwicklung und Entstehung früherer Kulturen Konjunktur haben. An diesen lässt sich die Wechselwirkung mit Kultur-, Sozial- und Gesellschaftsgeschichte ablesen. Gleichzeitig lassen diese Historisierungen auf einen maßgeblichen Wandel in der Popmusik und Rockmusik schließen, der nicht zuletzt durch einen veränderten Kulturkonsum im Zuge von Digitalisierungsprozessen hervorgerufen worden ist.

Vor diesem Hintergrund wurde die Frage nach dem infrage stehenden Zusammenhang gestellt. Dabei wurde die Auffassung vertreten, dass das Verhältnis, das sich auf den ersten Blick zwischen Jugendkulturen und Szenen, Popmusik und Rockmusik sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen zu ergeben scheint, nicht zwangsläufig besteht. Vielmehr wird dafür argumentiert, dieses Verhältnis empirisch zu differenzieren und jeweils spezifische Kulturen und ihre politische Einbindung für sich zu betrachten. Zwar konnte gezeigt werden, dass Popmusik und Rockmusik für soziale (Jugend-)Bewegungen Bedeutung hat und es immer wieder eine Nähe zwischen beiden Bereichen gibt, jedoch bei genauerem Hinsehen sich Intentionen, Ziele und Möglichkeiten zwischen politischer Aktion und ästhetischer Praxis unterscheiden und nicht ineinander aufgehen. Am engsten scheint das Verhältnis von Politik und Ästhetik in der 1968er Generation gewesen zu sein, heutzutage dagegen sind es vor allem rechte (Jugend-)Bewegungen und extrem islamistische Bewegungen, die Popmusik und Rockmusik als Sprachrohr für ihre Ideologien nutzen. In anderen Protest-Bereichen, wie bei Fridays for Future, scheint bislang der ästhetische Bereich weniger relevant, was sich am Fehlen eines eigenen musikalischen Ausdrucks zeigt. Zudem wurde herausgestellt, dass ästhetische Praktiken im künstlerischen Bereich grundsätzlich durch ihre Offenheit und Uneindeutigkeit gekennzeichnet sind und sich nur schwer für politische Ziele einspannen lassen.

Inwieweit allerdings die weitere Zunahme und Zuspitzung sozialer Konflikte nicht doch dazu führt, dass nicht nur auf der Ebene des politischen Aktivismus in sozialen (Jugend-)Bewegungen wieder mehr Partizipation gelingt, sondern sich diese auch im kulturellen Bereich und insbesondere in der Produktion entsprechender Musikstile niederschlägt, bleibt eine spannende und offene Frage.

Literatur

- Archiv der Jugendkulturen (Hrsg.) (2018). *Der z/weite Blick: Jugendkulturen und Diskriminierungen*. Berlin.
- Avanessian, Armen (2018). *Ethnofuturismus*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen e.V.
- Baacke, Dieter (2007). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung*. 5. Auflage. Weinheim, München: Juventa.
- Balzer, Jens (2019). *Pop und Populismus: über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber.
- Böder, Tim, Eisewicht, Paul, May, Günter & Pfaff, Nicolle (Hrsg.) (2019). *Stilbildungen und Zugehörigkeit: Materialität und Medialität in Jugendszenen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Clarke, John & Honneth, Axel (Hrsg.) (1979). *Jugendkultur als Widerstand: Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt a. M.; Syndikat.
- Diesel, Andreas & Gerten, Dieter (2013). *Looking for Europe: Neofolk und Hintergründe*. Berlin: Index.
- Dietrich, Marc & Seeliger, Martin (Hrsg.) (2012). *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Dornbusch, Christian & Killguss, Hans-Peter (2005). *Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Münster: Unrast.
- Dornbusch, Christian & Raabe, Jan (Hrsg.) (2002). *RechtsRock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster: Unrast.
- Dreckmann, Kathrin, Heinze, Carsten, Hoffmann, Dagmar & Matejovski, Dirk (Hrsg.) (2022). *Jugend, Musik und Film*. Düsseldorf: de Gruyter/dup.
- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: University Press.
- Farin, Klaus (1998). *Jugendkulturen zwischen Kommerz & Politik*. Berlin: Thomas Tilsner.
- Farin, Klaus (2010). Jugendkulturen heute. *APuZ*, 27/2010, 3–8.
- Ferchhoff, Wilfried, Sander, Uwe & Vollbrecht, Ralf (Hrsg.) (1995). *Jugendkulturen – Faszination und Ambivalenz: Einblicke in jugendliche Lebenswelten*. Weinheim und München: Juventa.
- Ferchhoff, Wilfried (2007). *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert: Lebensformen und Lebensstile*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Flaßpöhler, Svenja (2021). *Sensibel: über moderne Empfindlichkeit und die Grenzen des Zumutbaren*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Flender, Reinhard David & Rauhe, Hermann (1989). *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gestrich, Andreas (1999). *Vergesellschaftungen des Menschen: Einführung in die historische Sozialisationsforschung*. Tübingen: Ed. diskord.
- Grotum, Thomas (1994). *Die Halbstarke: zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Haunss, Sebastian (2008). Antiimperialismus und Autonomie – Linksradikalismus seit der Studentenbewegung. In Roland Roth & Dieter Rucht (Hrsg.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland: Ein Handbuch* (S. 447–473). Frankfurt a. M. und New York: Campus.

- Haunss, Sebastian & Sommer, Moritz (Hrsg.) (2020). *Fridays For Future – Die Jugend gegen den Klimawandel: Konturen der weltweiten Protestbewegung*. Bielefeld: Transcript.
- Heath, Joseph & Potter, Andrew (2011). *Konsumrebell: Der Mythos der Gegenkultur*. Berlin: Zweitausendeins Taschenbuch.
- Hebdige, Dick (1979). *Subcultures: the meaning of style*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hecken, Thomas & Kleiner, Marcus S. (2017). Einleitung. In Thomas Hecken & Marcus S. Kleiner (Hrsg.), *Handbuch Popkultur* (S. 1–14). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Heinze, Carsten & Stiglegger, Marcus (2021). ‚Das Spiel mit dem Feuer‘: Religiosität, Okkultismus, Esoterik, Spiritualität und der Bezug zu nationalsozialistischen/faschistischen Ideologien im rechtsoffenen Musik-Underground. *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik*, 5 (2), 531–556.
- Hietzge, Maud (2019). Das Rädchen der Jugendkultur-Forschung weiter drehen. In Tim Böder, Paul Eisewicht, Günter May & Nicolle Pfaff (Hrsg.), *Stilbildungen und Zugehörigkeit: Materialität und Medialität in Jugendszenen* (S. 249–264). Wiesbaden: Springer VS.
- Hitzler, Ronald & Niederbacher, Arne (2010). *Leben in Szenen: Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Holert, Tom & Terkessidis, Mark (Hrsg.) (1996). *Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin: Ed. ID-Archiv.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1969). *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hoyer, Timo, Kries, Carsten & Stederth, Dirk (Hrsg.) (2017). *Was ist Popmusik? Konzepte – Kategorien – Kulturen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kage, Jan (2016). *American Rap: US-HipHop und Identität*. Mainz: Ventil.
- Kuhn, Gabriel (2010). *Straight Edge: Geschichte und Politik einer Bewegung*. Münster: Unrast.
- Kunz, Yvonne (2016). *Jihad Rap: An den Rändern muslimischer Subkulturen*. Mainz: Ventil.
- Levine, Noah (2004). *Dharma Punx*. New York: Aurum.
- Maase, Kaspar (2003). Jugendkultur. In Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur* (S. 40–45). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Mrozek, Bodo (2019). *Jugend – Pop – Kultur: eine transnationale Geschichte*. Berlin: Suhrkamp.
- Müller, Mario Alexander (2017). *Kontrakultur*. Schnellroda: Antaios.
- Müller-Salo, Johannes (2022). *Offene Rechnungen: Der kalte Krieg der Generationen*. Stuttgart: Reclam.
- Pfaff, Nicolle (2006). *Jugendkultur und Politisierung: eine multimethodische Studie zur Entwicklung politischer Orientierung im Jugendalter*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Raabe, Jan (2019). Rechtsrock in Deutschland: Funktionen, Entwicklung, zentrale Akteure – Umrisse eines wachsenden Problems. In Gideon Botsch, Jan Raabe & Christoph Schulze (Hrsg.), *Rechtsrock: Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs* (S. 19–44). Berlin-Brandenburg: be.bra wissenschaft.
- Reckwitz, Andreas (2012). *Die Erfindung der Kreativität: zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

- Reckwitz, Andreas (2015). Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In Andreas Reckwitz, Sophia Prinz & Hilmar Schäfer (Hrsg.), *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften* (S. 13–52). Berlin: Suhrkamp.
- Reichardt, Sven (2014). *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reinfandt, Karl-Heinz (Hrsg.) (1987). *Die Jugendmusikbewegung: Impulse und Wirkungen*. Wolfenbüttel, Zürich: Möeseler.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber.
- Roth, Roland & Rucht, Dieter (Hrsg.) (2000a). *Jugendkulturen, Politik und Protest: Vom Widerstand zum Kommerz?* Opladen: Leske + Budrich.
- Roth, Roland & Rucht, Dieter (2000b). Jugendliche heute: Hoffnungsträger im Zukunftsloch? In Roland Roth & Dieter Rucht (Hrsg.), *Jugendkulturen, Politik und Protest: Vom Widerstand zum Kommerz?* (S. 9–34). Opladen: Leske + Budrich.
- Roth, Roland & Rucht, Dieter (Hrsg.) (2008a). *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Roth, Roland & Rucht, Dieter (2008b). Einleitung. In Roland Roth & Dieter Rucht (Hrsg.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch* (S. 9–36). Frankfurt a. M.: Campus.
- Rüegg, Walter (1974) (Hrsg.): *Kulturkritik und Jugendkult*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Schäfer, Arne, Witte, Matthias D. & Sander, Uwe (Hrsg.) (2011). *Kulturen jugendlichen Aufbegehrens: Jugendproteste und soziale Ungleichheit*. Weinheim, München: Juventa.
- Seeliger, Martin & Dietrich, Marc (Hrsg.) (2017). *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin (2021). *Soziologie des Gangstarap: Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz.
- Siegfried, Detlef (2017). *Time is on my side: Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen: Wallstein.
- Siegfried, Detlef & Templin, David (Hrsg.) (2019). *Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980: Kontinuitäten und Brüche in Milieus der gesellschaftlichen Selbstreflexion im frühen und späten 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Speit, Andreas (Hrsg.) (2002). *Ästhetische Mobilmachung: Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Münster: Unrast.
- Sterneck, Werner (1998). *Der Kampf um die Träume: Musik und Gesellschaft von der Widerstandskultur zum Punk, von der Geräuschkultur zum Techno*. Hanau: KomistaA.
- TickTickBoom (Hrsg.) (2015). *Deutschrapp den Deutschen?:- Deutscher Nationalismus im Rap – ein Zwischenstand*. Berlin.
- Toprak, Ahmet & Weitzel, Gerrit (Hrsg.) (2017). *Salafismus in Deutschland: jugendkulturelle Aspekte, pädagogische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS.
- von Hoderberg, Christina (2018). *Das andere Achtundsechzig: Gesellschaftsgeschichte einer Revolte*. München: C. H. Beck.
- Wetzel, Jakob (2019). *Fridays For Future*. München: Süddeutsche Zeitung.
- Wicke, Peter (1987). *Rockmusik: zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig: Reclam.

- Wicke, Peter (2001). *Von Mozart zu Madonna: einer Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Willis, Paul (1981). „*Profane Culture*“ – *Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur*. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Zips, Werner & Kämpfer, Heinz (2001). *Nation X: schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip Hop*. Wien: Promedia.