

»DAS IST DIESE MUSIK, DIE MAN IN DER U-BAHN OHNE KOPFHÖRER HÖRT!« MUSIKALISCHE BEWERTUNGSPRAKTIKEN VON JUGENDLICHEN IN WIEN

Bernhard Steinbrecher und Michaela Pichler

Einleitung

Der Artikel eröffnet eine musik- und kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Fragen, wie und woran Jugendliche in Österreich ihre musikalischen Vorlieben und Ablehnungen aushandeln. Die Ziele der zugrundeliegenden Forschung¹ sind es, das, was Schüler*innen in Wien an der von ihnen gehörten Musik intuitiv erfassen, bewerten und im Kontext ihrer gemeinsamen musikalischen Erlebniszusammenhänge unmittelbar verstehen, begrifflich zu explizieren, nach Orientierungsprinzipien zu ordnen und empirisch fundierte Anknüpfungspunkte für musikalische Analysen zu erarbeiten. Wie diskutieren, reflektieren und rechtfertigen Jugendliche Ende der 2010er Jahre die Musik, die sie alltäglich umgibt? Warum mögen sie bestimmte Musik, warum lehnen sie bestimmte Musik ab, wie begründen sie ihre Ansichten und welche Rolle spielt das Klanggeschehen in der Bewertung der Musik?

Ausgangspunkt der Forschung ist die Annahme, dass gegenwärtige populäre Musik vielfältige Möglichkeiten bietet, von ihren jungen Hörer*innen mit eigenen kulturellen Bedeutungen, Werten und Erfahrungen aufgeladen zu werden und dass sie für Jugendliche weit mehr sein kann als bloß »akustischer Spam« (Großegger 2014). Dies schließt freilich auch kommerziell orientierte und massenhaft rezipierte Musik ein, bei der wir davon ausgehen, dass sie für die kulturellen Lebensrealitäten der Heranwachsenden und die Erfüllung von

1 Die Forschungen zu diesem Artikel wurden gefördert vom Referat für Wissenschafts- und Forschungsförderung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) sowie von der Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien. Wir danken Bernhard Achthorner, Roman Duffner und Dominik Oswald für ihr wertvolles Feedback.

sozialen, psychologischen und ästhetischen Funktionen ebenso wichtig sein kann wie etwa wenig rezipierte Nischenmusik. Ein zentraler Aspekt ist in diesem Zusammenhang das Konzept des musikalischen Mainstreams, das wir, Peter Wicke folgend, als diskursives Instrument der kulturellen Auseinandersetzung in den Blick nehmen (vgl. Wicke 2016: Sp. 1696). Dieses Vorgehen entspricht Christofer Josts Postulat, in dem »sich die ›Mainstream‹-Forschung der analytischen Erschließung von sozialen Erfahrungsräumen [widmet], in denen Popularität ausgehandelt wird« (Jost 2016: 167). Den Untersuchungsschwerpunkt bilden Personen im Übergangsbereich vom Jugend- zum Erwachsenenalter, da sich diesem Zeitraum in Hinblick auf die vielfältigen individuellen und sozialen Bedürfnissen, die im Alltag durch Musik befriedigt werden, eine besonders große Bedeutung beimessen lässt (siehe z.B. Miranda 2013).

Zum Aufbau des Artikels: Nachfolgend schildern wir einen Überblick zur thematisch relevanten Forschungslage und beleuchten anschließend unser methodisches Vorgehen. Kern des Artikels ist die Auswertung von Gruppendiskussionen, die wir mit Schüler*innen in Wien durchgeführt haben, um ihr konjunktives (musikalisches) Wissen² in kollektiven Aushandlungsprozessen zum Vorschein zu bringen. Um die Bewertungspraktiken und Aushandlungsprozesse der Jugendlichen aus einem erweiterten Blickwinkel zu kontextualisieren, werden aktuelle Charts und Radiosendelisten stichprobenartig dahingehend analysiert, wie hoch bestimmte Songs und Alben gelistet bzw. wie oft bestimmte Songs gespielt wurden. Abschließend stellen wir die Ergebnisse mit Bezug auf kollektive Orientierungsmuster in der Musikbewertung zur Diskussion und beleuchten insbesondere die Stilrichtung des »Deutschrap«.

Forschungslage

Jugendliche Musikkulturen in Österreich wurden in der Forschung bislang hauptsächlich mit Fokus auf bestimmte regionale, nationale und/oder subkulturelle Ausformungen untersucht und das Augenmerk dabei zumeist auf historische Entwicklungen oder identitätsbezogene Fragestellungen gerichtet. Mit Bezug auf Wien finden sich u.a. eine historische Aufarbeitung zur Geschichte der Sub- und Populärkultur in Wien (Deisl 2013), ein geschichtlich-journalistischer Sammelband namens *Wienpop* (Gröbchen et al. 2013), eine Monografie zur Entwicklung der elektronischen Musikszene Wiens (Mazierska

2 Der Begriff des konjunktiven Wissens geht auf Karl Mannheim zurück und bezieht sich auf implizite Orientierungen innerhalb einer sozialen Gruppe (vgl. Mannheim 1980; s. weiter unten).

2018)³ sowie, zeitlich weiter zurückblickend, eine historische Betrachtung der populären Musikform des Wienerliedes (Fritz/Kretschmer 2006). Stärker gegenwartsorientierte Forschungen sind zu HipHop in und aus Österreich zu finden (z.B. Reitsamer/Prokop 2017 und 2019, Dawson 2018, Fürnkranz 2019b, Dörfler 2018 und 2020), die sich vor allem dem Thema von musikbezogenen Identitätskonstruktionen annehmen und HipHop u.a. im Zusammenhang mit postmigrantischen Identitäten, Männlichkeit, Feminismus und Authentizität untersuchen. Auch nationale Prozesse der Identitätsbildung wurden in der Forschung mitunter zur Diskussion gestellt, so etwa deren künstlerische Dekonstruktion (Fiddler 2014) oder Fragen des musikkulturellen Erbes (Herscht 2013, Reitsamer 2014).

Vergleichsweise häufig wird in der österreichischen Populärmusikforschung das Phänomen des sogenannten Austropop untersucht, das vor allem medial oft als die repräsentativste Verkörperung des österreichischen populären Musikschaffens inszeniert wird.⁴ Die erste umfassende, und wiederum auf den Gegenstand der Identitätskonstruktion ausgerichtete, Studie zum Thema legte Edward Larkey im Jahr 1993 vor, der einige einschlägige Publikationen (Jauk 1995, Smudits 1995, Pfeiler 1996, Harauer 2001, Karner 2002, Huber 2020, Fürnkranz 2020) und Abschlussarbeiten folgten (z.B. Pfeiler 1995, Fuchs 1996, Spreitzhofer 1998, Lechner 2000, Verdianz 2013). Im Kompendium *Perspectives on German Popular Music* (Ahlers/Jacke 2017) konzentriert sich das vierseitige Kapitel »Popular music from Austria« ebenfalls auf Austropop (Reitsamer 2017).

Fragen dazu, wie die global zirkulierenden Ästhetiken populärer Musik in Österreich verarbeitet werden (vgl. Herscht 2013: 22), wurden bislang also relativ selektiv gestellt. Kaum berücksichtigt wurden etwa die musikbezogenen Handlungen und Unterlassungen rund um jene Songs, Künstler*innen und Sounds, die zumindest laut den Verkaufs- und Streamingzahlen die populärsten der letzten 60 Jahre waren. Der (internationale) Pop-Mainstream wurde mit konkretem Bezug auf Österreich nur anekdotisch (vgl. Zahradnik 2002) oder aber aus einem allgemeinen Blickwinkel der Musikrezeption beleuchtet.⁵ In den Publikationen des österreichischen Instituts für Jugendkulturforschung beschränkt sich das musikbezogene Augenmerk größtenteils darauf, die Musikpräferenzen Jugendlicher nach Musikstilen bzw. »Lieblingsgenres« (Heinzl-

3 Eine Rezension zu dieser Monografie ist in *Samples* (Jg. 17) zu finden (Fürnkranz 2019a).

4 Siehe z.B. die elfteilige Dokumentation *Weltberühmt in Österreich. 50 Jahre Austropop* (Regie Rudi Dolezal. Wien: DoRo Film- und Fernsehproduktionsgesellschaft, 2006-2011).

5 Die »musikbezogenen Handlungen und Unterlassungen« beziehen sich den Begriff der musikalischen Praxis nach Kurt Blaukopf (1984: 21).

maier 2011: 11) abzufragen. Eine vertiefende Beschäftigung mit der Rolle und Bedeutung von spezifischen Stilrichtungen, Songs oder Künstler*innen im Leben von Jugendlichen wird hier mit dem Befund des »jungen Allerweltsgeschmack[s]« (Großegger 2014: 2) oder der »McDonaldisierung des Populären« (ebd.: 3) scheinbar nicht angestrebt. Erkenntnisse dazu, wie österreichische Jugendliche »ihre« Musik und deren klanglichen Konstellationen tatsächlich wahrnehmen, was ihnen also daran konkret gefällt oder missfällt und wie sie die Musik zum Teil ihrer kulturellen Praktiken machen, fehlen weitgehend.⁶ Quantitativ ausgerichtete Studien der empirischen Sozialforschung vermögen hier erste Anhaltspunkte zu geben, wobei der Musiksoziologe Michael Huber, der 2018 eine umfassende empirische Erhebung zu musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen von österreichischen Rezipient*innen vorgelegt hat, darauf hinweist, dass zur Beantwortung von »Warum-Fragen« des Musikhörens ein tief gehender qualitativer Zugang »wohl die bessere Wahl [ist]« (Huber 2018: 116-117).

Methodisches Vorgehen

Im Rahmen der vorliegenden Studie sollen die beforschten Jugendlichen zur eigenen Reflexion ihres musikalischen Wissens, ihrer alltäglichen Handlungen und ihrer Wertungsweisen angeregt und diese Reflexionen systematisch nachvollziehbar gemacht werden. Untersucht wird demzufolge (auch) jenes Musikwissen, das Philip Tagg als »knowledge in music« und die darin befindliche »aesthetic competence« (Tagg 2009: 4) bezeichnet. Sie ist laut Tagg, im Unterschied zu anderen Formen der musikalischen Kompetenz, weniger institutionalisiert und beinhaltet z.B. das (Wieder-)Erkennen von musikalischen Sounds sowie die Fähigkeit zu deren klanglichen Differenzierung und zur Unterscheidung von kulturspezifischen Konnotationen und Funktionen (vgl. ebd.: 4-5).

Für das Nachvollziehen dieser komplexen intuitiven Verstehensleistungen erachten wir eine dokumentarische Verfahrensweise aus den rekonstruktiven Sozialwissenschaften als geeignet. Rekonstruktive Untersuchungen zeichnet aus, dass sie keine statistische Repräsentativität und verteilungstheoretisch

6 Dieser Studie liegt die Ansicht zugrunde, dass sich die Wertigkeiten, die Musik für die Beforschten hat, weder ausschließlich in klangimmanenten Zusammenhängen finden lassen noch, dass lediglich die kulturellen oder sozialen Rahmenbedingungen die Musik für Jugendliche besonders reizvoll machen. Die klangliche Ebene der Musik wird vielmehr als ein essentieller Knotenpunkt in den musikbezogenen Praktiken der Jugendlichen aufgefasst, ohne den sich ihr musikalischer Erfahrungsraum als solcher nicht konstituieren würde.

begründete Generalisierungen anstreben, sondern die Heterogenität im untersuchten Feld dokumentieren (vgl. Kelle/Kluge 1999: 99). Anstelle hypothesenprüfend vorzugehen und dadurch u.a. den Kommunikationsverlauf zu standardisieren, wird auf eine Theorie- und Typenbildung abgezielt, die auf der Rekonstruktion des Erfahrungswissens, das für die musikbezogenen »doings and sayings« (vgl. Schatzki 1996: 24) der Jugendlichen konstitutiv ist, basiert (vgl. Bohnsack 2014: 12-21). Um ihr musikalisches Handeln, Erleben und Bewerten wissenschaftlich zu erforschen, erscheint es dabei ertragreich, Karl Mannheims Konzept des konjunktiven Erfahrungsraums methodisch zu berücksichtigen (vgl. Mannheim 1980). Demzufolge bilden Jugendliche an Schulen gemeinschaftliche Milieus und teilen als »Realgruppe« (vgl. Bohnsack 2014: 124) eine bestimmte Sozialisationsgeschichte und internalisierte Handlungspraktiken, innerhalb derer sie sich unmittelbar verstehen, wenn sie sich etwa über Musik austauschen.

Als spezifische Verfahrensweise wird die Methode der Gruppendiskussion angewendet. Diese um Naturalistizität bemühte Methode mit explorativem Charakter entspricht einer speziellen Form des Gruppeninterviews, bei dem die feldspezifische Kommunikation zwischen Forscher*in und Teilnehmenden möglichst alltagsnah und wenig hierarchisch inszeniert wird (vgl. Bohnsack 2014: 107-130). Die Teilnehmer*innen werden zu eigenständigen Äußerungen ermutigt und durch initiierte Reize (wie z.B. einem Hörbeispiel) zu möglichst selbstlaufenden Diskursen angeregt.

Im offenen Gespräch mit ihren Mitschüler*innen werden die musikalischen Einstellungen und Meinungen der Untersuchten auf eine andere, gemeinschaftlich ausgehandelte Art und Weise sichtbar als z.B. in Einzelinterviews (z.B. Greasley et al. 2013, Wyrzykowska 2018), Online-Rezensionen (v. Appen 2007, Steinbrecher 2016), Online-Foren (Parzer 2011) oder »Experience Sample Method«-Studien (Saarikallio et al. 2020). Die Teilnehmer*innen werden aufgefordert, unmittelbar Stellung zu beziehen und sich gegenüber anderen, gut bekannten Personen, zu behaupten. Da sich die Schüler*innen aneinander orientieren, ist das Diskussionsergebnis keine Summe von Einzelmeinungen sondern das Produkt kollektiven Interagierens und des Artikulierens von Orientierungen in Form von Beschreibungen und Erzählungen (vgl. Bohnsack 2014: 108-112). Dramaturgische Höhepunkte und Fokussierungsmetaphern, die im Verlauf der Diskussionen entstehen, zeigen an, wo das Zentrum und der Fokus des gemeinsamen Musik(-Er)lebens liegen.⁷

7 In Bezug auf (männliche) HipHop und Gangsta Rap-Hörer in Deutschland setzten Böder/Karabulut ebenso die Methode der Gruppendiskussion ein, wobei sie nur eine Gruppe mit vier Personen befragten (Böder/Karabulut 2017).

Wie einleitend ausgeführt, ist das grundlegende Ziel der gewählten Methode das Zum-Vorschein-Bringen des konjunktiven Musikwissens der untersuchten Schüler*innen, mit der Absicht, mehr über ihre musikalischen Rezeptionspraktiken zu erfahren. Diese Erkenntnisse werden mit Blick auf die Aushandlungsprozesse von musikalischen Vorlieben und Ablehnungen reflektiert. Diese konzeptuelle Offenheit ist insofern wichtig zu betonen, als die Studie gegenüber den Befragten nicht explizit als Befragung zu Musikgeschmack oder zu musikalischen Vorlieben und Ablehnungen gerahmt wurde. Sowohl in der Vorab-Kommunikation mit den Klassenlehrer*innen als auch in den einleitenden Worten zu Beginn der Diskussionen wurde lediglich darauf hingewiesen, dass es sich um ein Forschungsprojekt zur musikalischen Alltagspraxis von Schüler*innen und »ihrer« Musik handelt – in dem es darum geht, zu erfahren, wie Jugendliche in Wien Musik wahrnehmen, welche Musik sie hören und welchen Stellenwert Musik für sie hat.

Eine der zur Strukturierung und zum Vorantreiben der Gruppendiskussionen verwendeten Fragen bezieht sich etwa auf Musik aus den Charts (»Wie gefällt euch denn so Chartsmusik?«), zudem wurde durch kontextabhängiges Nachfragen der Fokus auf das Konzept des Mainstreams gelenkt (»Wäre das für euch Mainstream?«). Ansonsten wurden von der Diskussionsleitung keine musikalischen Kategorien in Form von Genres initiativ eingebracht, wodurch eine zu starke inhaltliche Verengung des Diskussionsverlaufs vermieden wurde.⁸ Auch wurden keine vorab festgelegten Künstler*innen oder Songs dazu verwendet, die Jugendlichen zum Aushandeln ihrer musikalischen Wert- und Geringschätzungen anzuregen.

Weitere Kernfragen, die gestellt wurden, wenn die Jugendlichen nicht von sich aus darauf zu sprechen kamen, beziehen sich allgemein darauf, wann, wo, wie, welche und warum Musik gehört wird. Außerdem wurden die Gespräche mit einer weiteren Frage in Richtung musikalische Ablehnungen gelenkt (»Gibt es für euch Musik, die gar nicht geht? Die unpackbar ist, irgendwie?«).⁹ Die Diskussionen beinhalteten auch ein Hörbeispiel in Form

8 In internationalen Studien zur Rezeption populärer Musik, in denen Mainstream-Musiken wohlgemerkt meist nur am Rande vorkommen, werden Genrebezeichnungen häufig verwendet, um musikalische Präferenzen abzufragen (siehe z.B. George et al. 2007, Selfhout et al. 2008, Rentfrow et al. 2011, Vella/Mills 2017, Cook et al. 2019).

9 Taren Ackermann macht in ihrer Dissertation zu »Disliked Music« darauf aufmerksam, dass in der Forschung den Legitimationsstrategien musikalischer Geringschätzung bislang wenig spezifische Beachtung zuteilwurde (Ackermann 2019: 42-76) – und das, obwohl der »negative[n] Seite des Musikgeschmacks« (ebd.: 72) zweifellos eine wichtige Rolle beizumessen ist, z.B. in Bezug auf soziale Individuations- und Distinktionsprozesse oder psychologische Wirkungen und Funktionen (siehe auch Wilk 1997, Behne 2010).

eines Songs, der von den Jugendlichen frei ausgewählt wurde (eine ähnliche Vorgehensweise findet sich z.B. bei Schubert 2013). Die Diskussionsauswertung wurde ergänzt durch Analysen von Song- und Albenpositionierungen in Charts sowie der Häufigkeit bestimmter Songs in Radio-Airplays.¹⁰

In der vorliegenden Studie wurden sieben Diskussionen mit je fünf bis sieben Teilnehmer*innen an vier Wiener Schulen durchgeführt. Insgesamt nahmen 20 weibliche und 19 männliche Schüler*innen an den Diskussionen teil. Die jeweils ca. eine Stunde dauernden Gespräche fanden in den Klassenräumen der Schüler*innen statt, in denen sich mit Ausnahme der Diskussionsleitung keine weiteren Personen befanden.¹¹ Im Fall des hier beschriebenen Projekts lag der Fokus auf Wiener Oberstufengymnasien und Jugendlichen im Alter von 16 bis 18 Jahren.¹² Um den Blickwinkel zu erweitern, ist für zukünftige Forschungen geplant, auch andere Schultypen, Altersgruppen und Standorte miteinzubeziehen.

Kollektive Aushandlung musikalischer Wert- und Geringschätzung

In den Diskussionen entwickeln sich wertungsbezogene Debatten an unterschiedlichen Stellen und Kontexten, mitunter auch unabhängig von der eigentlichen Frage der Diskussionsleitung. Zur konkreten Frage, wie den Schü-

10 Die Charts-Daten wurden über die Online-Plattform www.austriancharts.at erhoben. Die Informationen auf dieser Website stammen laut Angabe des Betreibers aus dem Branchenmagazin *Der Musikmarkt* (bis zu dessen Einstellung 2016) und danach direkt von *GfK Entertainment*. Zudem wurden tagesspezifische Charts von Spotify herangezogen, die unter <https://spotifycharts.com/regional/at/daily/latest> abrufbar sind. Die angeführten Radio-Sendelisten stammen von den Websites der Sender sowie von Listen, die uns die Sender Ö3, Krone Hit und FM4 zur Verfügung stellten.

11 Die Jugendlichen wurden darauf aufmerksam gemacht, dass die Gespräche mittels Audio-Aufnahmegerät zum Zweck der Transkription mitgeschnitten werden. Videoaufnahmen wurden nicht durchgeführt. Die Beforschten wurden anonymisiert; in den zitierten Diskussionsabschnitten bezieht sich der Anfangsbuchstabe auf den anonymisierten Namen, der zweite Buchstabe (*m/w*) auf das Geschlecht der Sprechenden. *Me* bezieht sich auf mehrere gleichzeitig Sprechende und *Gd* (+ Nr.) auf die jeweilige Gruppendiskussion. Die Transkriptionsweise orientiert sich an Ralf Bohnsacks TiQ System (Bohnsack 2014). Bspw. bedeutet die Symbolfolge (.) eine Sekunde Pause, (2) steht für zwei Sekunden Pause und @.@ für ein kurzes Auflachen. Zusätzliche Ankerbeispiele sind einsehbar unter: <https://tinyurl.com/u8oovva>.

12 Die Befragungen fanden im Zeitraum von Mai 2018 bis April 2019 statt, die Schulen befinden sich in vier unterschiedlichen Wiener Bezirken. Die Entscheidung darüber, welche Klassen an den Diskussionen teilnahmen, wurde von den kontaktierten Lehrer*innen getroffen.

ler*innen aktuelle Chartsmusik gefalle, überwiegt in einem Großteil der Gesprächsgruppen zunächst ein demonstrativ zur Schau gestelltes Desinteresse. Die Jugendlichen geben an, »keine Ahnung« zu haben was gerade in den Charts gelistet ist und »kein einziges Lied« zu kennen.

Dl: Und wie findet ihr so aktuelle Charts-Musik?

Jm: Weiß ich zu wenig drüber

Lm: Kenn ich zu wenig, ich höre selten Radio

Pw: In Summe schlecht. Ganz wenig Ausreißer, aber (3)

Jm: Ich kenn' keine (.) also ich weiß nicht was in den Charts ist

(Gd 4, Z. 73-77)

Wie sich in den weiteren Diskussionsverläufen zeigt, relativiert sich dieses scheinbare Unwissen in zweierlei Hinsicht: Zum einen geben die Jugendlichen in vielen Fällen einigermaßen kenntnisreiche Kriterien an, warum ihnen Musik aus den Charts nicht oder teilweise doch ganz gut gefällt. Zum anderen weisen ihre Aussagen darauf hin, dass es für sie in Österreich heutzutage nicht nur die einen Charts gibt, die ihnen allen gleichermaßen bekannt sind und auf die sie sich unisono beziehen, sondern je nach Kontext von unterschiedlichen Charts in unterschiedlichen Medien die Rede ist. Für die einen ist es Musik, die im Radio läuft, für die anderen die Songs aus den Ö3 Austria Top 40 oder die Schüler*innen spielen auf Spotify- und YouTube-Charts an. Der Bereich des Mainstreams wird in diesem Zusammenhang am ehesten mit Musik aus dem Radio assoziiert, wobei zum Begriff »Mainstream« generell eine eher wertfreie Haltung zum Vorschein kommt. *Mainstream* sei Musik, die ohne besonders aufzufallen den Geschmack der breiten Masse trifft, die jede*r »zumindestens irgendwie« kennt und »halt bekannt« ist und die im Radio »einfach da laufen [könnte] und es wär' vollkommen in Ordnung«. Für eine Schülerin wird »[es] meistens *Mainstream*, sobald's auf Ö3 gespielt wird«.

Die Unklarheit in Bezug darauf, welche Musik wo gehört wird, macht der im Folgenden zitierte Gesprächsausschnitt deutlich, in dem sich die Jugendlichen nicht einigen können, ob *Trap* und *Deutschrap* im Radio gespielt werden. In einer anderen Diskussion entwickelt sich eine ähnliche Debatte zur Stilrichtung *Trap*, im Rahmen derer eine Schülerin anmerkt, dass ihr Vater »auch nicht diese *Trap*-Musik, die sie im Radio spielen« aushalte.

Hw: Also es is wirklich auch find' ich wie *Sw* gesagt hat so (.) *Trap*-Musik (.) is' echt (.) populär (.) zurzeit

Sw: Yaaaay @.@

Vw: Das hätt' ich nicht gedacht

Mr: Aber *Deutschrap* find ich is' halt//

Hw: Ja *Deutschrap* halt auch

Mrw: // is' halt schon//

Aw: Also dass Deutschrap so viel gespielt wird das wusste ich echt nicht
Mrw: // es kommt halt sogar wirklich teilweise im Radio, also ich hab' wirklich dreimal oder so
Me: (*durcheinander reden*)
(Gd 6, Z. 186-195)

Stellt man dem subjektiven Eindruck der Jugendlichen stichprobenartig die Sendelisten der zwei reichweitenstärksten österreichischen Radiosender in den Altersgruppen von 14 bis 49 Jahren, Ö3 und Krone Hit, entgegen, so finden sich Trap- und Deutschrap-Songs am Tag der oben angeführten Diskussion interessanterweise fast gar nicht.¹³ Einzig Post Malones' Welthit »Rockstar« (2017), der einen Trap-Rythmuspattern verwendet, und Sidos Pop-/Rapsong »Tausend Tattoos« (2018) tauchen in der Sendeliste des Privatsenders Krone Hit an diesem Befragungstag im April 2019 auf. Der öffentlich-rechtliche Sender Ö3 spielte an dem Tag keine Musik dieser Stilrichtungen. Dies deckt sich mit der uns zur Verfügung gestellten Liste der im Jahr 2019 meistgespielten aktuellen Songs auf Ö3. In den Ö3 Austria Top 40 hingegen – die Verkaufszahlen, Downloads und Streamings berücksichtigen – sind am Diskussionstag sieben Deutschrap-Songs in den Top 10, in den Spotify-Charts sind es neun.

Diese und weitere Beobachtungen unserer Studie weisen allgemein darauf hin, dass populäre Musik in Österreich zurzeit ein stark fragmentierter Bereich ist, in dem verschiedene Mainstreams neben- und miteinander existieren, die von Jugendlichen auf unterschiedliche Art und Weise wahrgenommen und problematisiert werden.¹⁴ Welche dieser Strömungen die befragten Schüler*innen vornehmlich hören, welche Relevanz sie für sie hat und welche Wertigkeiten sie jeweils an die Musik anlegen, variiert je nach musikalischem Feld und erfordert eine differenzierte Betrachtung.

Ausgangspunkt unserer nun folgenden Diskussionsauswertung ist ein Gesprächsabschnitt, bei dem es diskussionsübergreifend zu einer starken interaktiven Verdichtung der Argumentationsebenen kommt. Es handelt sich um jene Passage, die von einer freien Aufforderung der Diskussionsleitung, sich in der Gruppe gemeinsam auf einen beliebigen Song zu einigen, der im Anschluss vorgespielt und diskutiert werden soll, eingeleitet wird (»Überlegt euch jetzt einen Song, den ihr gemeinsam anhören wollt«). Den Auswahlprozess als auch die daran anschließenden Argumentationen in Zusammenhang

13 Reichweitenstatistik: <https://www.derstandard.at/story/2000096943144/oe3-verliert-reichweite-privatradio> (Zugriff: 24.1.2019). Ö3 erreicht laut Programmchef Georg Spatt täglich etwa 2,7 Millionen Menschen, also ca. ein Drittel der österreichischen Bevölkerung (Kurier, Printausgabe vom 5.4.2020).

14 Zur Idee von »Rival Mainstreams« siehe Weisbard 2014: 264.

mit dem Songbeispiel als klingenden Grundreiz, der jeweils ca. nach einem Drittel der Diskussionen eingebracht wurde, nutzen wir als strukturelles Gerüst der Interpretation.

Gleich zu Beginn dieses Auswahlprozesses werden von den Jugendlichen fast immer Zweifel geäußert, dass man sich überhaupt einig werden würde.

Nm: Ja da können wir uns glaube ich nicht einigen, weil unsere Geschmäcker sind so unterschiedlich

Pm: »Thank you« – eh »Thank You, Next«! @@

Am: Nein!

Lm: Nein.

Me: @(2)@

Me: (unverständlich)

Bm: Oder wie heißt das (.) »New Rules«//

Pm: Ja Dua Lipa geht auch

Bm: // ja Dua Lipa ist ziemlich gut eigentlich (.) Hab' ich heute schon dreimal gesagt

Mw: @@ Hat irgendwer etwas gegen Dua Lipa? Ja nein?

(Gd4, Z. 190-200)

Was bei den diesbezüglichen Diskussionspassagen zunächst auffällt, ist, dass die Schüler*innen an dieser Stelle offenbar ein starkes Bedürfnis haben, die eigene musikalische Individualität hervorstreichen und sich von den anderen pauschal abzugrenzen, indem in Abrede gestellt wird, dass es innerhalb der Gruppe so etwas wie kollektive Vorlieben gäbe. Hieraus könnte man ableiten, dass die Jugendlichen tatsächlich ganz individuell unterschiedliche Musik hören. Diese Annahme bestätigt sich im Rest der Diskussionen jedoch nur bedingt.

Des Weiteren lässt sich beobachten, dass als direkte Reaktion auf das Misstrauen gegenüber eines gemeinsamen Konsens meistens aktuelle Stars des internationalen Pop-Mainstreams, wie z.B. Ed Sheeran, Shawn Mendes, Justin Bieber, Ariana Grande und Dua Lipa, genannt werden. Diese Stars werden, so scheint es, als kleinster gemeinsamer Nenner des Musikgeschmacks begriffen. Die Jugendlichen gehen davon aus, dass die genannten Stars allen Gruppenteilnehmer*innen bekannt sind und sie niemand aufgrund dessen ablehnen würde, dass sie zu speziell oder eigentümlich sein könnten. Diese Vermutung bestätigt sich insofern, als keine*r der Jugendlichen konkrete Gegenargumente vorbringt. Diese Künstler*innen dürften jedoch letztlich nicht interessant genug sein, um deren Songs zum Hören und Diskutieren auszuwählen.

Schlussendlich können sich die Jugendlichen trotz anfänglicher Skepsis einigen. In den sieben Gruppen wird jeweils einer der folgenden Songs ange-

hört: »Cane Cane« (Eno 2018), »Checkpoint« (Bilderbuch 2018), »Morgen« (Fynn Kliemann 2018), »Save Me« (BTS 2016), »And We Danced« (Macklemore 2013), »Lemon Tree« (Fools Garden 1995) und »Under the Bridge« (Red Hot Chili Peppers 1992). Am zügigsten und am wenigsten diskussionsbehaftet werden jene beiden Songs ausgewählt, die einige Jahre vor der Geburt der Schüler*innen erschienen sind: »Lemon Tree« (1995) und »Under the Bridge« (1992). Die genannten Songs ordnen wir verschiedenen musikalischen Feldern zu, anhand derer wir die unterschiedlichen Legitimationsstrategien herausarbeiten.

»Klassiker« (»also das, was übrig bleibt von früher, ist die gute Musik!«)

Den Anstoß zur Auswahl des Songs »Lemon Tree«, einem One-Hit-Wonder der deutschen Band Fools Garden aus dem Jahr 1995, der u.a. als »Britpop« oder »Baroque Pop« kategorisiert wird,¹⁵ gibt eine Schülerin mit dem Hinweis, dass man sich am besten einen Song aussuche, zu dem man singen kann. Gegenargumente oder Alternativen zu »Lemon Tree« werden anschließend keine hervorgebracht. Noch bevor die Diskussionsleitung den Song anspielt, orientiert sich das Gespräch umgehend in Richtung kollektiv gemachter Erfahrungen, die mit diesem und ähnlichen »Klassikern« verbunden werden.

Aw: Ach den Song hab' ich zum ersten Mal gehört, da kannte ich noch kein Englisch und hatte da noch keine Ahnung, was da gesungen wird @@

Mrw: Wie hieß das? Achso (2) »Rip Tide« haben wir auch immer gesungen

Aw: Das ist auch so ein (2) Klassiker!

Sw: Eigentlich diese ganzen

Mrw: Ja was man halt so singt irgendwie zusammen was irgendwie so verbindet

Hw: Ja alles was- wir (.) ich glaub' einfach wir werden jetzt keine neuen Lieder hätten wir, außer (.) also eher so wirklich alte, wo man in irgendwelche Erinnerungen so fällt

Sw: Das war so Ski-Kurs-Disco-Lieder @@

(Gd 6, Z. 307-315)

15 [https://en.wikipedia.org/wiki/Lemon_Tree_\(Fool%27s_Garden_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lemon_Tree_(Fool%27s_Garden_song)) (Zugriff: 31.3.2020).

Eine ganz ähnliche Legitimationsstrategie zeigt sich bei jener Gruppe, die sich schnell auf die Red Hot Chili Peppers als Band und deren 1992 veröffentlichte Ballade »Under the Bridge« als Hörbeispiel einigt.¹⁶ Hier gehen die Erinnerungen und das damit verbundene Wertschätzen der Musik bis in die frühe, gemeinsam erlebte Kindheit zurück.

Km: Also (2) der Kontrast ist ganz nett find' ich! (3) Ich glaub ich könnt' es auch gar nicht mehr objektiv sagen, warum mir das gefällt weil das war das aller erste, was ich bewusst gehört hab'! (2) Ehm (.) weil wir hatten in der Volksschule eine CD und die haben wir immer gehört (.) Und deswegen (.) sind einfach Assoziationen.

Hm: @.@ Kann' mich nicht mehr erinnern...

Km: Hannes, kannst dich nicht mehr erinnern!?

Jm: Da hatten wir die Californication-CD

Km: Ja die auch!

Jm: Ja//

Km: Na gut, wie auch immer aber jedenfalls (.) ich glaub würd' ich's heut' entdecken, würd' ich's mir nimmer anhören. Aber es is' schon gut.

(Gd 7, Z. 210-220)

Sowohl bei »Lemon Tree« als auch bei »Under the Bridge« nennen die Schüler*innen atmosphärisch-situative ästhetische Wahrnehmungen als ausschlaggebend für ihre Wertschätzung.¹⁷ Die beschriebenen Stimmungen bewegen sich dabei auch im Bereich von fiktiven Vorstellungen. Während »Lemon Tree« das Gefühl hervorrufe, »als würde man abends [nicht alleine] unter einem Zitronenbaum am Strand sitzen!«, so könne man jemandem, der den Song »Under The Bridge« nicht kennt, diesen am besten mit »sehr Kalifornien... sehr entspannt eigentlich...« beschreiben. Musikalisch betonen die Jugendlichen bei »Under the Bridge« den »Stimmungswechsel« und den »ganz netten Kontrast«, der für sie durch den formalen Aufbau entsteht. Ähnliches wird zu »Lemon Tree« gesagt, bei dem die Schüler*innen die »irgendwie sehr fröhliche« Stimmung, die »ur angenehme« Stimme und die abwechslungsreiche Songstruktur hervorheben.

16 Insbes. bei diesen älteren Songs ist zu berücksichtigen, dass die Jugendlichen möglicherweise von der Anwesenheit der Diskussionsleiterin in Bezug auf soziale Erwünschtheit beeinflusst waren. Der Umstand, dass die Diskussionsleiterin nicht erheblich älter als die Schüler*innen ist, schwächt diese Möglichkeit der Beeinflussung jedoch ab. Im Falle von »Lemon Tree« ist zudem anzumerken, dass die Befragten erwähnten, dass der Song im Musikunterricht behandelt wurde.

17 Die Untergliederung in verschiedene Arten der ästhetischen Wahrnehmung folgt Martin Seels philosophischer Ästhetik-Konzeption, die in Bezug auf Musik u.a. von Ralf von Appen (2007), Christian Rolle (2008) und Bernhard Steinbrecher (2016) aufgegriffen wurde (vgl. Seel 2003).

Am Beispiel dieser beiden Songs bildet sich eine Tendenz ab, die auch an anderen Stellen in diesen und weiteren Diskussionen deutlich wird: Ist von Songs die Rede, die an die 20 Jahre oder älter sind, werden sie von den Schüler*innen zumeist nicht negativ beanstandet. Sie werden als Klassiker angesehen, die die Jugendlichen eingebettet in Situations- und Handlungsbeschreibungen (Singen, Tanzen, Party, Betrunkene nach Hause gehen) zur Sprache bringen und über die sie sich im positiven Sinne einig sind.

Zw: Und ab einer bestimmten Uhrzeit kommen einfach immer die gleichen Lieder. So irgendwie, ich weiß nicht, so ich hab' das Gefühl (.) ich hör' bei fast jeder Feier »Toxic«!

Me: @@

Rm: Bei jeder Feier »September«//

Nw: Same (2) bei jeder Feier kommt mindestens

Rm: //mindestens. Wenn Carlos dabei ist, kommt es mindestens sieben Mal

Me: @@

Zw: Ja weil Carlos einfach jedes Mal Cha-Cha-Cha tanzen will dazu.

(Gd 3, Z. 724-731)

Für die Schüler*innen ist Langlebigkeit ein wichtiges Qualitätsmerkmal, denn »was übrig bleibt von früher, ist die gute Musik!«. ¹⁸ Die Gründe für Wertschätzung von »so alten Liedern« lassen sich vor allem im Bereich der Assoziation mit persönlichen gemeinsamen Erfahrungen verorten, die ganz eigene, kollektive Bedeutungszuschreibungen innerhalb der Gruppe ermöglichen. Der ursprüngliche Kontext und die Rezeptionspraktiken zu Zeiten der Veröffentlichung dieser Songs, die die Schüler*innen aufgrund ihres Alters nicht direkt miterlebt haben, sind dabei nebensächlich, ebenso wie nähere Beschreibungen zu den betreffenden Musiker*innen, die in den Diskussionen, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt werden. ¹⁹ Besonders beliebt sind ältere Songs aus dem Bereich des Eurodance der 1990er Jahre, wie z.B. »Mr. Vain« (Dr. Alban 1993) und »What Is Love« (Haddaway 1992), die in erster Linie als Party- und Tanzmusik in die musikalischen Praktiken der Jugendlichen aufgenommen werden.

Am: Wobei ich dir aber zustimmen muss mit den (.) 90er Party Hits, dass man die (.) zu denen eigentlich auch gut singen kann. Und dass die auch//

Hw: Die sind toll!

18 Neben den im Fließtext angeführten Songs erwähnen die Jugendlichen diesbezüglich z.B. auch »I Will Survive« (Gloria Gaynor 1978), »Gimme Gimme Gimme« (Abba 1979) oder »Sweet Dreams« (Eurythmics 1983).

19 So wird etwa die von Sänger Anthony Kiedis in »Under the Bridge« thematisierte Heroinsucht nur in einem Nebensatz angedeutet, wenn ein Schüler meint: »Es geht aber um ziemlich morbide Sachen eigentlich... Ich glaube es geht um Drogensüchtige, die unter der Brücke leben...«.

Am: // in den Kreisen hört man die bei Partys dann halt auch weil (.) eigentlich jeder den (.) Text kann und

Hw: Aber aber also in vielen (.) in vielen Tanzbars sind dann schon auch

Rm: Bricks! @.@

(Gd 5, Z. 387-393)

Der Umstand, dass sich kommerzielle Spielarten elektronischer Tanzmusik aus den 1990er Jahren rund um Eurodance seit geraumer Zeit wieder einer gewissen Popularität erfreuen,²⁰ wurde nicht zuletzt von Deutschrap-Musiker*innen früh erkannt. Insbesondere RAF Camora verarbeitet einschlägige Samples oder Interpolationen häufig in seinen Tracks.²¹ Auch Kontra K, Bushido und Kool Savas verwenden Versatzstücke aus dieser Zeit.²²

»Rock, ich hasse Rock«

Von der Beobachtung, dass die befragten Jugendlichen eine vorwiegend positive Sichtweise auf Musik haben, die vor den frühen 2000er Jahren entstanden ist, muss eine bestimmte Musikrichtung größtenteils ausgenommen werden, die wiederkehrende Abneigungsbekundungen hervorruft: Rockmusik (»Rock, ich hasse Rock«). Es ist zugleich auch einer der wenigen Fälle, in dem ein Genrebegriff dezidiert zur kollektiven Aushandlung von Urteilsfragen herangezogen wird. Es zeigen sich zwei zentrale und wiederum mit starkem persönlichen Bezug verbundene Gründe, weswegen viele Schüler*innen Rockmusik nicht mögen oder gar hassen. Der erste bezieht sich auf die Assoziierung von Rockmusik als Lieblingsmusik der Eltern bzw. als Musik deren Jugend. Eine Gruppe ist sich scherzhaft darüber einig, dass es »fix« »Heavy Metal Oldies« gäbe, während ein Schüler einer anderen Gruppe mitteilt, dass seine Mutter »mehr oder weniger mit Hardrock aufgewachsen« sei. Wie der folgende Gesprächsausschnitt zeigt, stoßen die Rock-Vorlieben der Eltern nicht unbedingt auf viel Gegenliebe.

20 Im August 2020 hätte in Österreich bspw. »Die Mega 90s Party« mit vielen der damaligen Stars stattfinden sollen. Die Veranstaltung wurde aufgrund der Covid 19-Pandemie jedoch abgesagt: <https://www.seefestspiele-moerbisich.at/programm/die-mega-90s-party> (Zugriff: 9.3.2020).

21 Z.B. »Kokain« (2018; »Be My Lover«), »Palmen aus Plastik« (2016; »Mr. Vain«), »Verändert« (2019; »Children«), »500PS« (2018; »Freestyler«).

22 »Alles was sie will« (Kontra K 2019; »All that She Wants«), »Eure Kinder« (Chakuza feat. Bushido 2007; »Rhythm is a Dancer«), »Rhythmus meines Lebens« (Kool Savas 2010; »The Rhythm of the Night«).

Tm: so bekannt vor, nein ich weiß schon (.) meine Mutter hört immer irgendwelchen Rock da krieg ich ur die Panik²³

Hw: Rock ...

Tm: Ja ...

Nw: Meine Mama hat früher Wolfgang Petry gehört

Tm: Das ist mir noch lieber als wenn sie//

Me: @@ Nein ...

Tm: //so auf volle Lautstärke//

Me: @@

Tm: //dreht und dann kommt keine Ahnung Muse und Depeche Mode, da krieg ich ur Anfälle ich weiß nicht

Me: @@

(...)

DI: Darf ich fragen wie alt sind deine Eltern?

Tm: Meine Mutter ist jetzt vierzig, aber führt sich auf wie zwanzig, also @@

Me: @@

(Gd 1, Z. 1086-1101)

Diese Aussagen lassen Rückschlüsse dahingehend zu, wie die Jugendlichen ihre musikalische Beziehung zu den Eltern wahrnehmen und inwiefern dabei ein etwaiges Distinktionsbedürfnis vorhanden ist. Es zeigt sich, dass die Musik, die von den Jugendlichen gehört wird, zwar hin und wieder für Ablehnung bei den Eltern sorgt, die Jugendlichen es aber größtenteils nicht bewusst darauf anlegen, ihre Eltern zu stören oder zu provozieren.²⁴ Häufig ist es umgekehrt und es sind eher die Geschmäcker der Eltern und ihr diesbezüglicher Mitteilungsdrang, der bei den Jugendlichen für Irritationen sorgt. So meint eine Schülerin, dass ihre Eltern »ein bisschen anstrengend« seien, weil sie »schnappen sich immer irgendetwas und dann werden sie rieeesen Fans und hören das den ganzen Tag und vor allem an Wochenenden. Ich wach' immer damit auf.« Zwei Schülerinnen einer anderen Gruppe fühlen sich ähnlich zwangsbeglückt.

Nw: also, ja (2) er hat mir eh schon ein paar Lieder aufgezwungen die er mir so oft vorgespielt hat bis ich sie akzeptabel fand aber

Me: @@

Mw: Ja das ist bei meinem Vater auch so, wenn er (.) was Neues, Cooles entdeckt (2) muss das jeder hören, der ihm irgendwie gerade in die Wege kommt

Me: @@

DI: Trifft das deinen Geschmack manchmal oder meistens gar nicht?

23 Das Präfix »ur« ist vor allem im Wienerischen seit den 1980er Jahren gebräuchlich und ist synonym zu »sehr« oder »extrem« zu verstehen.

24 Die meisten Jugendlichen geben an, Musik größtenteils über Kopfhörer zu konsumieren.

Mw: Ne, nicht wirklich @.@
(Gd 1, Z. 1142-1146)

Neben dem Elternbezug offenbaren die Jugendlichen einen weiteren Ablehnungsgrund für Rockmusik, den sie auch mit Blick auf andere Musiken wiederholt erwähnen: Sie sei mitunter zu extrem, zu aggressiv und »zu laut«. In Zusammenhang mit dieser Wahrnehmung stehen Fokussierungsmetaphern, die darauf hinweisen, dass Intensität und Emotionalität nicht zwangsläufig positive Kriterien in der Bewertung von Hörempfindungen oder musikalischen Qualitäten sind. Eher finden sie in in negativen Gesprächskontexten Anwendung, in denen es um die Thematisierung von Übertriebenheit oder Überforderung geht.

Heavy Metal dient den Jugendlichen als besonderes Negativbeispiel, das z.B. mit Explosionsgeräuschen gleichgesetzt wird. Aber auch bestimmte Spielarten elektronischer Musik werden grosso modo abgelehnt, weil sie als zu anstrengend und aufdringlich empfunden werden. Vor allem sind es schreiende Stimmen und das damit einhergehende Gefühl von Kontrollverlust, aufgrund derer eine Musik aus dem gemeinsamen Akzeptanzrahmen der Schüler*innen fällt. In Bezug auf Heavy Metal merkt ein Schüler unter Zustimmung seiner Diskussionskolleg*innen an, dass »wenn ich so Herumschreien hör', dann hat's halt für mich keinen tieferen Sinn«. In einer anderen Gruppe wird Techno bzw. »dieses Elektronische« als »schlimm« empfunden, weil »man nur so brüllt« und die Musik einem »epileptischen Anfall« gleiche. Auf die Nennung von Nirvanas »Smells like Teen Spirit«, das in der oben erwähnten Gruppe als Alternative zu »Under the Bridge« vorgeschlagen wird, reagiert ein Schüler umgehend mit dem Nachmachen von Geschrei und der Aussage »das ist mir dann schon wieder zu... ›Ahhhh«.

Des Weiteren zeigen sich die Jugendlichen irritiert, wenn sie sich selbst oder ihre Freund*innen als zu stark emotionalisiert empfinden. Eine Schülerin meint diesbezüglich, dass es »so komisch [war]« als ihre (in der Diskussion anwesende) Freundin beim Musikhören weinte und »sogar bei Goa-Musik einen Heulkampf [hatte,] weil's so schön ist«. Eine andere Schülerin spricht über ihr »ekelhaftes Gefühl« beim Radiohören, das sie bekommt, wenn »traurige Rocksongs« bzw. »Throwback-Musik« von »vor 15 Jahren irgendwie« gespielt wird – wie z.B. Linkin Park. Sie bekomme dann »immer so ein ungutes Gefühl in der Brust«.

Ein Blick auf die Radiosendelisten von Ö3 an den vier Diskussionstagen zeigt, dass der Anteil von Rockmusik an den insgesamt über 1000 gespielten Songs verhältnismäßig gering ist. Wenn Rocksongs in das Programm aufgenommen werden, dann sind es überwiegend die (meistens eher balladenhaften) Hits von Rockgrößen der 1970er und 1980er Jahre, wie Bruce Springs-

teen, Queen, U2, Bon Jovi oder Guns'n'Roses. Hin und wieder werden auch Alternative-Rock und Pop-Punk Bands gespielt, die in den 1990er und frühen 2000er Jahren erfolgreich wurden, wie z.B. White Stripes, Kings of Leon, Arctic Monkey und Linkin Park sowie Green Day, Blink 182 und The Offspring. Aktuelle Rocksongs hingegen, wie z.B. »Abschied« (Die Ärzte 2019) oder »Mocht jo nix« (Krautschädl 2019), verbleiben große Ausnahmen in den untersuchten Sendelisten. Es scheint, dass mit dieser Songauswahl im Bereich der Rockmusik eher weniger die Jugendlichen sondern die Generation ihrer Eltern angesprochen werden soll, die, so lassen es die Aussagen der Jugendlichen vermuten, diese Art von Musik sehr gerne während Autofahrten hören. In den von den Jugendlichen zum bewussten Musikhören bevorzugten Online-Plattformen ist Rockmusik nur in geringem Ausmaß vertreten. In den Spotify Austria Top 200 an den vier Diskussionstagen findet sich mit Rammsteins »Deutschland« nur ein einziger Song, der sich eindeutig (härterem) Rock zuordnen lässt. Zusätzlich scheinen noch zwei Titel von Queen auf, was sich auch mit dem Erfolg des Films »Bohemian Rhapsody« (2018) erklären lässt. In den stark von Streamingzahlen beeinflussten Ö3 Austria Top 40 zeigt sich ein ähnliches Bild und in den Ö3 Jahrescharts von 2018 und 2019 sind überhaupt keine Rocksongs vertreten. Dass zu »Klassikern« kanonisierte Songs früherer Jahrzehnte in der Programmgestaltung des »Hitradio« Ö3 einen hohen Stellenwert haben, und auch begrifflich so gefasst werden, darauf weist eine Aussage einer Ö3-Mitarbeiterin hin: Auf unsere Anfrage zu den meistgespielten Songs antwortet sie, dass sie aktuellen Pop »im Mix mit den Top-Songs aus dem Bereich Pop-Rock der 80er, 90er und 2000er [spielen]. Es gibt also eine Vielzahl an »Klassikern« (100e Songs aus den Jahren 1980 (und früher) bis 2017), die ebenfalls sehr häufig im Ö3-Programm eingesetzt werden.«²⁵

(Semi-)Aktuelle internationale Popmusik (»also früher war's so ganz modern, richtig gehyped«)

Zwei andere Songs, die in Diskussionsgruppen zum Anhören ausgewählt werden, ordnen wir dem Bereich des aktuellen bzw. semi-aktuellen internationalen Pop-Mainstreams zu: zum einen »And We Danced«, den der US-amerikanische Sänger/Rapper Macklemore in Österreich im Jahr 2013 veröffentlichte, zum anderen »Save Me« (2016) von der südkoreanischen Band BTS.²⁶ Zu Beginn der Aushandlungsprozesse werden, wie auch in den meisten ande-

25 Email-Verkehr am 21. Jänner 2020.

26 Die ursprüngliche internationale Veröffentlichung von »And We Danced« war bereits im Jahr 2009.

ren Gruppen, einige internationale Stars wie Ed Sheeran und Justin Bieber als Vorschläge genannt und ohne konkrete Argumente abgelehnt. In einer Gruppe wird anschließend Macklemore, der als »englischer Rapper« gegenüber deutschsprachigen bevorzugt wird, als Kompromiss angenommen. Dem von zwei Schülerinnen geäußerten Zweifel, seinen Song »And We Danced« zu kennen, wird unverzüglich mit »doch das kennt ihr« entgegnet, was sich nach Hören des Songs auch bestätigen wird (»ah ich glaub das kenn ich doch«).

Ähnlich wie bei »Lemon Tree« und »Under the Bridge« überwiegt in den Beschreibungen von »And We Danced« zunächst die atmosphärisch-situative Assoziation als »Gute-Laune-Lied«, das »Stimmung [macht]« und mit bestimmten Kontexten wie Party und Halloween verbunden wird. Im Unterschied zu den Diskussionen um die Wertigkeit von Klassikern bekommt der Faktor Alter hier nun allerdings eine negative Konnotation im Sinne von »veraltet«. Beide Schülerinnen, die sich an den Song letztlich doch erinnern können, verweisen auf frühere Hörerfahrungen und darauf, dass ihr Interesse am Song im Laufe der Jahre abgenommen habe. Diese Meinung wird von den anderen Diskussionsteilnehmer*innen gestützt. Die Jugendlichen merken kritisch an, dass er zu oft gespielt und gehört wurde, nicht mehr dem aktuellen Stil entspreche und es sich um einen »früher schon [als] Mainstream« titulierten Song handle, den jetzt »keiner mehr hört«.

Nw: Also ich würd's glaub ich normalerweise jetzt nicht mehr hören. (2) Es ist auch so vom Stil her, jetzt nicht so das was ich normalerweise höre

Tm: Es ist ein bisschen veraltet schon

Me: Ja

Tm: Also früher war's so ganz modern, richtig gehyped//

Me: Ja

Tm: //und jetzt ist es halt so ja (3) man hat's früher gern gehört aber jetzt ist so was anderes eher angesagt also dieses wirklich, ein anderer Rap, ich kann es nicht beschreiben aber

Dw: Ja aber von Macklemore, waren (2) sind für mich noch viele Lieder angesagt außer, And We Danced und Thriftshop (2) das sind die zwei Lieder die eigentlich lang schon auf die Nerven gehen//

Tm: Man hört's halt nicht mehr so oft

Dw: //weil's früher zu oft gehört //

Tm: also ich das jetzt auch nicht mehr so oft

Dw: //gehört worden ist

Tm: eben, also ich hör' das jetzt kaum noch im Radio, von dem her

(...)

(Gd 1, Z. 478-493)

Es zeigt sich, dass sich Bewertungspraktiken der Jugendlichen ändern, wenn sie von Songs sprechen, die – anders als erwähnte Klassiker – nicht außerhalb ihrer unmittelbaren musikalischen Lebenswelt kanonisiert wurden. Bei Musik, die ca. ab den 2010er Jahren erschienen ist, verstehen sie sich als rezipierende Hörer*innen am Puls der Zeit, die darüber zu urteilen in der Lage sind, welche musikalischen Charakteristika zu einem bestimmten Zeitpunkt vorherrschend bzw. »in« (gewesen) sind. Das Wissen über Trends zeigt sich in den Diskussionen u.a. daran, dass eine geringschätzende Haltung gegenüber der Wiederholung der »immer nur gleichen Sachen« geäußert und das »Eintönige« sowie der mangelnde Abwechslungsreichtum in aktueller Musik kritisiert werden. Im Fall von internationaler Popmusik, die, wie es scheint, hauptsächlich und oft unfreiwillig über das Medium Radio rezipiert wird, geht diese Ablehnung auch mit Veränderungen der eigenen Hörvorlieben einher.

Am: Ö3 kannst du nicht hören.

Hw: Es ist recht viel//

Km: Vor zwei Jahren hätt' ich noch

Hw://es ist wahrscheinlich im Moment grad sehr viel Billie Eilish

Km: Vor zwei Jahren hätt' ich noch, da hab' ich noch viel Charts gehört//

Rm: Ja ich auch

Km: //aber das hat sich sich irgendwie, das hat sich irgendwie, das interessiert mich nicht mehr, das ist einfach zu

Hw: Damals als noch Taylor Swift oben war

DI: Wieso interessiert es dich nicht mehr?

Km: Ich weiß nicht, ich fühl' mich von der Musik nicht mehr (.)//

Lm: Ich finde es hört sich alles gleich an.

Km: //nicht mehr angesprochen. Ja es is' halt es, es hat keinen Reiz mehr für mich

Rm: Ja

(Gd 5, 213-226)

Der Versuch, innerhalb dieses »permanenten Smogs«, wie ein Schüler es ausdrückt, eine eigene kleine Nische zu finden, offenbart sich bei der Auswahl und Besprechung des K-Pop Songs »Save Me«. Der Vorschlag für diesen Song wird von einer Schülerin mit starken Vorlieben für K-Pop hervorgebracht. Sie weckt damit erfolgreich das Interesse ihrer Mitschüler*innen, die »ur gespannt« sind, wie sich diese Musikrichtung, die allen in der Gruppe zumindest weitläufig bekannt ist, konkret anhört. Die anschließenden Reaktionen auf den Höreindruck sind durchwegs positiv, begründet u.a. mit den Hörgewohnheiten des kollektiven Erfahrungsraums. Der Song sei ein »Mischmasch aus allem [...], das wir jetzt so hören« und er klinge »einfach wie ein gewöhnlicher Popsong nur in einer anderen Sprache«. Wie auch beim »And We

Danced«-Beispiel zeigt sich hier ein wertschätzendes Interesse am Besonderen im Gewöhnlichen bzw. an speziellen Facetten in bekannten Klängen. Im Falle von BTS ist es der koreanische Gesang, bei Macklemore erachtet ein Schüler die Stimme als »speziell« und »eigen«. Eine Rolle spielt bei diesen Songs wahrscheinlich auch, dass beide zwar Rap-Elemente beinhalten, von diesen aber nicht dominiert werden.

Betrachtet man das Argument der Ubiquität im Kontext von Charts und Sendelisten in Österreich, so ist die Band BTS im Zeitraum der Diskussion im Mai 2018 zweimal mit dem Song »Fake Love« (2018) auf den hinteren Rängen der Charts vertreten (Platz 112 auf Spotify und Platz 22 in den Ö3 Austria Top 40). In den Sendelisten an den Diskussionstagen fehlt die Band zur Gänze, ebenso wie in der Liste der meistgespielten aktuellen Songs 2019 von Ö3. Von Krone Hit wurde der Song »Boy with Luv« (2019), eine Kollaboration mit dem internationalen Star Halsey, im Jahr 2019 insgesamt 15 Mal gespielt (Platz 435).²⁷ Auch Macklemore wurde von Ö3 an den Diskussionstagen nur ein einziges Mal gespielt, findet sich jedoch in den Ö3 Jahrescharts 2018 an sechster Stelle mit der Kollaboration »These Days« (2018) wieder. In den Jahrescharts 2019 erreicht er Platz 54 mit »Summer Days« (2019). In das Programm von Krone Hit wurde »And We Danced« im Jahr 2019 immerhin 216 Mal aufgenommen, was zumindest zum Teil den Aussagen der Jugendlichen, dass der Song nicht mehr gespielt werde, widerspricht. Auch vier weitere Macklemore-Songs sind in dieser Jahressendeliste zu finden.

(Regionaler) Indie-Pop und FM4-Mainstream (»Oh Shit, someone's cool!«)

Wie bereits angedeutet, argumentieren die Jugendlichen umso genauer und schärfer über Musik, je geringer die zeitliche, geografische und (online-)mediale Distanz zu ihrer unmittelbaren musikalischen Lebenswelt ist. Ziehen sie in Bezug auf (semi-)aktuelle internationale Popmusik zumeist noch eher allgemeine Kriterien zur Einschätzung musikalischer Qualitäten heran, so konkretisieren sich die Legitimationsstrategien, wenn aktuelle deutschsprachige

27 In den internationalen »Most Streamed Groups« auf Spotify ist BTS zu dieser Zeit gleichwohl auf Platz 2 zu finden (<https://newsroom.spotify.com/2018-12-04/the-top-songs-artists-playlists-and-podcasts-of-2018>). Anzumerken ist auch, dass BTS fünf Tage nach der letzten Diskussion im April 2019 plötzlich mit fünf Songs in den österreichischen Spotify Charts vertreten war. Der Grund hierfür liegt in der Veröffentlichung des Albums *Map of the Soul*. Mittlerweile (März 2020) ist BTS auch in Österreich höchst erfolgreich (Platz 2 in den Albumcharts vom 20.3.2020; <https://austriancharts.at/charts/alben/20-03-2020>).

Popmusik und der Bereich des Indie/Alternative sowie deutschsprachiger Rap diskutiert werden. Die Jugendlichen spezifizieren ihre Vorlieben und Ablehnungen mit Blick auf musikalische Charakteristika, aber auch in Zusammenhang mit Hörweisen, Produktionspraktiken, der Mediennutzung und identitätsbezogenen Diskursen.

In jener Gruppe, die sich auf den Song »Morgen« (2018) des deutschen Musikers Fynn Kliemann einigt, der vor allem durch seine YouTube-Präsenz bekannt wurde, herrscht zunächst wiederum eine Tendenz zu einem älteren Song in Form von Queens »Bohemian Rhapsody« (1975). Erst als ein Schüler durch die Betrachtung seiner Playlist am Smartphone die Diskussion in Richtung Deutschrap lenkt, in der er »grad fast nur RAF Camora [sieht]!«, fokussiert sich die Gruppe auf deutschsprachige Musik. Die Wahl fällt jedoch nicht auf Deutschrap, dessen Rezeption ironisch bzw. provokativ diskutiert wird, sondern auf aktuelle deutschsprachige Singer/Songwriter – zunächst der Österreicher Julien LePlay und dann Fynn Kliemann.

Ähnlich wie beim Beispiel BTS argumentiert auch hier der Jugendliche, der den Vorschlag einbringt, mit einer gewissen Eigentümlichkeit der Musik. Kliemann mache »Indie, also nicht Indie, aber so sehr melodisch. Guter Gesang. Sehr eigene Stimme, gute Stimme aber... Eh, sehr deeper Text, also...«. Dabei provoziert der Jugendliche mit seinem individuellen Musikgeschmack, indem er betont, dass Fynn Kliemann ein Interpret sei, »den ihr wahrscheinlich alle gar nicht kennt«. Auch in dieser Gruppe wird durch dieses Vorgehen erfolgreich das Interesse der anderen Gruppenteilnehmer*innen geweckt. Nach dem Hören des Songs überwiegt jedoch die Enttäuschung, nichts besonders Neues entdeckt zu haben. Die negativen Reaktionen entladen sich zunächst in Richtung der Gesangsstimme und des Textinhalts und dann auf den »klassischen« Aufbau, den »sehr fröhlichen« Akkorden und die Instrumentierung. Ein Schüler gibt an, dass für ihn der Beat »zu laut« sei und dass vor allem das Zusammenspiel von Stimme und Beat insofern nicht gut angepasst seien, als für ihn »viele zu viele Instrumente« gleichzeitig zu hören waren: »das hat sich halt so angehört als wären das viel zu viele. Als ob man grad die Abstellkammer aufmacht und die Trompete runterfällt oder so!« Das geringschätzende Argument der Wiederholung des immer Gleichen bekommt hier nun also konkretere musikalische Konturen.

Am: Die Stimme ist echt schlimm!

Rm: Echt? Findest du?

Am: Ja!

Rm: Wieso?

Am: Das ist so (2) Genau diese

Rm: Ich find' am aller besten (.) Ich finde, das ist eine der besten Stimmen

vom Gesang her die ich je gehört habe

Am: Nein, nein

Km: Ich find' das ist so typisch, was ich so für typische deutsche Musik halte

Am: Ja genau, ja!

Rm: Echt?

Am: Ja!

Km: Ja das ist so typisch deutsch. Ich find' so es ist so der Text ist nicht (2) das ist nicht komplex, das ist so das ist meine größte Kritik bei den meisten deutschen Liedern, dass sie einfach irgendwas (.) reden auf Deutsch (.) halt (2) manchmal

Hw: (fällt ihm ins Wort) Und es ist so schlimm, wenn es auf Deutsch keinen Sinn hat

(Gd 5, Z. 487-502)

Der Musik wird etwas »Typisches« attestiert, das die Jugendlichen in Kategorien wie »typisches Radiolied«, »typisch deutsche Musik«, »klassische YouTuber-Musik« und »Indie-Pop« einteilen. Besonders die letztgenannte Einordnung erfordert eine nähere Betrachtung, da die Jugendlichen mit Hilfe dieses Bereichs auszuhandeln versuchen, wo aktuell die Grenzen des bzw. zum Mainstream/s liegen. So entspinnt sich in der hier angeführten Gruppe eine Diskussion darüber, ob »Morgen« nun »typische Ö3-Musik« oder »eigentlich nicht so Mainstream [ist], wenn man sich die Elemente anschaut«. Die Jugendlichen einigen sich darauf, dass Fynn Kliemanns Musik »eher FM4« bzw. »FM4-Mainstream« ist. Der öffentlich-rechtliche Radiosender FM4, der sich selbst als »Seismograph der alternativen Kultur und Lebensart junger Menschen« positioniert, stellt in diesem Fall einen wichtigen Orientierungspunkt zur musikalischen Kategorisierung dar.²⁸ Unwichtig ist dabei vermutlich die Tatsache, dass Fynn Kliemann von FM4 kaum gespielt wird und sich z.B. in keiner einzigen der wöchentlichen FM4 Top 25 Charts aus 2018 und 2019 wiederfindet. Wohlgermerkt scheint er ebenso wenig in den uns vorliegenden Charts und Sendelisten von Ö3 und Krone Hit auf.

Abgesehen von ihrer Funktion als definitivische Eckpfeiler scheinen die Etiketten Indie und Alternative in ideologischer Hinsicht kaum mehr wichtig zu sein und ihren ursprünglichen gegenkonzeptionellen Anstrich verloren zu haben. Kommen sie zur Sprache, so wird vordergründig entweder auf ihre beruhigende und entspannende Wirkung hingewiesen (»Ich hab' »Indie Schlafen« [als Playlist] aber das ist zum Einschlafen!«) oder aber es werden diesbezügliche Vorlieben als »aufgesetzt« belächelt.

DI: Was habt ihr so zuletzt gehört?

[...]

28 Siehe <https://fm4v3.orf.at/radio/stories/about.html> (Zugriff: 3.4.2017).

Sm: Okay (.) eh also eher Alternative Rock (2) Ja. Hauptsächlich.

Zw: Oh Shit, someone's cool! @@

Me: @@

Nw: Alternativ?

Sm: (*schnaubt*) Alternativ? Ja (.) ja.

(Gd 3, Z. 138-150)

Ein anderer Schüler zeigt sich wiederum verwundert, »[was] heutzutage so als ›Indie‹ durchkommt« und kritisiert, dass Bands, die unter dem Deckmantel »Indie« vorgeben »total andere Musik« zu machen, sich im Endeffekt auch nicht sonderlich abheben.

An dieser Stelle lässt sich freilich die Frage stellen, ob es in den Diskussionen überhaupt eine Musik gab, bei der die Jugendlichen ihr offensichtlich vorhandenes Bedürfnis nach Abwechslungsreichtum ins Positive wenden und an der sich die Maßstäbe, nach denen sie gelungene Individualität und Eigentümlichkeit bemessen, genauer ablesen lassen. Ein diesbezüglicher Aushandlungsprozess lässt sich in der Tat finden: Im Zusammenhang mit der Auswahl eines Songs der Band Bilderbuch und der Wertschätzungsäußerungen im Anschluss an das Hören ihres Songs »Checkpoint« (2018).

Im Vergleich zu den anderen Gruppen wird hier am ausführlichsten über die Songauswahl diskutiert und auch das Spektrum an eingebrachten Musikrichtungen ist am breitesten. Die Vorschläge beinhalten Rockmusik, englisch- und deutschsprachigen HipHop, Schlager und aktuelle internationale Popmusik als auch Klassiker wie »Bohemian Rhapsody« und »Country Roads« (John Denver 1971) sowie 1990er Jahre Eurodance in Form von »Cotton Eye Joe« (Rednex 1994). Vorgeschlagen werden zudem die Beatles, deren (eher weniger bekannter) Song »You never give me your Money« (1969) auch kurz angespielt wird. Der Beatles-Song wird jedoch mit dem Einwurf unterbrochen, dass man doch besser den österreichischen Cloud-Rapper Yung Hurn hätte hören sollen, woraufhin sich schnell ein Konsens zum Hören eines Bilderbuch-Songs bildet. Das Wissen über das Schaffen der Band scheint relativ groß zu sein, es werden fünf verschiedene Songs aus den letzten zwei Alben zur Diskussion gestellt. Das anschließende Gespräch darüber, wie der Song »Checkpoint« den Schüler*innen gefallen hat, entwickelt sich schnell zu einer Diskussion über musikalische Eigenständigkeit, Expertentum und bewusstes, imaginativ-analytisches Hören.

Dl: Warum hat er euch gefallen?

Am: Der Song?

Bm: Ehm (2) Wegen der vielen Akkorde (2) und der Abwech- keine Ahnung.

Am: @@ Was wolltest du sagen? @@

Lm: Das klingt einfach schön.

Bm: Ja das ist gut!

Dl: Und war- warum oder was genau klingt

Lm: So die Synthesizer (2) auch wie er singt (.) und einfach, das passt einfach alles zusammen

Nm: Das ist mal was anderes, das hat seinen eigenen Style.

Lm: Ja Bilderbuch kann man nicht zuordnen.

Dl: Und wie würdet's ihr den Song jemanden beschreiben, der ihn eben noch nie gehört hat?

Lm: Ehm (2) Synthesizer (2) eher ruhiger (2) halt man muss auch Bilderbuch kennen, wenn man es beschreiben müsste. Es ist ja eine komplett eigene Richtung. (2) Und so (.) Man kann sich schon was drunter ausmalen, wenn man Bilderbuch schon vorher gehört hat.

Fm: Es ist (2) nicht so ein Lied zum Tanzen würd' ich sagen, sondern eher eins zum Hinlegen und einfach zum Zuhören.

(Gd 4, Z. 307-324)

Auch von den Schüler*innen einer anderen Gruppe wird die Individualität von Bilderbuch als positives Merkmal betont. Die Band steche positiv »im Vergleich zu anderen Alternative Rock«-Bands heraus und sei »schon ganz lustig«, wobei hier zusätzlich noch der regionale Bezug – die Band lebt in Wien – hervorgehoben wird. Ein wichtiges Wertschätzungsargument, das die Jugendlichen vor allem in Verbindung mit »Indie-Liedern« zur Sprache bringen, betrifft ihre negative Haltung gegenüber stilistischen Verallgemeinerungen aufgrund von Unkenntnis. Es wird betont, dass es einer gewissen Beschäftigung mit einer Musikrichtung bedürfe, um die Besonderheiten des Klanggeschehens erkennen und dementsprechend differenzieren zu können. Einer der Jugendlichen merkt beispielsweise an, dass »nur weil ich zu *Bm* sag, jedes Indie-Lied hört sich gleich an, was einige fühlen, wird der *Bm* das nicht fühlen, weil er weiß, wie viele verschiedene Sorten es gibt«. Viele Schüler*innen offenbaren in diesen und ähnlichen Zusammenhängen, dass sie Musik keineswegs nur unaufmerksam und nebenbei konsumieren, sondern dass das mehrmalige, konzentrierte Hören von Songs und Alben (»Ich hör immer nur Alben [...] ich mag den roten Faden von Künstlern, wenn sie sich was gedacht haben beim Album erstellen...«) durchaus Teil ihrer alltäglichen Musikrezeption ist.

Tw: Nein ich (.) hör's mir schon manchmal an vor allem wenn ich mir Sachen (2) mehrmals anhör' dann fallen mir auch neue Elemente auf oder so die mir dann doch im Nachhinein gefallen

Me: Genau (.) ja, genau

Tw: So ja, bei eurem Lieblingssong zum Beispiel, vielleicht habt's (.) habt's ihr euch auch nicht direkt beim ersten Mal anhören//

Me: Nein nein eh nicht (*Durcheinander*)

Tw: //gefallen oder es steigert sich dann einfach//

Me: Ja

Tw: //mit der Zeit

Me: Genau

Mw: Das mein' ich wenn ich sag' dass man's öfters hört

(Gd 2, Z. 1165-1177)

Was im Fall von Bilderbuch auffällt, ist, dass sie nicht nur über spezifische Songs, sondern auch über ihre Alben verstärkt rezipiert wird. Dies zeigt sich am vorhin erwähnten Wissen der Jugendlichen als auch daran, dass die letzten vier Alben der Band mindestens Platz 2 in den Ö3 Austria Top 40 Jahrescharts erreichten und sie sich in den Charts über einen langen Zeitraum, bis zu 68 Wochen (*Schick Schock* 2015), halten konnten. Bilderbuchs Singles sind vor allem in den FM4 Charts prominent vertreten, werden aber auch von Ö3 in einer gewissen Regelmäßigkeit gespielt, so z.B. am Tag der o.g. Diskussion dreimal, mit drei verschiedenen Songs.

Deutschrapping (»Das ist diese Musik, die man in der U-Bahn ohne Kopfhörer hört!«)

Die bisher dargelegten Argumentationslinien in der Aushandlung musikalischer Wert- und Geringschätzung spitzen sich im Speziellen beim aktuellen deutschsprachigen HipHop oder kurz »Deutschrapping« zu. Dieser begann Anfang 2018, also kurz vor der Durchführung der ersten Gruppendiskussion, die österreichischen Spotify Charts und kurz danach auch die Ö3 Austria Top 40 Charts zu dominieren – und das, obwohl er von den meisten österreichischen Radiosendern, so auch von Ö3,²⁹ kaum gespielt wurde. Wie bei keiner anderen Musik – und noch deutlich stärker als bei Rockmusik – fühlen sich die Jugendlichen in Bezug auf Deutschrapping bemüßigt, sich klar zuneigend oder ablehnend diesem Genre gegenüber zu positionieren und dementsprechende Geschmackszuschreibungen mitunter auch vehement von sich zu weisen (»Pm: Am ist so Deutschrapping... [...] du hörst doch nur HipHop! Am: Nein! Bullshit!«).

Dw: Ja Rap ist (.) eigentlich genau das was man gerne hört, also ich zumindest

Mw: Ich auch

Tm: Nur kein Deutschrapping

Mw: Ich mag auch Deutschrapping

29 Siehe hierzu z.B. <https://www.diepresse.com/5770391/boykottiert-o3-den-deutsch-rap> (Zugriff: 17.2.2020).

Hw: Doch, Deutschrap

(*Durcheinander*)

Tm: Ich mag kein Deutschrap, nein

Hw: Ich schon, am meisten sogar

Me: @@

(Gd 1, Z. 37-45)

In jener Gruppe, die sich letztlich als einzige für einen deutschsprachigen Rapsong als Hörbeispiel entscheidet, entwickelt sich schnell eine erhitzte Diskussion um die Songauswahl. Der einzige bekennende Rap-Hörer dieser Gruppe (*Jm*) muss sich mit Nachdruck und wiederholt für seinen Musikwunsch einsetzen und sieht sich dafür zum Teil starken Anfeindungen ausgesetzt. Eine Schülerin zeigt sich gegenüber dem Musikgeschmack von *Jm* im Vorhinein sehr skeptisch, »weil das letzte Lied das ich von dir gehört hab, sich nach absoluten Scheiß angehört hat«. Als Alternative bringen die Jugendlichen auch in dieser Diskussion einen sehr viel älteren Song ein – »September« von Earth, Wind and Fire (1978) –, den laut einer Schülerin »jeder mag« und der gute Laune erzeuge. Der schlussendlich ausgewählte Song »Cane Cane« (Eno 2018) ist der mit Abstand am stärksten polarisierende im Rahmen der durchgeführten Diskussionen und stößt schon während des gemeinsamen Hörens auf abschätzende Reaktionen der Gruppe, die lachend ihren Höreindruck kommentiert.

Zw: Das ist diese Musik, die man in der U-Bahn ohne Kopfhörer hört!

Nw: Ja. Was ist das überhaupt!?

Jm: Deutschrap.

Nw: Was ist das für eine Vergewaltigung der deutschen Sprache!?

Jm: Was ist mit dir!?

(Gd 3, Z. 464-468)

In der anschließenden, länger andauernden Auseinandersetzung ist mit Ausnahme des »orientalischen Touch« kaum von musikalischen Merkmalen die Rede sondern von situationsbezogener Toleranz, aufgrund derer sich auch die anderen Schüler*innen vorstellen können, Musik dieser Art in bestimmten sozialen Kontexten, wie z.B. auf einer »Homeparty«, zu hören. Ein ähnliches Argument wird im Zusammenhang mit Deutschrap auch von einer anderen Gruppe hervorgebracht, in der eine Schülerin meint, dass sie »persönlich halt zu Hause nie diesen Deutschrap an[hört]. Aber ich mein auf irgendner Party kann's schon mal ganz lustig sein«.

Diskussionsübergreifend kommen die deklarierten Deutschrap-Hörer*innen kaum zu Wort, wenn sie versuchen, ihre musikalischen Vorlieben zu rechtfertigen. Sie werden entweder für ihren Geschmack belächelt oder aber

es werden sogleich negative Argumente, vor allem hinsichtlich des angeblich fehlenden Abwechslungsreichtums der Musik, eingeworfen. Die Jugendlichen kritisieren z.B. die häufige Verwendung des Autotune-Stimmeffekts und finden, dass »Autotune halt extrem [ist], zumindest bei den deutschen Sachen...«. Sie verweisen auf die oftmals sehr ähnlichen Themeninhalte, die sich ihrer Meinung nach fast immer um »Heartbreak«, »Titten und Arsch«, »Autos« oder »die Ex« drehen und beurteilen den »Beat« als beliebig und austauschbar.

Tw: Ich find' ich find' bei Rap noch schlimmer als Pop weil es da wirklich, jeder Crack könnte da einfach vom Inhalt her das selbe sagen//

Mw: Ja eh

Nw: Stimmt

Me: Stimmt weil alle nur (*unverständlich*)

Tw: //und einfach nur den Beat austauschen und es würde trotzdem passen

Me: @@ das stimmt eh, wirklich

Nw: Sie verwenden ja oft diese vorhandenen Beats, eigentlich, die schon früher verwendet wurden

(Gd 2, Z. 807-814)

Die Kritik an dieser Musik richtet sich nun auch auf die produzierenden Personen, deren musikalische Fertigkeiten in Frage gestellt werden. So merkt etwa ein Schüler unter lachender Zustimmung seiner Gruppenkolleg*innen an, dass es wieder mehr Bands geben sollte, »anstatt dass sich jeder Dödel, der sich einraucht, voll mit Garageband einen Trap raushauen kann! Irgendwas auf Instagram postet, ein komisches Video, damit [er] dann Fame kriegt«. Eine andere Schülerin könne sich »manchen Rap« nicht anhören, »wenn es wirklich nur so dahin gemurmelt wird und auch nicht in irgendeiner Form Töne getroffen werden«.

In Zusammenhang mit HipHop offenbart sich eine weitere Argumentationsebene, die in den Diskussionen ansonsten fast gar nicht mit einfließt und z.B. auch bei den seltenen nischig-subkulturell orientierten Geschmacksäußerungen (z.B. Goa, Frenchcore, Punk) kaum zur Sprache kommt: Die Jugendlichen stellen einen Bezug zu deutschsprachigem und zum Teil auch internationalem HipHop mit der eigenen Identität und zu individuellen Persönlichkeitsmerkmalen her. So entgegnet etwa der Jugendliche *Jm*, der den Song »Cane Cane« eingebracht hat, den ablehnenden Reaktionen seiner Mitschüler*innen, dass sie »Schwabos« seien und sich deswegen nicht mit der Musik identifizieren können. Für *Jm*, der sich selbst als »halber Schwabo und halber Tschusch« sieht, verstehen seine Mitschüler*innen Deutschrap deswegen nicht, weil er »von Tschuschen für Tschuschen [ist]«. »Trap-Fan« *Pm* wiederum betont vehement, dass er nur »Schwarze Musik« hört, also »alles was

Schwarz ist oder wer Schwarz ist und singt« und jede Person, mit der er über seine musikalischen Vorlieben spricht, über seinen Musikgeschmack bereits Bescheid wisse. Eine Mitschülerin unterstreicht leicht ironisch sein Gebaren und merkt an, dass *Pm* »so gern Schwarz [wäre]«.

Wie viele Diskussionsstränge zeigen, ist vor allem Deutschrapp bei den befragten Schüler*innen diejenige musikalische Spielart, zu der sie am ehesten eine charakterlich-korrespondierende Bindung aufbauen. D.h. die Musik beeinflusst die ästhetische Alltagsgestaltung der Jugendlichen und ihre Präferenzen für Deutschrapp werden zum Ausdruck ihrer Identität, Charaktermerkmale und Grundhaltungen (vgl. Seel 2003: 145-172 in Steinbrecher 2016: 91-92). Zum Vorschein kommt u.a. eine abgrenzende und abwertende Haltung gegenüber »falschen« Fans, die bestimmte Rapper nur hören, »um cool zu wirken« und sie erst dann nicht mehr geringschätzen, wenn sie »bekannter werden«. Auch hinsichtlich der Beziehung zu den Eltern ist Rap laut den Aussagen der Jugendlichen die einzige Musik, mit der sie merkbar auf Ablehnung und Unverständnis stoßen. Das Hören von Deutschrapp wird bei manchen der Befragten zum zentralen Bestandteil des Tagesablaufs. Eine Schülerin gibt z.B. an, verschiedene Deutschrapp-Interpreten, wie etwa Yung Hurn, RIN, Da Juan und Ufo361, »momentan in Dauerschleife« zu hören: »Hinfahrt, ahm Nachhausefahrt, dann, wenn ich zu Hause nichts zu tun hab hör' ich's, und wenn ich mit dem Auto irgendwo hinfahr' hör ich's, also sehr oft«.

Im Vergleich zu den anderen diskutierten musikalischen Feldern ist Deutschrapp unmittelbarer in den konjunktiven Erfahrungsraum der Schüler*innen eingebunden. Seine hohe Präsenz in den diversen von Jugendlichen genutzten Streaming-Diensten und Social Media-Plattformen (abseits klassischer Medienkanäle) macht es den Befragten schwer, dieses ästhetisch wie lebensweltlich durchaus spezifische Phänomen nicht zum Teil ihrer musikalischen Alltagspraxis zu machen. Die hohe Frequenz, mit der diese Medien mit Neuem bedient werden (sei es Songs, Instagram-Stories o.ä.), verstärkt dies zusätzlich.³⁰ Anders formuliert sollte jede*r zumindest eine Meinung zu Deutschrapp haben, um am musikbezogenen Diskurs teilhaben zu können. So gibt es »immer eine Gruppe, die Deutschrapp hört und die anderen hören auch gewisse Lieder von Deutschrapp«. Die genrespezifische Informiertheit über Neuerscheinungen wird dabei mitunter zur wichtigen Säule musikalischen Wissens, etwa wenn es darum geht, welches Lied Cro »mit Trettmann und irgend so nem andern Dude rausgebracht [hat] ... vor ein paar Wochen oder so...«. Ganz im Gegensatz zur Zeitlosigkeit, Beständigkeit und, bis zu einem gewis-

30 Z.B. befinden sich in den Top Instagram-Accounts in Deutschland unter den Top 40 zehn Deutschrapper*innen: <https://hypeauditor.com/de/top-instagram-all-germany> (Zugriff: 22.3.2020).

sen Grad, Kontextlosigkeit des kanonisierten Klassiker-Mainstreams aus Sicht der Befragten, sind Aktualität und Schnelllebigkeit bei Deutschrapp essentielle Faktoren, die zusammen mit seiner fragmentierten Distribution mitunter auch für Überforderung sorgen können.

Sw: Auf Spotify sind die ersten zehn Lieder so//

Mrw: Nein wirklich das ist so

Sw: // so RAF Camora

Aw: Ah, ok ok !

Vw: Es gibt aber auch ur viele Deutschrapper, die man nicht kennt! //

Mrw: Ja, ja!

Vw: // also in den YouTube-Charts, ich schau immer die YouTube-Charts und es gibt so viele Deutschrapper, die ich nicht kenne!

Mrw: Ja die haben alle so (.) ja die haben alle so einen Boom!

Vw: Ja die heißen dann Nemo (.) oder so irgendwie

Mrw: Memo heißt der glaub ich irgendwie

Vw: Ok, ist kein echter Name

Hw: Es ist ja auch »Song (?) des Jahres« ist ja auch für einen Deutschrapp auch (2) glaub ich//

Vw: Echt?

Hw: //nominiert oder so.

Aw: Wann ist das passiert?

Mrw: Voll, das Problem daran ist, die bringen einen, die bringen eine also die bringen halt jede Woche halt ein neues Lied raus//

Me: (*stimmt zu*)

Mrw: //so drei Albums im Jahr oder so. Also (.) drei Alben im Jahr.

(Gd 6, Z. 198-217)

Abschließend ist festzuhalten, dass Deutschrapp von den Jugendlichen, trotz der vielen Reibungspunkte, die diese Stilrichtung ihnen bietet, nicht als randständiges Phänomen angesehen wird. Selbst der Musik Enos, die so heftig kritisiert wurde, wird wertneutral attestiert, dass sie als Mainstream durchgehen und in den Charts gespielt werden könne. Die durchgeführten Chartsanalysen bestätigen diese Annahme.³¹ Ein Blick auf die Nr. 1 Hits der Ö3 Austria Top 40 unterstreicht außerdem die Momenthaftigkeit vieler erfolgreicher Deutschrapp-Singles, zumindest was die Toppositionierung betrifft. Von den 24 Deutschrapp-Songs, die von April 2018 bis September 2019 die Spitze der

31 Zum Zeitpunkt der Diskussion war Eno zwar nicht mit dem Song »Cane Cane« (feat. Raschid Moussa) in den Charts platziert, allerdings mit anderen Songs. In den Spotify Austria Charts belegte er am Tag der o.g. Diskussion drei Platzierungen: darunter »Blackberry Sky« (Platz 5) und »Ferrari« (feat. MERO; Platz 30). In den Ö3 Austria Top 40 dieser Woche war Eno zweimal vertreten: »Blackberry Sky« (Platz 6) und »Ferrari« (Platz 38).

Charts erreichten, haben sich 21 nur eine Woche lang auf dieser Position gehalten. Internationale Hits wie »Dance Monkey« (Tones and I; 12 Wochen), »Senorita« (Shawn Mendes & Camila Cabello; 7 Wochen), »Old Town Road« (Lil Nas X feat. Billy Ray Cyrus; 6 Wochen) oder »Sweet But Psycho« (Ava Max; 4 Wochen) hielten sich deutlich länger.

Betrachtet man die Singles- und Album-Jahrescharts 2018 und 2019, so zeigt sich, dass bestimmte Deutschrapper freilich auch längerfristig in der Lage sind, sich in den Charts festzusetzen. Unter den Singles und Alben Top 15 2018 finden sich insgesamt nur zwei Künstler*innen, die in beiden Listen vertreten sind: Capital Bra und RAF Camora.³² 2019 scheint Capital Bra dreimal in den Top 15 Singles und einmal in den Top 15 Alben auf, RAF Camora einmal in den Top 15 Singles und zweimal in den Top 15 Alben. In beiden Top 15 sind hier sonst nur Billie Eilish, Sarah Connor und Ed Sheeran zu finden. Wenig überraschend dominieren Deutschrapper insbesondere den Streamingbereich.³³ Unter den Top 5 meistgestreamten Alben 2019 auf Spotify befinden sich vier Deutschrapper sowie Billie Eilish.

Die Analyse der erfolgreichsten Alben der letzten Jahre lässt die musikalischen Parallelwelten in Österreich, die im Rahmen unseres Textes des Öfteren an den Unterschieden zwischen Radio- und Streamingbereich sichtbar geworden sind, noch einmal unter einem neuen Licht erscheinen. Der Bereich des volkstümlichen Schlagers, der in den Diskussionen entweder (beiläufig) negativ oder aber mit Hinweis auf dessen Eignung als (betrunken konsumierte) Partymusik kommentiert wird, ist in den »Top 10 Album Verkaufscharts 2010-2019« der IFPI Austria die eindeutig dominierende Musikrichtung – insbesondere in Gestalt von Helene Fischer (4x) und Andreas Gabalier (3x).³⁴ Hinzu kommen mit Seiler und Speer sowie Unheilig zwei Acts im Grenzbereich von Rock und Schlager und, als einziger internationaler und nicht-deutschsprachiger Popstar, Adele. In Bezug auf die in Österreich (nicht nur im Schlagersegment) höchst erfolgreichen Helene Fischer und Andreas Gaba-

32 Bonez MC & RAF Camora konnte im Jahr 2018 13 Songs ihres Albums *Album aus Plastik 2* in den Top 15 der Ö3 Austria Top 40 Charts platzieren – ohne, dass diese vom Radiosender gespielt wurden. Als Konsequenz daraus stellte Ö3 die Berechnung der Charts insofern um, als seitdem nur mehr »maximal die drei (3) meistgestreamten Premium-Einzeltitel aus einem Album für die Single-Charts gewertet werden«, wie aus den Regeln und dem Erfassungsmodus der Ö3 Austria Top 40 hervorgeht (www.austriatop40.at, Zugriff: 14.2.2020).

33 In Deutschland bspw. sind die ersten fünf Plätze der Liste »Meistgestreamte Künstler« mit Deutschrappern besetzt (<https://www.welt.de/kultur/article204003536/Spotify-Jahresrueckblick-Was-in-Deutschland-am-meisten-gestreamt-wurde.html>, Zugriff: 31.3.2020).

34 <https://ifpi.at/oesterreichischer-musikmarkt-2019-83-umsatzplus> (Zugriff: 23.3.2020).

lier ist außerdem bemerkenswert, wie gering ihre Präsenz in den größten österreichischen Radiosendern ist. Von Krone Hit wurden beide Künstler*innen laut der uns vom Sender zur Verfügung gestellten »Sender Hitliste«, die 956 Songs beinhaltet, im Jahr 2019 kein einziges Mal gespielt. Auch in der Liste der meistgespielten Songs von Ö3 sind sie nicht zu finden, ebenso in den Ö3 Austria Top 40 Single-Jahrescharts 2018 und 2019. Von Ö3 wurde an den vier Diskussionstagen gerade einmal ein Song von Helene Fischer (»Atemlos«) und einer von Andreas Gabalier (»Verdammt lang her«) ausgestrahlt.

Kollektive Orientierungsmuster – warum gerade Deutschrap?

Unsere Analysen der Gruppendiskussionen führen uns zur Annahme, dass sich die musikbezogenen Legitimationsprozesse der Jugendlichen entlang eines einigermaßen schmalen Grenzbereichs zwischen Konformität und Devianz vollziehen, der zugleich konstitutiv für ihren konjunktiven musikalischen Erfahrungsraum ist. Diese Beobachtung lässt sich mit Brewers »Optimal Distinctiveness Theory« (Brewer 1991) in Verbindung bringen, die besagt, dass Identitätsbedürfnisse insbesondere dann befriedigt werden, wenn Mitglieder einer sozialen Gruppe eine Balance zwischen den entgegengesetzten Polen von Assimilation und Abgrenzung finden (Leonardelli et al. 2010: 66-67). Eine Studie von Dominic Abrams, die diese Theorie in Zusammenhang mit Musikvorlieben aufgreift, legt nahe, dass junge Menschen dieses optimale Maß an Zugehörigkeit vor allem anhand von jenen Musikrichtungen aushandeln, die sich in einem Zwischenbereich von zu gewöhnlich/allgemein und zu außergewöhnlich/speziell bewegen (Abrams 2009). Abrams spricht dabei von »intermediate levels of social categorization« (ebd.: 305), die, wie er in seinem Forschungsausblick anfügt, besonders im Zusammenhang mit lokalspezifischen stilistischen Ausprägungen eine wichtige Rolle spielen (ebd.: 314).

Warum sich Diskussionen-übergreifend nun gerade Deutschrap als musikalisches Feld mit besonders hoher diskursiver Relevanz gezeigt hat, lässt sich möglicherweise anhand der folgenden These erklären: Je besser es klangliche und weitere (z.B. textlich-inhaltliche oder visuelle) Merkmale einer Musik den Jugendlichen ermöglichen, sich über ihre musikalischen Ansichten, Einstellungen, Codes und Verhaltensweisen zu verständigen, desto wichtiger und dominanter – jedoch nicht zwangsläufig bei allen populär – wird diese Musik in ihrer musikalischen Praxis. Aktuell scheint sich Deutschrap am besten für die Aushandlungsprozesse der jugendlichen Befragten zu eignen, da sie an-

hand dieser Stilrichtung die Grenzen des gemeinsamen musikalischen Akzeptanzrahmens besonders gut ausloten können.

Die Frage, ob etwas oder jemand zu viel oder zu wenig vom Gewöhnlichen bzw. Speziellen abweicht, geht dabei über das singuläre Bewerten von konkreten Charakteristika hinaus. Die Art und Weise, wie die Jugendlichen im Rahmen dieser übergeordneten Dichotomie argumentieren, deutet auf bestimmte kollektive Orientierungsmuster hin, die ihren Wertungsdiskurs in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen durchziehen. Unseren Beobachtungen zufolge bieten ihnen insbesondere Dimensionen wie Wiederholung, Präsenz, Alter und Involviertheit positive wie negative Anhaltspunkte zur Diskussion und Rechtfertigungen von ästhetischen Qualitäten und musikbezogenen Praktiken.

Die Aspekte der Wiederholung und der Präsenz sind für die Jugendlichen in vielerlei Hinsicht essentielle Orientierungspunkte zur Musikbewertung. Songs werden insbesondere dann als langweilig, nervend oder platt empfunden, wenn sie das Gefühl von zu viel Wiederholung hervorrufen – z.B. anhand von übermäßigem Radio-Airplay, zu offensichtlichen Wiederverwertungen stilistischer Elemente anderer Songs, oder auch wenn Songsstrukturen zu oft wiederholt werden und deswegen nach kurzer Zeit »weitergeskippt« werden. An Musik, die aus ihrer Sicht überall gespielt und von jede*r*m gehört wird, verlieren die Befragten sehr schnell das Interesse. Gleiches gilt jedoch auch für Musik, die ihrer Einschätzung nach kaum oder gar nicht (mehr) im Radio gesendet oder von Empfehlungsalgorithmen nicht (mehr) vorgeschlagen wird. Unter gewissen Bedingungen wird Wiederholung wiederum als Qualitätskriterium begriffen. So bemessen die Jugendlichen die Wertigkeit von Musik u.a. daran, ob sie es vermag, sie zum oftmaligem Hören und zur Integrierung in tägliche Hörrouninen oder gar zum Hören in bewusster Dauerschleife – mit dem Ziel Neues in Details zu entdecken – zu animieren. Auch auf Partys können gewisse Songs ein wiederkehrender Fixpunkt sein.

Die Thematik des Alters taucht in den Argumentationen der Jugendlichen in unterschiedlichen Kontexten und Wertigkeiten als auch als Ordnungsprinzip auf. Die Zuschreibung »alt« in Bezug auf eine bestimmte Musik bedeutet nicht automatisch, dass sie nicht geschätzt wird (mitunter ganz im Gegenteil), genauso wenig wie Aktualität ein zwingendes Qualitätskriterium ist. Zum einen ist die Grenze, wann etwas als zu alt, im Sinne von veraltet, angesehen wird, sehr variabel und abhängig von der Musikrichtung. Zum anderen wird von den Jugendlichen mehrmals auf die Freude hingewiesen, die sie beim Wiederentdecken von Songs verspüren, die sie zuletzt vor einigen Jahren gehört haben. (Lebens-)Alter ist zudem ein wichtiger Faktor bei der Problematisierung des

Verhältnisses zu den Eltern und zu jüngeren Hörer*innen (sich selbst inbegriffen).

Das vierte Orientierungsmuster bezieht sich darauf, inwiefern der Grad persönlicher Involviertheit in oder über Musik als angemessen erachtet wird. Was die Frage der Involvierung in musikzentrierte soziale Gruppierungen abseits der musikalischen »Hauptströme« betrifft, so neigen die Befragten eher nicht dazu, ihre eigene Individualität zugunsten einer Zugehörigkeit zu spezifischen Szenen oder Subkulturen hintanzustellen. Die Jugendlichen genießen ihren ganz persönlichen musikalischen Erfahrungsraum, in dem sie mit ihrer individuellen Musikauswahl entspannen, sich ablenken oder kontemplativ und imaginativ hören können. Aktive Involviertheit in Musik, sei es in körperlicher, emotionaler oder intellektueller Hinsicht, ist ein wichtiger Ausdruck der Wertschätzung in den musikalischen Praktiken der Schüler*innen. Geschätzt wird freilich auch, wenn eine Musik es vermag, gemeinschaftliche Erlebnisse positiv zu beeinflussen, sie ihnen also dabei hilft, sich in bestimmten Situationen, wie etwa auf Partys, sozial zu involvieren. Gleichzeitig zeigt sich eine Tendenz, dass zu extreme Ausformungen musikalischer Involviertheit Gefahr laufen, aus dem Akzeptanzrahmen zu fallen, d.h. eine zu starke Bindung, Hingabe oder Attitüde von den Befragten eher negativ aufgefasst wird. Dies lässt sich auch auf die Kriterien umlegen, nach denen das Klanggeschehen beurteilt wird. Bei Musik, die die Jugendlichen als zu intensiv oder übermäßig emotional bzw. emotionalisierend empfinden, ist es wahrscheinlich, dass sie von ihr Abstand nehmen. Bei den Befragten deutete sich das im Speziellen in Zusammenhang mit Rockmusik an.

Legt man diese vier Orientierungsmuster in der Musikbewertung nun abschließend noch einmal auf das Phänomen Deutschrap um, so wird umso klarer, warum Deutschrap für die Jugendlichen auf so vielen Ebenen diskursive Anknüpfungspunkte anbietet und dadurch in ihrem Musik(-Er)leben eine so wichtige Rolle einnimmt. Wiederholung ist ein zentraler Aspekt dieser Musik. Spezifische, und leicht wiedererkennbare Gestaltungsmittel werden wiederkehrend und in sehr ähnlicher Form eingesetzt und dabei Trends der internationalen Rap- und Popmusik reproduziert. So z.B. mit Blick auf Dembow- oder Trap-Rhythmuspatterns, einem druckvollen TR-808-Drumsound, Autotune-Stimmeffekten, Ad-libs, Triplet-Flow und Textinhalte. Deutschrap ist in der (Online-)Lebenswelt der Jugendlichen sehr präsent, was jedoch nicht gleichzusetzen ist mit einer hohen Präsenz in der gesamtgesellschaftlichen Musikwahrnehmung. So ist es durchaus möglich als Musikkonsument*in in Österreich, der oder die vorrangig über Radio oder physische Tonträger Musik hört, nichts oder kaum etwas von Deutschrap mitzubekommen. Dies ermöglicht es den Jugendlichen u.a. auch, sich einen musikalischen Zufluchtsort abseits des

Wirkungskreises ihrer Eltern(-Generation) zu schaffen. Aktualität ist ein weiteres charakteristisches Merkmal, sowohl den musikalischen Output, die Updates auf sozialen Medien als auch das Alter der Musiker*innen betreffend. Deutschrap ist demnach jene Musikrichtung, in die sich die Jugendlichen am ehesten persönlich involvieren und mit der sie ihre Lebenskonzeptionen bevorzugt aushandeln. Eine wichtige Rolle muss hierbei freilich auch den deutschsprachigen Lyrics und der kommunikativen Vergewisserung über die oft verklausulierten Anspielungen und ironischen Brechungen beigemessen werden, die für diejenigen, die in die analogen und digitalen Kommunikationsprozesse der Jugendlichen nicht involviert sind, mitunter schwer erkenn- und verstehbar sein können.

Mit Blick auf weiterführende Forschungen erachten wir es als wichtig, die Erkenntnisse dieser Studie noch stärker auf die Besonderheiten des Klanggeschehens zu beziehen und die Hör- und Bewertungspraktiken von Jugendlichen aus einem erweiterten musikanalytischen Blickwinkel zu reflektieren. So bieten nicht zuletzt die mit metaphorischen und z.T. auch mit musiktheoretischen Termini ausgedrückten Musikbeschreibungen der Befragten Anknüpfungspunkte, um z.B. gestalterische Veränderungen und Brüche in den österreichischen Charts der letzten Jahre musikanalytisch zu differenzieren und sie unter Berücksichtigung der sich schnell verändernden Rezeptions- und Produktionsweisen nachzuzeichnen. Auch ließe sich u.a. untersuchen, wie referentielle Bezüge in und zwischen den besprochenen Musiken verarbeitet werden und z.B. im Fall von Deutschrap die Adaptierung von musikalischen wie textlichen Gestaltungsmitteln aus anderen zeitlichen, regionalen, kulturellen, ideologischen u.ä. Kontexten genau erfolgt.

Literatur

- Abrams, Dominic (2009). »Social Identity on a National Scale. Optimal Distinctiveness and Young People's Self-Expression Through Musical Preference.« In: *Group Processes & Intergroup Relations* 12 (3), S. 303-317. doi: 10.1177/1368430209102841.
- Ackermann, Taren (2019). *Disliked Music. Merkmale, Gründe und Funktionen abgelehnter Musik*. Dissertation, Universität Kassel. Kassel: kassel university press.
- Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.) (2017). *Perspectives on German Popular Music*. New York: Routledge.
- Appen, Ralf von (2007): *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: transcript.
- Behne, Klaus-Ernst (2010). »Präferenz / Einstellung.« In: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de La Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz. Laaber: Laaber, S. 382-387.

- Blaukopf, Kurt (1984). *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München u. Kassel: dtv u. Bärenreiter.
- Böder, Tim / Karabulut, Aylin (2017). »Haftbefehl hat konkret irgendwie einiges für uns geändert«. *Gangsta-Rap als Intervention in Repräsentationsverhältnisse*.« In: *Deutscher Gangsta-Rap II*. Hg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich. Bielefeld: transcript, S. 267-286.
- Bohnsack, Ralf (2014). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Brewer, Marilynn (1991). »The Social Self. On Being the Same and Different at the Same Time.« In: *Personality & social psychology bulletin* 17 (5), S. 475-482. doi: 10.1177/0146167291175001.
- Cook, Terence / Roy, Ashlin / Welker, Keith (2019): »Music as an emotion regulation strategy: An examination of genres of music and their roles in emotion regulation.« In: *Psychology of Music* 47 (1), S. 144-154. doi: 10.1177/0305735617734627.
- Dawson, Edward (2018). *The Poetic Loop: Austrian Rap Music and Sonic Reproducibility*. Dissertation, Vanderbilt University, USA. <https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-03222018-094646/unrestricted/Dawson.pdf> (Zugriff: 26.3.2020).
- Deisl, Heinrich (2013). *Im Puls der Nacht: Sub- und Populärkultur in Wien von 1955 bis 1976*. Wien: Turia + Kant.
- Dörfler, Frederik (2018). *HipHop-Musik aus Österreich – Lokale Aspekte einer globalen kulturellen Ausdrucksform*. Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Dörfler, Frederik (2020). »Hybridität im österreichischen HipHop: Eine Szene, zwei Nationen und ein ›dritter Raum‹.« In: *One Nation Under a Groove – »Nation« als Kategorie populärer Musik*. Hg. v. Ralf von Appen und Thorsten Hindrichs. Bielefeld: transcript, S. 141-162.
- Fiddler, Allyson (2014). »Performing Austria: Protesting the Musical Nation.« In: *IASPM Journal* 4 (1). https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/download/657/pdf_1 (Zugriff: 26.3.2020).
- Fritz, Elisabeth / Kretschmer, Helmut (Hg.) (2006). *Wien Musikgeschichte, Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*. Münster: LIT.
- Fuchs, Harald (1996). *Austropop – Entstehung, Rahmenbedingungen und kommunikationswissenschaftliche Relevanz einer nationalen populären Musikkultur*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Fürnkranz, Magdalena (2019a). Rezension zu *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History* von Ewa Mazierska. In: *Samples* 17. <http://www.gfpm-samples.de/Samples%2017/RezFuernkranz.pdf>.
- Fürnkranz, Magdalena (2019b). »Klitclique und ›Der Feminist FEURm1n1Št‹: Konzeptuelle Desorientierung als Empowerment.« In: *(Dis-)Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik*. Hg. v. Ralf von Appen und Mario Dunkel. Bielefeld: transcript, S. 79-104.
- Fürnkranz, Magdalena (2020). »Unser Österreich als ›Great Austrian Songbook‹ – Überlegungen zur gegenwärtigen Bedeutung von Austropop.« In: *One Nation Under a Groove – »Nation« als Kategorie populärer Musik*. Hg. v. Ralf von Appen und Thorsten Hindrichs. Bielefeld: transcript, S. 115-140.
- George, Darren / Stickle, Kelly / Rachid, Faith / Wopnford, Alayne (2007). »The association between types of music enjoyed and cognitive, behavioral, and personality factors of those who listen.« In: *Psychomusicology* 19, S. 32-56.
- Greasley, Alinka / Lamont, Alexandra / Sloboda, John (2013). »Exploring Musical Preferences: An In-Depth Qualitative Study of Adults' Liking for Music in Their

- Personal Collections.« In: *Qualitative Research in Psychology* 10 (4), S. 402-427. doi: 10.1080/14780887.2011.647259.
- Gröbchen, Walter / Mießgang, Thomas / Obkircher, Florian (Hg.) (2013). *Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*. Wien: Falter.
- Großegger, Beate (2014). »Der Sound des Populären – Jugendkultur(en) und die Zukunft der Musik.« In: *mica austria*. <https://www.micaustria.at/musikvermittlung/der-sound-des-populaeren-jugendkulturen-und-die-zukunft-der-musik/> (Zugriff: 26.3.2020).
- Harauer, Robert (2001). *Adieu, Austropop? Die schwindenden Chancen der österreichischen Popmusik auf dem Musikmarkt*. Wien: Mediacult.
- Heinzlmaier, Bernhard (2011). »Jugend und Musik.« In: *Institut für Jugendkulturforschung*. https://www.jugendkultur.at/wp-content/uploads/dossier_jugend_und_musik.pdf (Zugriff: 26.3.2020).
- Herscht, Thomas (2013). »Populäre Musik aus Österreich in digitalen, multimedialen Archiven. Zur Konstruktion eines nationalen und regionalen Pop-Rock-Erbes.« In: *SWS-Rundschau* 53 (2), S. 171-195.
- Huber, Michael (2018). *Musikhören im Zeitalter Web 2.0*. Wiesbaden: Springer.
- Huber, Michael (2020). »Der ›Austropop‹ und die Entstehung einer österreichischen Jugendkultur in den 1970er Jahren.« In: *Die Ära Kreisky in Österreich und die Normalisierungsperiode in der ČSSR*. Hg. v. Gerald Sprengnagel, Niklas Perzi und Michal Stehlik. Wien: LIT, S. 229-241.
- Jauk, Werner (1995). »Austropop – das Produkt einer doppelten musikalischen Sozialisation.« In: *Musikgeschichte Österreichs, Bd. 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*. Hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. Wien: Böhlau, S. 312-321.
- Jost, Christofer (2016). »Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung.« In: *POP. Kultur und Kritik* 8, S. 152-172.
- Karner, Christian (2002). »›Austro-Pop‹ since the 1980s: Two Case Studies of Cultural Critique and Counter-hegemonic Resistance.« In: *Sociological Research Online* 6 (4).
- Kelle, Udo / Kluge, Susann (1999). *Vom Einzelfall zum Typus: Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Larkey, Edward (1993). *Pungent Sounds: Constructing Identity with popular music in Austria*. New York u.a.: Peter Lang.
- Lechner, Wilfried (2000). *Austropop. Entwicklung einer österreichischen Jugend- und Kommunikationskultur in der Zeitschrift Rennbahn-Express zwischen 1987 und 1992 unter besonderer Berücksichtigung der Ö3-Hitparade und der Ö3-Sendestatistik*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Leonardelli, Geoffrey / Pickett, Cynthia / Brewer, Marilynn (2010). »Optimal Distinctiveness Theory: A Framework for Social Identity, Social Cognition, and Intergroup Relations.« In: *Advances in Experimental Social Psychology* 43, S. 63-113. doi: 10.1016/S0065-2601(10)43002-6.
- Mannheim, Karl (1980). *Strukturen des Denkens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mazierska, Ewa (2018). *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History*. London: Routledge.
- Miranda, Dave (2013). »The role of music in adolescent development: much more than the same old song.« In: *International Journal of Adolescence and Youth* 18 (1), S. 5-22. doi: 10.1080/02673843.2011.650182.
- Parzer, Michael (2011). *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Frankfurt/Main: Peter Lang.

- Pfeiler, Heide (1995). *Austropop. Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren. Dargestellt und musikimmanent untersucht an ausgewählten Beispielen*. Dissertation, Universität Graz.
- Pfeiler, Heide (1996). »Austropop«. Stationen der Entwicklung einer nationalen Pop- und Rockmusik.« In: *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in Populärer Musik*. Hg. von Helmut Rösing. Karben: Coda, S. 66-83.
- Reitsamer, Rosa (2014). »Born in the Republic of Austria«. The invention of rock heritage in Austria.« In: *International Journal of Heritage Studies* 20 (3), S. 331-342. doi: 10.1080/13527258.2012.738698.
- Reitsamer, Rosa (2017). »Popular music from Austria.« In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. v. Michael Ahlers und Christoph Jacke. New York: Routledge, S. 213-216.
- Reitsamer, Rosa / Prokop, Rainer (2017). »Keepin' it Real in Central Europe: The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria.« In: *Cultural Sociology* 12 (2), S. 193-207.
- Reitsamer, Rosa / Prokop, Rainer (2019). »From NYC to VIE: Authentizität und Männlichkeit im österreichischen Hip Hop.« In: »*Sounds like a real man to me*«. *Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit*. Hg. von Laura Patrizia Fleischer und Florian Heesch. Heidelberg: Springer, S. 149-163.
- Rentfrow, Peter J. / Goldberg, Lewis R. / Levitin, Daniel J. (2011). »The structure of musical preferences: A five-factor model.« In: *Journal of Personality and Social Psychology* 100 (6), S. 1139-1157. doi: 10.1037/a0022406.
- Rolle, Christian (2008). »Warum wir Populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in musikalischen Praxen.« In: *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: transcript, S. 38-61.
- Saarikallio, Suvi Helinä / Randall, William M. / Baltazar, Margarida (2020). »Music Listening for Supporting Adolescents' Sense of Agency in Daily Life.« In: *Front. Psychol.* 10. doi: 10.3389/fpsyg.2019.02911.
- Schatzki, Theodore R. (1996). *Social Practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schubert, Emery (2013). »Emotion in Popular Music: A Psychological Perspective.« In: *Volume!* 10 (1). doi: 10.4000/volume.3626.
- Seel, Martin (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. München: Carl Hanser.
- Selfhout, Maarten. H. W. / Delsing, Marc J. M. H. / Bogt, Tom F. M. ter / Meeus, Wim H. J. (2008). »Heavy Metal and Hip-Hop Style Preferences and Externalizing Problem Behavior. A Two-Wave Longitudinal Study.« In: *Youth & Society* 39 (4), S. 435-452. <https://doi.org/10.1177/0044118x07308069>.
- Smudits, Alfred (1995). »I am from Austria. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung.« In: *Österreich 1945-1995. Gesellschaft Kultur Politik*. Hg. v. Rainhard Sieder, Heinz Steinert und Emerich Tálos. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 382-392.
- Spreitzhofer, Eva (1998). *Sprache und Musik des Austropop als Symbol nationaler Identifikation. Eine empirische Studie zum Österreichischen Deutsch*. Diplomarbeit, Universität Graz.
- Steinbrecher, Bernhard (2016). *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Köln, Wien: Böhlau.
- Tagg, Philip (2009). »Music analysis for ›non-musos‹. Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification.« Paper für Konferenz in

- Montréal, 10.7.2009. <https://www.tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf> (Zugriff: 26.3.2020).
- Vella, Elizabeth / Mills, Gregory (2017). »Personality, uses of music, and music preference: The influence of openness to experience and extraversion.« In: *Psychology of Music* 45 (3), S. 338-354. doi: 10.1177/0305735616658957.
- Verdianz, Jánez (2013). *Austropop – Ein Begriff im Wandel*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Weisbard, Eric (2014). *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wicke, Peter (2016). »Populäre Musik.« In: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11557> (Online veröffentlicht: November 2016).
- Wilk, Richard R. (1997): »A critique of desire. Distaste and dislike in consumer behavior.« In: *Consumption Markets & Culture* 1 (2), S. 175-196. <https://doi.org/10.1080/10253866.1997.9670297>.
- Wyrzykowska, Katarzyna M. (2018): »Aestheticisation of Everyday Life on the Example of Musical Practices among Warsaw's Adolescents.« In: *Societas/Communitas* 1-1 (25-1), S. 119-134.
- Zahradnik, Andy (2002). *Das Leben ist eine Hitparade!*. Starnberg: Josef Keller.