

Musik und Gesellschaft

Michael Huber

Musikhören im Zeitalter Web 2.0

Theoretische Grundlagen
und empirische Befunde



Springer VS

Musik und Gesellschaft

Herausgegeben von

A. Smudits, Wien, Österreich

Die traditionsreiche Reihe „Musik und Gesellschaft“ wurde 1967 von Kurt Blaukopf begründet und widmet sich den Zusammenhängen von Musik und Gesellschaft.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15551>

Michael Huber

Musikhören im Zeitalter Web 2.0

Theoretische Grundlagen
und empirische Befunde

 Springer VS

Michael Huber
Institut für Musiksoziologie
Universität für Musik und
darstellende Kunst Wien
Wien, Österreich

Das Buch wurde 2017 produziert.

Musik und Gesellschaft
ISBN 978-3-658-19199-3 ISBN 978-3-658-19200-6 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-19200-6>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Zur sozialen Ungleichheit des Musikhörens	7
2.1	Ungleichheitsbedingungen der Musikrezeption	7
2.2	Klassenhabitus und Distinktion	11
2.3	Nach Bourdieu	15
2.4	Omnivores	22
2.5	Sozialer Wandel, Individualisierung und Szenen	24
3	Neue Rahmenbedingungen im Web 2.0	31
3.1	Was ist und wie kam es zu Web 2.0?	31
3.2	Das Ende der Gatekeeper?	41
3.3	Von der Knappheit zum Überangebot	65
3.4	Von der Rezeption zur Interaktion	77
3.5	Vom Besitz zur Nutzung	85
3.6	Konsequenzen und Gegenbewegungen	97
4	Aktuelle empirische Befunde zum Musikhören in Österreich	115
4.1	Zur Operationalisierung musikalischer Verhaltensweisen	115
4.1.1	Rahmenbedingungen und Forschungsinstrumente	115
4.1.2	Mögliche und unmögliche Fragestellungen	122
4.2	Die musikalische Praxis der österreichischen Bevölkerung	131
4.2.1	Wie mit Musik umgegangen wird	132
4.2.2	Welche Musik (nicht) gehört wird	139
4.2.3	Warum Musik gehört wird	146
4.3	Auffällige Entwicklungen seit 2010	148

4.4	Alter, Schulbildung und andere Einflussfaktoren	155
4.4.1	Geschlecht	155
4.4.2	Alter	156
4.4.3	Haushaltsstruktur	161
4.4.4	Bildung/kulturelles Kapital	162
4.4.5	Berufsposition	167
4.4.6	Haushaltseinkommen	168
4.4.7	Migrationshintergrund	169
4.4.8	Ortsgröße/Urbanität	170
4.5	Neue musikalische Verhaltensweisen der Generation Web 2.0	172
4.6	Musikalische Omnivores und Univores in Österreich	180
4.7	HabitushörerInnen und Selbstsozialisierte	190
4.8	Musikbegeisterte, Passive und Andere	197
4.8.1	Einstellungs- und Verhaltenstypen	198
4.8.2	Medienverwendungstypen	203
5	Wozu Musik? Zentrale Tendenzen und mögliche Konsequenzen	209
	Literatur	223

Die neuen Möglichkeiten der Informationsübermittlung durch Internet und Mobiltelefonie haben keinen Einfluss auf die musikalische Praxis – einer bestimmten Bevölkerungsgruppe, die in Österreich gar nicht so klein ist. In klarem Gegensatz dazu stehen die Verhaltensweisen jener, die mit digitalen Medien aufgewachsen und kommunikativ verwachsen sind. Seriös betrachtet gibt es keine Pauschalantworten auf die Fragen, welche Rolle das Musikhören im Leben der Menschen spielt und welchen Einfluss darauf das Internet hat. Ein verlässliches Bild des Musiklebens jenseits von Vorurteilen und Alltagsempirie kann man nur zeichnen, wenn man genau hinsieht und differenziert. So vielfältig sich das Musikangebot im Zeitalter Web 2.0 darstellt, so unterschiedlich sind die individuellen Zugänge. Laut einer aktuellen BBC-Umfrage kauft jede/r vierzehnte EngländerIn Vinyl-Schallplatten, ohne einen Schallplattenspieler zu besitzen (Savage 2016). Gleichzeitig versuchen Popstars wie Alicia Keys neuerdings die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, indem sie Smartphones bei ihren Konzerten verbieten (Peitz 2016). Der Zugang zum Musikhören ist außer durch Irrationalität immer wieder von Veränderungen geprägt, die sich aus Entwicklungen der technischen Kommunikationsmittel ergeben. Der „Versammlungszwang von Musizierenden und Rezipienten“ (Blaukopf 1993, S. 175), um Musik hören zu können, wurde im Laufe der Jahrhunderte immer schwächer. Während von der Ausstattung bürgerlicher Haushalte mit dem Pianoforte vorerst nur Privilegierte profitierten, wurde mit der Erfindung und Marktdurchdringung von Tonträgern, Radio, Fernsehen und schließlich dem Internet der Kreis eines potenziellen Musikpublikums immer größer. Und mit zunehmender Mobilität der Abspielgeräte wurde auch eine soziale Kontrolle des Musikhörens (zum Beispiel seitens der Eltern) immer schwieriger. Heute verfügt in den Industriestaaten beinahe jede/r Jugendliche über ein Smartphone und damit über uneingeschränkten Zugang zu einem unermesslich großen und stetig wachsenden Angebot an Musik.

In diesem Buch wird behandelt, wie es dazu gekommen ist und wie sich dadurch der Zugang und die Haltung der HörerInnen zur Musik geändert haben. Der Einfluss der Medienentwicklung auf die musikalische Praxis wurde von der Wiener Schule der Musiksoziologie in ihrer Mediamorphosen-Theorie gewinnbringend beleuchtet, vor allem hinsichtlich des Entstehungszusammenhangs von Musik (Blaukopf 1989; Smudits 2002). Nun erfolgt die Erweiterung zum Aneignungszusammenhang, in einer Gegenüberstellung von theoretischen Grundlegungen zur sozialen Ungleichheit des Musikhörens und aktuellen empirischen Befunden aus repräsentativen Erhebungen. In Anschluss an neue Erkenntnisse musiksoziologischer und sozialpsychologischer Musikrezeptionsforschung wird erläutert, welche Rolle das Musikhören im Zeitalter Web 2.0 spielt, welche Funktionen es erfüllt und wie sich diese Tatsachen vor dem Hintergrund des heutigen Überangebots an Übertragungsmusik darstellen. Unter Berücksichtigung einer großen Bandbreite musikalischer Einstellungen und Verhaltensweisen werden distinkte Musikhörtypen vorgestellt, die jeweils anders mit den aktuellen Möglichkeiten und Herausforderungen des Musiklebens umgehen. Vor allem Alter und kulturelles Kapital der HörerInnen sind von entscheidendem Einfluss darauf, in welcher Weise Musikhören ihr Leben prägt.

Aufgrund technischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Entwicklungen haben sich die Rahmenbedingungen des Musikhörens seit den 1990er Jahren radikal geändert. Was bedeutet das für eine Musiksoziologie, die an sozialem Wandel und sozialer Ungleichheit interessiert ist? Bei Max Weber und Emile Durkheim anschließend hat Kurt Blaukopf die Ziele der musiksoziologischen Forschung wie folgt definiert: „Musiksoziologie ist Sammlung der für die Veränderungen der musikalischen Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände und Ordnung dieser Tatbestände nach ihrem Bedeutungsgrad für die zu untersuchenden Veränderungen“ (Blaukopf 1969, S. 1). Was also getan werden kann, ja getan werden muss, um (vorläufige) Klarheit zum Musikhören im Zeitalter Web 2.0 zu erlangen, ist das Sammeln von Information mit hinreichender Aussagekraft zur veränderten musikalischen Praxis. Musikalische Praxis geht bei Blaukopf über das selbsttätige Musizieren weit hinaus, wird umfassend gedacht als jegliche Form von musikalischen Verhaltensweisen, musikalischen Verhaltensmustern und musikalischen Verhaltenserwartungen (Blaukopf 1982, S. 20). Was musiksoziologische Forschung immer auch leisten muss, ist das Beobachten und Dokumentieren von sozialem Wandel. Bereits in den frühen 1970er Jahren ließen sich in Folge technologischer Innovation der Kommunikationsmittel „New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies“ (Blaukopf 1974a) beschreiben. Zentrales Ergebnis dieser internationalen Forschungsinitiative war damals eine zuvor nie gesehene Intensität musikalischer Eigenaktivität

junger Menschen nach dem Vorbild populärer Beat- und Rockbands. In diesem Buch wird nun präsentiert, wie die neuen Rahmenbedingungen nach der digitalen Mediamorphose sich in veränderten musikalischen Verhaltensweisen der österreichischen Gesamtbevölkerung niederschlagen. Ein Land mit etwa acht Millionen EinwohnerInnen kann freilich nicht den globalen Trend in der Musikkrezeption repräsentieren, umso weniger, als es diesen globalen Trend gar nicht (mehr) gibt. Der nationale Musikstreamingmarkt zum Beispiel ist in Vorreiterländern wie Schweden oder Südkorea mit einem mehr als neunzigprozentigen Anteil am digitalen Markt hoch entwickelt, während Japan, Österreich, Deutschland und das Vereinigte Königreich mit unter dreißig Prozent weit abgeschlagen liegen (Tschmuck 2016). In den vier letztgenannten Ländern kann zumindest hinsichtlich des möglichen Zukunftsmarktes Musikstreaming von einer vergleichbaren Ausgangssituation gesprochen werden, sodass die Erkenntnisse zu musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen der ÖsterreicherInnen zumindest auch für den weltweit zweit-, dritt- und viertgrößten Tonträgermarkt von Interesse sind. Mit der Herausbildung globaler musikbezogener Jugendkulturen nach dem Zweiten Weltkrieg wurden deutliche Unterschiede zwischen musikalischen Verhaltensweisen junger und älterer MusikhörerInnen augenfällig. Die zentrale Jugendkultur des beginnenden 21. Jahrhunderts ist jedoch keine Musik bloß konsumierende, sondern eine (auch) über Musik kommunizierende Massenbewegung. Mit den Möglichkeiten des Sehens und Gesehenwerdens, des Kommentierens und Kommentiertwerdens über „soziale Medien“ wie *Facebook* oder *WhatsApp* scheint Musik bei den „Digital Natives“ (Prensky 2001) eine Neubewertung erfahren zu haben: weg vom Kerninteresse, hin zu einem willkommenen Anlass der Kommunikation und Präsentation. Inwiefern sich diese Alltagsbeobachtungen durch Ergebnisse repräsentativer Befragungen bestätigen oder widerlegen lassen, wird in diesem Buch ebenso behandelt wie die Frage, inwiefern das auch für die im Analogzeitalter musikalisch sozialisierten „Digital Immigrants“ gilt.

In Kap. 2 erfolgt die theoretische Fundierung der Auseinandersetzung mit (neuen) sozialen Ungleichheiten des Musikhörens im Zeitalter Web 2.0. Hier werden zentrale musiksoziologische Befunde zur Musikkrezeption überblicksartig vorgestellt und einer kritischen Bewertung unterzogen. In Kap. 3 erfolgt dann eine Auseinandersetzung mit den zentralen gesellschaftlichen Tatbeständen, die als Folge der digitalen Mediamorphose der Musikkrezeption sichtbar werden. Das Herzstück der Arbeit wird im Kap. 4 präsentiert: die Ergebnisse der repräsentativen Erhebungen zu musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen der österreichischen Bevölkerung, auf Basis von Häufigkeitsauszählungen, Korrelationsprüfungen, Korrespondenz- und Clusteranalysen. Es sind dies vor allem Befunde aus einer Befragung im Sommer 2015, bisweilen ergänzt um Erkenntnisse

aus einer Pionierstudie aus dem Jahr 2010. Nach einer eingehenden Diskussion des empirischen Zugangs zur Erforschung des Musikhörens (Abschn. 4.1) werden in einem ersten Schritt die Ergebnisse der deskriptiven Statistik dargestellt, wird beschrieben, wie sich der/die DurchschnittsösterreicherIn musikalisch verhält (Abschn. 4.2). Dies ist zwar mit beschränktem Erkenntnisgewinn verbunden, aber es liefert einen ersten Überblick zur musikalischen Praxis im Lande, auf den in der Folge aufgebaut werden kann. In Abschn. 4.3 wird dargestellt, wie sich die Verhaltensweisen in den fünf Jahren zwischen den beiden Erhebungen verändert haben, wo auffällige Entwicklungen zu beobachten sind. Hiervon ausgehend wird erläutert, welche Befunde die Fragen nach der sozialen Ungleichheit des Musikhörens erbracht haben. Im Abschn. 4.4 wird dargestellt, wie sich die musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen unterscheiden, wenn man Gruppenbildungen nach sozialstrukturellen Merkmalen wie Geschlecht, Alter, Haushaltsstruktur, Schulbildung, Berufsposition, Migrationshintergrund oder Größe des Wohnorts vornimmt. In Abschn. 4.5 wird auf die besonderen Einstellungen und Verhaltensweisen der unter 26-Jährigen, also der *Generation Web 2.0*, eingegangen. In Abschn. 4.6 wird die von Richard Peterson ausgelöste Diskussion um musikalische „AllesfresserInnen“ aufgenommen und auf Basis höherer statistischer Verfahren die Existenz dieser umfassend musikalisch Interessierten in Österreich nachgewiesen. Abschn. 4.7 schließt an das Habitus-Konzept nach Pierre Bourdieu an und stellt dar, welchen Einfluss die Eltern und das Internet als Sozialisationsinstanzen auf die musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen der ÖsterreicherInnen haben. Und schließlich werden in Abschn. 4.8 neue MusikhörerInnen-Typologien für Österreich vorgestellt, die auf Basis expressiver und evaluativer Komponenten (nach WM10) bzw. unter schwerpunktmäßiger Betrachtung des Mediengebrauchs (nach WM15) entwickelt wurden. In Kap. 5 wird schließlich zusammengefasst, welche zentralen Tendenzen des Musikhörens im Zeitalter Web 2.0 auf Basis der empirischen Befunde sichtbar wurden. Im Sinne der für die Wiener Schule der Musiksoziologie typischen Orientierung an Praxisrelevanz der Forschung werden abschließend Fragen aufgeworfen, die mögliche Konsequenzen dieser Entwicklung für Musikpädagogik und Kulturpolitik ansprechen.

Ein derartig aufwendiges Forschungsprojekt wäre ohne ausreichende strukturelle Ressourcen nicht zu bewältigen gewesen. Alfred Smudits, der Vorstand des Instituts für Musiksoziologie, hat in Vertrauen auf das Erkenntnispotenzial dieser Studie eine Schwerpunktsetzung der Institutsarbeit auf Rezeptionsforschung ermöglicht, die über Jahre hinweg beträchtliche Kapazitäten gebunden hat. Die dafür nötigen Geldmittel hat Werner Hasitschka, langjähriger Rektor der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, rasch, unbürokratisch und mit dem Ausdruck großer Wertschätzung gegenüber dem Institut für Musiksoziologie zur

Verfügung gestellt. Die aufwendige Feldarbeit der Face-to-Face-Interviews mit repräsentativen Samples von 1042 bzw. 1199 Personen in ganz Österreich wurde mithilfe der Sozialwissenschaftlichen Studiengesellschaft (SWS) abgewickelt, die über das nötige methodologische Know-how und entsprechend geschulte InterviewerInnen verfügt. In produktiver Zusammenarbeit mit Marc Bittner wurde das Projekt perfekt auf den schmalen Grat zwischen tendenziell Gewünschtem und forschungspraktisch Möglichem gebracht. Raphaela Casata hat sich große Verdienste beim Umwandeln der in offener Fragestellung erhobenen Musikpräferenzen in eine auswertbare Datenmatrix erworben. Der Codierungsaufwand war erheblich, machte jedoch eine Auswertung mit geringstem Informationsverlust möglich. Dass das Potenzial der statistischen Auswertung der umfangreichen Datensätze, vor allem mit höheren Verfahren, vollständig ausgereizt wurde, ist Isabella Hager (2010) und Markus Böhnisch (2015) zu verdanken. David Binder hat mit seiner Untersuchung des Omnivorespotentials aus dem Datensatz von 2010 erheblich zum Einschlagen eines Weges beigetragen, der es ermöglichte, nach 2015 neue, verlässliche Erkenntnisse zu generieren. Und schließlich haben Roman Horak, Harald Huber und Peter Tschmuck mit effizienter Unterstützung in schwierigen Situationen Wesentliches zur Realisierung dieses Projektes beigetragen. Allen genannten Personen sei hiermit herzlich gedankt.

2.1 Ungleichheitsbedingungen der Musikrezeption

Die Thematisierung von sozialer Ungleichheit beinhaltet definitionsgemäß immer auch eine Auseinandersetzung mit ungerechter Verteilung von Ressourcen, Positionen und Rängen (Schäfers 1986, S. 345), also eine politische Komponente. Inwiefern deshalb bei einem vermeintlich harmlosen Privatvergnügen wie dem Musikhören von sozialer Ungleichheit gesprochen werden kann, das soll hier einleitend erläutert werden. Unterschiedliche Möglichkeiten der Teilhabe am Kulturleben stehen in hierarchisch organisierten Gesellschaften üblicherweise in direktem Zusammenhang mit ungleich verteilten Machtpositionen und ungleicher Kapitalverteilung. In Gesellschaften mit ausgeprägter sozialer Differenzierung, mit Wahlfreiheit aus einem breiten Kulturangebot kann Musikrezeption als ein Indikator für Machtverhältnisse dienen, der Erklärungskraft über die Einkommensunterschiede hinaus hat. Voraussetzung dafür ist die grundsätzliche Zugänglichkeit unterschiedlicher Musikwelten bei tatsächlicher Beschränkung derselben durch bestimmte soziale Hürden. Je niederschwelliger der Zugang zu Musik generell ist, desto stärker verlagert sich die Ungleichheit der Rezeption auf bestimmte Erscheinungsformen sowie auf bestimmte Rezeptionsweisen. Im Zeitalter der Übertragungsmusik lässt sich über Radio und Internet jeder Musikwunsch erfüllen. Der für das Musikhören im 19. Jahrhundert noch unumgängliche generelle „Versammlungszwang von Musizierenden und Rezipienten“ (Blaukopf 1993, S. 175) hat sich heute in jene Bereiche verlagert, in denen man ein ausreichendes Maß an ökonomischem und/oder sozialem Kapital benötigt, um das Rezeptionsangebot wahrnehmen zu können bzw. um überhaupt Kenntnis davon zu erlangen. Beispiele dafür wären Salonkonzerte, in denen Kammermusik für ein ausgewähltes Publikum geboten wird, oder die inoffiziellen Raves der frühen Techno-Jahre oder die Geheimkonzerte von Rockstars, wie sie etwa

Die Toten Hosen regelmäßig abhalten. Auch Diskotheken oder Klubs treffen bisweilen eine strenge Selektion und lassen BesucherInnen aus der ganzen Welt vor ihrer Tür um Einlass bangen. Ein aktuell wiederbelebtes Phänomen sind Schallplattenabende, an denen VinylfreundInnen im kleinen Kreis ausgewählte Musik hören, und sich dann darüber unterhalten. Je einmaliger, je unnachahmlicher und je bekannter ein Musikangebot, desto stärker übersteigt die Nachfrage die Kapazität des Veranstaltungsraumes, selbst wenn dieser großzügig bemessen ist. Um am Neujahrskonzert oder an den Abonnementkonzerten der Wiener Philharmoniker im goldenen Saal des Wiener Musikvereins direkt teilnehmen zu können, bedarf es über Jahrzehnte hinweg immer wieder schriftlicher Anträge. Bei zeitlicher und/oder räumlicher Beschränkung des Angebots spielen ungleich verteilte Ressourcen an Geld, aber vor allem an Beziehungen und an Wissen eine bedeutende Rolle. Und um diese Darbietungen dann auch genießen zu können, bzw. um überhaupt ein Bedürfnis danach zu empfinden, bedarf es der Ausstattung mit entsprechendem Know-how und Know-why. All dies gilt vor dem Hintergrund des Musikhörens als Folge eines Rezeptionswillens unter Voraussetzung eines Musikhörens, das losgelöst vom Ritual und von stammestraditionellen Funktionen ist, wie sie Alan P. Merriam als anthropologische Konstanten beschrieben hat.¹ Mit der Lösung vom Ritual verlagert sich musikalische Praxis von einer gemeinschaftlichen auf eine individuelle und auf eine gesellschaftliche Ebene. Aus alleinigem Musikhören, ungestört und unbeobachtet von Mitmenschen, vielleicht in der Abgeschlossenheit von Privaträumen, mag sich die Illusion einer freien Entscheidung des Wie, Wann und Was der Rezeption ergeben. Tatsächlich jedoch ist auch das eine Folge musikalischer Sozialisation, wiewohl hier noch am ehesten alle der von Max Weber (1980) beschriebenen Formen des rationalen Handelns zu ihrem Recht kommen. Zweckrational wäre etwa Musikhören zur Stimmungsregulierung, ein Aspekt, der heute für sehr viele Menschen von großer Wichtigkeit ist (Schramm 2005). Affektuelles Musikhören erleben wir etwa dann, wenn wir mitgerissen werden, wenn wir Gänsehaut bekommen, oder im Zuge eines Musikerlebnisses, „bei dem sich jedes Mitglied einer kollektiven Hörerschaft plötzlich allein, in Gegenwart seines Schmerzes, seiner Hoffnung, seines Glaubens oder seines Zornes finden kann“ (Silbermann 1957, S. 203).

¹Merriam behandelt folgende Funktionen von Musik: emotional expression, aesthetic enjoyment, entertainment, communication, symbolic representation, physical response, enforcing conformity to social norms, validation of social institutions and religious rituals, contribution to the continuity and stability of culture, contribution to the integration of society (Merriam 1992, S. 219–227).

Musikhören als Pflege von Traditionen und Brauchtum findet zumeist in gemeinschaftlichem Rahmen statt, ist oft stark ritualisiert und als Ausdruck von Verbundenheit konzipiert. Am deutlichsten zeigt sich der gesellschaftliche Aspekt und somit das Ergebnis von sozialer Ungleichheit in musikalischer Praxis als wertrationalem Handeln. Es ist gekennzeichnet „durch bewußten Glauben an den – ethischen, ästhetischen, religiösen oder wie immer sonst zu deutenden – unbedingten Eigenwert eines bestimmten Sichverhaltens rein als solchen und unabhängig vom Erfolg“ (Weber 1980, S. 12).

Max Weber hat auch beschrieben, wie sich in beobachtbaren (und somit beschreibbaren) Handlungsmustern Werthaltungen und Grundprinzipien ausdrücken, die das Wesen dessen bestimmen, was er als „Lebensführung“ bezeichnet hat (a. a. O., S. 535–540). In Folge der Individualisierungsthese nach Ulrich Beck (1983) wurde diese Idee unter dem Begriff „Lebensstil“ neu belebt. Als entscheidendes Merkmal von Lebensstilen wurde gesehen, dass sie alle Aspekte der Lebensgestaltung umfassen, was neuen sozialen Ungleichheiten zu mehr Sichtbarkeit ver helfe. Der wohl deutlichste Ausdruck eines Lebensstils erfolgt im deutschen Sprachraum durch die Art des Wohnens. Das bringt jedoch nur in jenen seltenen Fällen aufschlussreiche Ergebnisse, wo die Möglichkeit entsprechender Einblicke in das Privatleben gegeben ist (Silbermann 1991). Üblicherweise müssen wir uns in der Beobachtung auf jene Aspekte der Alltagsgestaltung beschränken, die sich auch außerhalb der Privatsphäre zeigen, wie Sprache, Kleidung, Essgewohnheiten und vor allem die Freizeitgestaltung. Für welche Sportarten man sich interessiert, wohin man auf Urlaub fährt, welche Kulturangebote man wahrnimmt, das sind Aspekte, aus denen sich Rückschlüsse auf grundlegende Werthaltungen ziehen lassen. Am aussagekräftigsten sind dabei die Orte, an denen entsprechende Angebote wahrgenommen werden. Bestimmte Lokalitäten sind nur beschränkt zugänglich, und das betrifft Angehörige aller sozialen Schichten. Der Befund, HSV-AnhängerIn zu sein, lässt nur bedingt auf einen Lebensstil schließen, und ein Dauerkartenbesitzer aus dem VIP-Bereich des Fußballstadions wird sich kaum einmal in den Stehplatzsektor der fanatischen AnhängerInnen wagen, selbst wenn es hier eine thematische Verbundenheit gibt. Zu einer Annäherung von Menschen, die sich ansonsten nicht begegnen würden, können gemeinsame Interessen auch im Bereich des Kulturkonsums führen. Kunstmuseen etwa sind beliebte Anlaufpunkte von Angehörigen verschiedener Ethnien und sozialer Schichten, was sicher auch eine Folge kulturpolitischer und bildungspolitischer Bestrebungen ist. Herbert J. Gans (1966) hat vorübergehende Vergemeinschaftungen auf Basis geteilter Rezeptionsinteressen als „Geschmackskulturen“ bezeichnet und die sozialpsychologischen Grundlagen ihres Entstehens untersucht. Ein mögliches Motiv ist demnach der Wunsch,

in einer Interessensgemeinschaft Aufnahme zu finden, in der man ungeachtet der sozialen Herkunft Anerkennung für Fachkompetenz erhält. Auch Strategien wie Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, Abgrenzung gegen Andere, Steigerung der eigenen Attraktivität bei der Partnersuche, Untertauchen in der Masse sowie Einsatz für berufliche Interessen wurden mit Musikpräferenzen in Verbindung gebracht (Gans 1966; Lizardo 2006). Ein rein zweckrationaler Zugang zur Kulturrezeption dürfte jedoch die Ausnahme sein. Sofern sie nicht ohnehin den eigenen Bedürfnissen entspricht, ist die Wahl einer musikalischen Praxis zum Zwecke des „impression management“ wohl nur als kurzfristige Präferenzbekundung durchzuhalten, die sich kaum zu einem stabilen Verhaltensmuster entwickelt. Ein längerfristiger, ohne Anstrengung und Hintergedanken kultivierter Musikgeschmack entwickelt sich über Jahre in der primären und sekundären Sozialisation. Grundlegenden Erkenntnissen der experimentellen Ästhetik, gewonnen in einem von Daniel Berlyne geleiteten Forschungsprogramm, verdanken wir die Einsicht, dass jene ästhetischen Objekte am besten gefallen, die als moderat komplex empfunden werden (Berlyne 1974). Die Auseinandersetzung mit kulturellen Praktiken und Objekten wird nur dann befriedigend sein, wenn sie einen fordert, ohne zu überfordern. Was zu vertraut ist, wird langweilig. Was zu komplex ist, strengt zu sehr an. Mit wiederholter Rezeption steigen die Vertrautheit und der Wunsch nach höherer Komplexität. Ein Streichquartett, ein Popsong oder ein Jazz-Standard kann auf mehreren Ebenen rezipiert werden. Je feiner die Rezeptoren, die durch (langjährige) musikalische Hörpraxis ausgebildet wurden, desto differenzierter stellt sich das ästhetische Objekt dar, desto tiefere Sinnschichten kann man ergründen. Eine professionell ausgebildete Cellistin mit tausenden Übestunden hört ein Stück aus ihrer Musikwelt anders als der Gelegenheitshörer. Und gleichzeitig stehen beide vielleicht ratlos vor einem Dance-Track, der den SzenegängerInnen ein Universum an Querbezügen und Erinnerungen zu öffnen vermag. Die Grundlagen sozialer Ungleichheit des Musikhörens liegen also in der Frage, wie früh wir mit welchen kulturellen Objekten und Praktiken vertraut gemacht wurden. Alle bisherigen Hörerlebnisse wirken wie Filter und Referenzen, vor deren Hintergrund jeder neue Eindruck bewertet wird (Mannheim 1928/1929). So erklärt sich auch der schleichende Verlust der Offenohrigkeit von Kindern, die durch die Ubiquität gleichförmiger Übertragungsmusik immer weniger empfänglich für neue Klänge werden (Hargreaves 1982). Der Musikkonsum von Kindern orientiert sich zuerst an der musikalischen Praxis der Eltern und Geschwister, einfach weil sie nach sozialer Anerkennung dieser relevanten Bezugspersonen streben. Wohl verlagert sich später die Orientierung auf die Peergroup, aber bis dahin sind bereits entscheidende Weichenstellungen erfolgt (Shuter-Dyson 1993; Troué und Bruhn 2000). Einiges spricht dafür, dass sich Musikgeschmack als Produkt

und Produzent sozialer Ungleichheit über primäre Sozialisation reproduziert und dass spätere Einflussfaktoren nur mehr bedingt wirksam werden. Inwiefern dies auch vor dem Hintergrund der Internetrevolution gilt, die im beginnenden 21. Jahrhundert eine von der Elternschaft sich stark unterscheidende Jugend hervorgebracht hat, das ist eine der zentralen Fragestellungen zur Musikrezeption im Zeitalter Web 2.0. Die Geschichte populärer Musik der letzten hundert Jahre zeigt anschaulich, wie sich aus entwicklungsbedingter Identitätssuche und Abgrenzungsbemühung von Jugendlichen immer wieder Innovation ergeben hat (Baake 1993; Hurrelmann 1995; Zimmermann und Iwanski 2014). Im Rahmen der großen musikbezogenen Jugendkulturen des 20. Jahrhunderts konnten in „Geschmackskulturen“ geteilte Musikerfahrungen gesellschaftliche Relevanz über temporäre Präferenzvergemeinschaftung hinaus erlangen. Dass Jugendliche sich in der Musikrezeption deutlich von Erwachsenen unterscheiden, hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer unbestrittenen Tatsache entwickelt. Wie sich nun diese Differenzen unter den neuen Rahmenbedingungen im Web 2.0 entwickeln, das wird zu beobachten sein.

2.2 Klassenhabitus und Distinktion

Die eigentliche Stoßrichtung der Frage nach sozialer Ungleichheit des Musikhörens gilt aber nicht den Altersgruppen, sondern den sozialen Schichten. Max Webers Unterscheidung von Klasse und Stand war auch darin begründet, die Zusammenhänge zwischen ökonomischen Verhältnissen und einer unter Umständen sich daraus ergebenden Lebensführung zu untersuchen. „Klassen‘ gliedern sich nach den Beziehungen zur Produktion und zum Erwerb der Güter, ‚Stände‘ nach den Prinzipien ihres Güterkonsums in Gestalt spezifischer Arten von ‚Lebensführung‘“ (Weber 1980, S. 538). Die sozialstrukturellen Merkmale Einkommen, Schulbildung und Berufsprestige standen lange Zeit im Zentrum der Erklärung sozialer Ungleichheit von Teilnahme am Kulturleben. Als nach dem Zweiten Weltkrieg regelmäßige kulturstatistische Erhebungen zur guten Praxis kulturpolitischer Institutionen wurden, spielte die Musikrezeption als Indikator von Beginn an eine zentrale Rolle. Die in der Einstufungspraxis der Verwertungsgesellschaften abgebildete Dichotomie von „Ernster Musik“ und „Unterhaltungsmusik“ findet sich dabei üblicherweise in Fragen nach der Besuchshäufigkeit von Konzerten aus den Bereichen Klassik/Oper bzw. Pop/Rock wieder, und jahrzehntelang konnte man sich auf einen starken Zusammenhang zwischen Hochkulturräffinität und hohen Bildungsabschlüssen der Befragten verlassen. So ist es

vielleicht kein Zufall, dass das Frankreich der 1970er Jahre mit seinem stark hierarchisch aufgebautem Bildungssystem als Folie für eine bahnbrechende Studie diente, die einen beinahe zwingenden Zusammenhang zwischen Klassenlage und Musikgeschmack offenbarte. *La distinction* von Pierre Bourdieu, diese umfassende empirische und theoretische Darstellung der musikalischen Praxis als Mittel gesellschaftlicher Positionierung, prägt bis heute den kultursoziologischen Diskurs. Bourdieu beschrieb darin feine Unterschiede anhand einer Vielzahl kultureller Praktiken und Präferenzen, und er identifizierte dabei den Umgang mit Musik als für gesellschaftliche Abgrenzung besonders geeignet. So stellte er fest, dass „nichts eindrucksvoller die eigene ‚Klasse‘ in Geltung zu setzen hilft, nichts unfehlbarer auch die eigene ‚Klassenzugehörigkeit‘ dokumentiert als der musikalische Geschmack“ (Bourdieu 1993b, S. 41). Er beschrieb eine Homologie zwischen Lebensstilen „und dem Raum der objektiv gegensätzlichen Soziallagen“ (a. a. O., S. 286). Wie sehr er dabei (stillschweigend) von der Hochkultur als Maß aller Dinge ausging, zeigt sich darin, dass er die Klassifikationswirksamkeit von Konzertbesuchen oder des Spielens vornehmer Musikinstrumente herausstellte, „aufgrund der nur selten gegebenen Voraussetzungen zum Erwerb der entsprechenden Dispositionen“ (a. a. O., S. 41). Eine dominante Klasse sah er durch ihre Nähe zur „legitimen“ Kultur – der gesellschaftlich anerkannten Hochkultur – gekennzeichnet. Die von Max Weber vorgenommene konzeptionelle Trennung von Stand und Klasse wurde hier wieder aufgehoben und eine zwingende Gebundenheit kultureller Praktiken an die ökonomischen Grenzen und Möglichkeiten postuliert. Musikalische Praxis ist nach Bourdieu Ausdruck eines symbolischen Klassenkampfes; ihre erste Aufgabe bestehe darin, die soziale Position zu verteidigen und Ungleichheiten zu (re)produzieren. Er definierte in diesem Zusammenhang drei Kapitalformen und beschrieb, wie das Anhäufen und Umwandeln derselben zur Reproduktion gesellschaftlicher Hierarchien beiträgt. Eine gesellschaftliche Position ergibt sich demnach daraus, wie reich man an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital ist. Ein Lebensstil bilde das persönliche Werteschema ab, das mit diesem individuellen Kapitalbestand zusammenhängt. Die in Klassen und Klassenfraktionen abgebildete soziale Ungleichheit ergebe sich einerseits aus der Kapitalverfügbarkeit insgesamt, andererseits aus den unterschiedlichen Verteilungen der Kapitalsorten. Besondere Bedeutung komme dabei dem kulturellen Kapital zu, von dem drei Erscheinungsformen zu unterscheiden sind und dessen Besitz am stärksten die soziale Position determiniere. Objektiviertes kulturelles Kapital bezeichnet nach Bourdieu den Besitz von Kulturgütern und die Erfahrung im Umgang mit ihnen. Institutionalisiertes kulturelles Kapital wird über Bildungsanstalten vermittelt, die zugleich für die Kanonisierung der

„legitimen“ Kultur sorgen. Inkorporiertes kulturelles Kapital schließlich ist das Ergebnis von Sozialisation und zeigt sich (in Kombination mit ökonomischem Kapital) im *Habitus*. Mit diesem zentralen Begriff wird die Art bezeichnet, nach ungeschriebenen Gesetzen und Werthaltungen der Herkunftskultur zu agieren und diese zu verkörpern. Das durch Beeinflussung und Vorbild der ersten Bezugspersonen maßgeblich bestimmte inkorporierte kulturelle Kapital bildet die Grundlage dessen, was einem gefällt und was man versteht. Geschmack, von Bourdieu (1993c, S. 155) als „die Gesamtheit der von einer bestimmten Person getroffenen Wahlentscheidungen“ definiert, und Lebensstil sind Ausprägungen des Habitus, der somit das (ästhetische) Wollen und dessen praktische Umsetzung im Alltag realisiert. Auch wenn Lebensstile oft unreflektiert bleiben und als selbstverständlich empfunden werden, wirken sie doch wie eine Abgrenzungsstrategie zur Verteidigung sozialer Positionen. Individuelles Handeln ist nach Bourdieu immer Reaktion auf die Gegebenheiten eines sozialen Umfelds, in dem bestimmte (unausgesprochene) Regeln gelten, nach denen wiederum die verfügbaren Kapitalsorten eingesetzt werden. Ein Kapital kann allerdings nur dann sozial wirksam werden, wenn es symbolischen Charakter hat, also von den Bezugspersonen erkannt und anerkannt wird. Nach Bourdieu ist die Hochkultur der allgemeine gesellschaftliche Bezugspunkt, die „legitime Kultur“, wofür vor allem die Bildungsanstalten verantwortlich sind, durch die auch Angehörigen der beherrschten Klassen entsprechendes Grundlagenwissen (und Ehrfurcht) vermittelt wird. Je höher die Wahrnehmungskompetenzen der Interaktionspartner ausgebildet sind, desto feinere symbolische Signale können zur Distinktion eingesetzt werden. In seiner Soziologie der symbolischen Formen beschrieb Bourdieu die Grundlagen der Ungleichheit ästhetischer Rezeption als einen Decodierungsvorgang, der nur selten als solcher bewusst wird. „Es gibt keine Wahrnehmung, die nicht einen unbewussten Code einschliesse“ (Bourdieu 1983, S. 162). Die individuelle Decodierungsfähigkeit sei dabei maßgeblich durch die primäre Sozialisation geprägt, durch Qualität und Quantität alltäglicher Begegnungen mit ästhetischen Objekten und Ereignissen. „Die wiederholte Beschäftigung mit Werken eines bestimmten Stils begünstigt eine unbewusste Verinnerlichung der Regeln, nach denen sich die Produktion dieser Werke vollzieht. Den Regeln der Grammatik gleich werden diese nicht als Regeln aufgefaßt und sind noch weniger ausdrücklich formuliert und formulierbar als jene“ (a. a. O., S. 182). Nach dieser Vorstellung lernt man Musik – wie gesprochene Sprache – am besten zu verstehen, indem man sie immer wieder hört. Man entwickelt dabei ein Verständnis für die inneren Regeln dieser musikalischen Muttersprache, ohne sie bewusst gelernt zu haben. Man versteht sie mit Leichtigkeit, ohne erklären zu können warum. Aus der wiederholten

Konfrontation mit kulturellen Objekten und Ereignissen, aus der selbstverständlichen musikalischen Praxis entwickelt sich also der Habitus als „Produkt und Produzent von Praktiken zugleich“ (Fröhlich 1994, S. 38). Ein nachträgliches Lernen der musikalischen Vokabeln und Grammatikregeln könne das inkorporierte unbewusste Wissen nicht ersetzen, denn die situationsbedingten Zwischentöne und der feine Witz einer musikalischen Sprache würden sich nicht aus starren Regeln erschließen, sondern aus der Referenz auf gelebte Erfahrung. Im Zuge der Schullaufbahn könnten zwar gröbere Mängel im Sprachverständnis behoben werden. Die Bemühungen der Musikpädagogik fallen jedoch nach Bourdieu vor allem bei jenen Schülern auf fruchtbaren Boden, deren Aufnahmefähigkeit schon zuvor trainiert worden ist. „Da der Eingliederungsprozeß bis zur vollen Interaktion in die Bildungsschichten sich über einen sehr langen Zeitraum hin vollzieht, bleiben Individuen, die hinsichtlich ihres sozialen und sogar Schulerfolges auf einer Stufe stehen, weiterhin durch subtile Unterschiede voneinander getrennt, die sich danach bemessen, seit wann jene Individuen Zutritt zur Bildungssphäre haben“ (Bourdieu 1983, S. 191 f.). Da das Erlernen einer kulturellen Sprache unbewusst und mühelos erfolge, würden die Eliten ihre Kultiviertheit für natürlich halten, obwohl sie vor allem Konsequenz jahrelanger Übung einer kulturellen Praxis sei, deren Legitimität auf Willkür basiere. Bourdieu war als sozialer Aufsteiger besonders sensibilisiert für die Abgrenzungsstrategien der Bildungseliten. Er wählte den Begriff „Klassenethnozentrismus“ (a. a. O., S. 163) für die Anschauung einer klassenspezifischen Wahrnehmungsweise als natürlich und richtig, wo sie doch nur eine unter anderen möglichen ist. Seine Offenlegung wirkt auf den ersten Blick fatalistisch, enthält jedoch den Schlüssel zu einer Gegenstrategie und kann somit auch konstruktiv gelesen werden: Kulturkompetenz ist erlernbar, sie ist auch bei den „Kultivierten“ nichts als die Folge eines (langen) Aneignungsprozesses. Wenn es gelänge, „die Sakralisierung von Kultur und Kunst“ (a. a. O., S. 197) zu beenden, ließen sich auch soziale Ungleichheiten nivellieren. Erschwert werden derartige Bestrebungen nicht nur dadurch, dass die Schule in ihrer derzeitigen Organisationsform die soziale Ordnung reproduziert. Auch objektiviertes kulturelles Kapital ist oft so gestaltet, dass es Ehrfurcht und Respekt abringt. Bourdieu beschreibt das Museum als bürgerlichen Tempel, dessen wahre Funktion darin bestünde, „bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken“ (a. a. O., S. 198). Selbiges lässt sich über Opern- und Konzerthäuser sagen, die allein in ihrer Architektur oft wie Tempel der Hochkultur anmuten.

Bourdieus eigentümliche und am stärksten kritisierte Beobachtung, mit der er auch die Reproduktion sozialer Ungleichheitsverhältnisse erklärt, ist die Distinktion der Oberschichtangehörigen, die durch den – als natürlich empfundenen – Habitus besondere Wirksamkeit entfalte. Aus den verschiedenen Lebensstilen ergeben sich

bereits offensichtliche Unterschiede zwischen den einzelnen Klassen und Fraktionen, ohne dass dem ein Distinktionsstreben zugrunde liegen müsste. Bourdieu jedoch sieht die negative Abgrenzung gegen den Geschmack der unteren Klassen als zentrale Strategie der Eliten zur Verteidigung ihrer kulturellen (und somit gesellschaftlichen) Vormachtstellung. „Eine jede soziale Lage ist mithin bestimmt durch die Gesamtheit dessen, was sie nicht ist, insbesondere jedoch durch das Gegensätzliche: soziale Identität gewinnt Kontur und bestätigt sich in der Differenz“ (Bourdieu 1993b, S. 279). Über demonstratives Wertschätzen und vor allem Ablehnen bestimmter kultureller Güter und Praktiken erfolge hier die Abgrenzung. Sie wird von Bourdieu alleine als eine von oben nach unten thematisiert. Grundlage von Distinktion über Musikrezeption ist eine Hierarchie von Musikstilen, die Bourdieu aus Immanuel Kants Unterscheidung des Schönen vom Erhabenen, von Körper und Geist, abgeleitet hat (Kant 1995, S. 57 ff.). Die herrschende Klasse verfüge demnach über den legitimen Geschmack, da er im Wesentlichen jenes kulturelle Kapital abbilde, das aus den Praktiken und Ressourcen der gesellschaftlichen Oberschicht besteht. Bourdieu setzt voraus, dass der legitime Geschmack allgemein anerkannt wird und dass er auch als der gesellschaftlichen Oberschicht eigentümlich angesehen wird. Den Mittelschichten blieben minder bewertete Varianten der legitimen Kultur, während sich die Unterschicht auf Praktisches, Notwendiges und leicht zu Rezipierendes beschränke. Während Bourdieu in diesem Gefüge Ober- und Unterschicht konservativ zeichnet, sei die Mittelschicht mit Dynamiken konfrontiert, die aus Abstiegsvermeidung und Aufstiegsstreben entsprängen und die zu einer kulturellen Praxis im Spannungsfeld zwischen tatsächlich Gefallendem und sozialdynamisch Erforderlichem führten. Aus der ungleichen Ausstattung verschiedener Klassenfraktionen mit den einzelnen Kapitalsorten ergebe sich ein Aufstiegs- und Abstiegs Potenzial, was wiederum Distinktion der in ihrer Exklusivität Bedrohten provoziere. Erobern sich aufstrebende Mittelschichtangehörige (etwa mit Hilfe von Massenmedien) einzelne Bereiche der legitimen Kultur (wie z. B. klassische Musik), müssten die Angehörigen der herrschenden Klasse auf neue distinktive Güter und Praktiken ausweichen. Möglichkeiten, die eigene Besonderheit zu erhalten, ergäben sich über das Meiden populärer Produkte, über das Konsumieren seltener Güter und schließlich über die Art des Konsums.

2.3 Nach Bourdieu

Bourdieu's eingehende Auseinandersetzung mit den Ungleichheitsmechanismen von Kulturkonsum hat die kultursoziologische Forschungspraxis der darauffolgenden Jahrzehnte stark geprägt. Neben vielen lokalen Projekten, die eine Übertragbarkeit seiner Befunde auf nichtfranzösische Kulturkreise überprüften, wurden wiederholt

kritische Stellungnahmen zu Bourdieus Voraussetzungen und Schlussfolgerungen publiziert. Auf den grundsätzlichen Einwand, dass die dabei vernachlässigten sozialstrukturellen Merkmale Alter, Geschlecht und Ethnie wesentliche Indikatoren sozialer Ungleichheit seien, wird später noch im Detail eingegangen.² Ein häufiger Widerspruch richtet sich auch gegen die Dichotomie legitimer vs. populärer Geschmack bzw. gegen eine gesellschaftlich anerkannte Hierarchie von Musikstilen als Grundlage einer Distinktion ausschließlich von oben nach unten. Bourdieu hat eine Erweiterung dieses Gedankens hin zu musikalischen Feldern jenseits der Hochkultur nicht vorgenommen. Er beschrieb die legitimen Künste als besonders gut geeignet, eine soziale Höherstellung zu signalisieren, da sie mit alltäglichem kulturellem Kapital nicht genussbringend zu decodieren seien. Aber ist das nicht Klassenethnozentrismus? Viele Musikwerke auch aus dem Popmusikbereich sind vielschichtig. Aus der Kompetenz, sie analytisch oder historisch informiert zu hören, muss nicht zwingend eine soziale Überlegenheit entspringen. Zudem ist gerade im Bereich der Hochkultur (angemessener) Kunstgenuss nur eines von vielen möglichen Motiven eines Konzertbesuchs (Neuhoff 2004, 2007; Rösing und Barber-Kersovan 1993). Italienische Opern lassen sich auch genießen, ohne der italienischen Sprache mächtig zu sein. Das Kunsterlebnis ist vielleicht ein anderes, aber muss es deshalb inadäquat sein? „Das Kunstwerk (wie jedes kulturelle Gebilde) vermag Bedeutungen unterschiedlicher Niveaus zu liefern, je nach dem Interpretationsschlüssel, den man auf das Werk anwendet“ (Bourdieu 1983, S. 165). *Jedes* musikalische Stilfeld bietet unterschiedliche Ebenen, auf denen ein kulturelles Produkt erlebt werden kann. So wie der Technics SL-1210 für historisch informierte MusikhörerInnen mehr als nur ein Schallplattenspieler ist, beinhaltet auch die darauf gespielte Musik für jede/n RezipientIn unterschiedliches Erkenntnis- und Identifikationspotenzial. „Das Kunstwerk auf spezifisch ästhetische Weise zu betrachten [...] heißt, [...] dessen distinktive stilistische Züge zu ermitteln, indem man es in Beziehung zu allen Werken (und nur zu diesen Werken) setzt, die insgesamt die Klasse bilden, der es angehört“ (a. a. O., S. 171). Hier zeigt sich auch, warum das Sprechen, Schreiben, Lesen über Kunst so wichtig ist. Musikschaffende beleben mit ihrer Interpretation einen Diskurs, an dem jene nicht teilnehmen, für die sich die 27. Einspielung eines Streichquartetts nicht wesentlich von den zuvor (nicht) gehörten unterscheidet. Aber auch jene, für die globalisierte Popmusik „Ausdruck eines imperialistischen, auf Konsum, ‚Fun‘ und Oberfläche ausgerichteten substanzlosen Müll-Sounds [ist], der die Ohren verstopft und das Denken einnebelt“ (Wagner 2006). Die von Bourdieu unbeachteten Distinktionsbestrebungen von

²Siehe Abschn. 2.5.

unten nach oben sowie jene innerhalb ausdifferenzierter Popmusikfelder wurden in den letzten Jahren wiederholt anschaulich beschrieben (Parzer 2011; Berli 2014).

Widerspruch hat vor allem die Behauptung einer Homologie von legitimer Kultur und herrschender Klasse hervorgerufen und dass sich die Bewertung von kulturellen Produkten und Praktiken immer an einem legitimen Geschmack orientiere. Dagegen wandte etwa Stephan Moebius ein: „Für die spezifische Wirksamkeit der symbolischen Herrschaft müssen sowohl Herrschende als auch Beherrschte über die gleichen Beurteilungs-, Denk-, und Deutungsschemata verfügen. Nur so kann die symbolische Gewalt eine unanzweifelbare Geltung in der Wahrnehmung der Menschen bekommen“ (Moebius 2006, S. 54). Davon sei jedoch nicht auszugehen. Er verweist auch auf die potenzielle Instabilität des Habitus, der mit jeder neuen Handlung bestätigt oder aber infrage gestellt werden könne. Von Cultural Studies und VertreterInnen des Poststrukturalismus wiederum wurde eingehend thematisiert, dass die Bedeutung von Kulturgütern sich oft erst mit der Rezeption ergibt. So haben auch die dominierten Klassen ihre eigenen Normen und Werte, die ihnen mehr gelten als die Kultur der dominanten Klasse. Ein Hochkulturphänomene abwertendes „Das ist mir zu hoch“ wird dabei keineswegs als defizitär verstanden. Das *eine* Kulturleben als zentralen Bezugspunkt gibt es nicht (mehr) und damit weder einen Teilhabewunsch von Ausgeschlossenen, noch Bestrebungen diesen Zugang zu erschweren. Obwohl Hochkulturkonsum über die Massenmedien einfach möglich wäre, kümmern sich viele einfach nicht darum, da es ihnen nicht erstrebenswert erscheint. Distinktionsrituale, die oft nur mithilfe des passenden kulturellen Kapitals erkennbar sind, lassen sich nicht nur in der herrschenden Klasse finden. Bourdieus Entscheidung, den Donauwalzer exemplarisch für populäre Musik anzuführen, verweist zudem auf das generelle Problem empirischer Forschung, in milieufremden Feldern Codes zu erkennen und richtig einzuordnen.

Auch für die Tendenz der herrschenden Klasse zu demonstrativem Kulturkonsum dürfte es heute schwierig sein, empirische Belege zu finden. Dieses Verhalten ist schon seit längerem höchst unüblich und wohl eher bei gesellschaftlichen Aufsteigern oder Neureichen zu beobachten, während sich Angehörige der Eliten eher in Understatement üben (Lamont 1992). Die Reduktion von Kulturrezeption auf Machtdemonstration und Klassenkampf wird der Realität nicht gerecht. „The division between ‚highbrow‘ and ‚lowbrow‘ is a reductive notion of aesthetic judgement which interprets music’s value solely through its social function“ (De Boise 2016, S. 181). Von den vielen möglichen Gründen, Musik zu hören, ist der am häufigsten genannte die Entspannung (Schramm 2005), und es lässt sich schwer argumentieren, warum das nicht für alle sozialen Klassen gelten soll. Nach Bourdieu müssten die Eliten, sobald eine Tradition popularisiert ist, sich

von ihr abwenden und auf die Rezeption immer modernerer oder ungewöhnlicher interpretierter oder in Vergessenheit geratener Musik ausweichen, deren Decodierung ein schwer zu erlangendes kulturelles Kapital erfordert.³ Das offensichtliche Festhalten der Oberschicht an klassischer Kunstmusik trotz ihrer Popularisierung verweist jedoch auf eine Wertschätzung unabhängig von ihrer Distinktionstauglichkeit. Generell sind Offenheit und Bereitschaft zur ästhetischen Avantgarde nicht eben typische Merkmale einer herrschenden Klasse, würde sie doch mit einem Abweichen von ihrem Kanon jenen Kompetenzvorsprung preisgeben, der sich in jahrzehntelanger Rezeptionspraxis habitualisiert hat. Machterhaltungsstrategien scheinen heute weniger über Ausschluss als vielmehr über gezielte Auswahl zu erfolgen. Nach Befunden der Elitenforschung ist für die Aufnahme in den Kreis der Wirtschaftsspitze ein Habitus ausschlaggebend, der die KandidatInnen als passend auszeichnet. Neben Fachkompetenz und Bildungsabschlüssen gehören dazu die Kenntnisse der entsprechenden Codes, eine möglichst breite bildungsbürgerliche Ausbildung, Risikofreude (was auf ein familiäres Sicherheitsnetzwerk verweist) und Souveränität im Umgang mit diesen Anforderungen (was wiederum voraussetzt, dass man von Kindheit an damit vertraut ist) (Hartmann und Kopp 2011).

Trotzdem hat es immer wieder Einspruch gegen die Fokussierung auf das geerbte und in primärer Sozialisation erworbene kulturelle Kapital gegeben. Bourdieu hat seine Absage an ein nachträgliches Aufholen von Bildungsrückständen mit der entscheidenden Prägung des musikalischen Habitus in der primären Sozialisation begründet. In seinem Aufsatz „Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber“ unterscheidet er zwei Wege des Erwerbs musikalischer Bildung als Folge verschiedener Arten des Musikkonsums: „Auf der einen Seite eine Art Urvertrautheit mit der Musik; auf der anderen der passiv-akademische Geschmack des Musikliebhabers mit der Schallplattensammlung“ (Bourdieu 1993a, S. 151). Musikerfahrungen, die „in der allerfrühesten Körpererfahrung“ (a. a. O., S. 148) wurzeln, hätten eine Kraft, mit der ein später erworbenes kulturelles Kapital nicht vergleichbar sei. Diese weitgehende Reduktion des Bildungseinflusses auf das familiäre Umfeld lässt unberücksichtigt, dass im Lebensverlauf die relevanten Bezugspersonen wechseln und dass zu den entscheidenden Aufgaben in der Adoleszenz die Entwicklung einer eigenen, vom Elternhaus abgelösten Identität gehört (Zimmermann und Iwanski 2014). Das Sprechen über Musik und das Signalisieren eines bestimmten Musikgeschmacks sind von großer Bedeutung im Sozialgefüge von Peergroups (Rössler und Scharfenberg 2004). Auch bleibt bei Bourdieu unbeachtet, dass die Entwicklung der populären Musik

³Er erwähnt hier u. a. „Barockmusik, gespielt von Harnoncourt“ (Bourdieu 1993c, S. 164).

im 20. Jahrhundert eng mit der Geschichte der Jugendkulturen verbunden war. In Phasen der Identitätsentwicklung, die von Unsicherheit geprägt sind, kann die integrative Kraft von Jugendszenen zu tragen kommen (Schulze 1992; Hitzler et al. 2001). In diesen Rahmen haben viele Jugendliche eine musikalische Praxis und Identität entwickelt, die weit jenseits ihres kulturellen Erbes liegt (Bontinck 1974). Bestätigung erfährt Bourdieus Perspektive allerdings im frühen Lebensalter durch die soziale Ungleichheit musikalischer Früherziehung in Kindergärten und Institutionen wie *Jeunesse musicale*. So sehr diese dazu beitragen, die Wahrnehmungskompetenz von Kindern frühzeitig zu fördern, so beschränkt ist das entsprechende Angebot. Den Zugang dazu finden oft erst recht wieder jene Kinder, deren Eltern mit entsprechenden Sozialbeziehungen und Informationen ausgestattet sind, um einen der begehrten Plätze zu ergattern (Fuchs 2016). Und entscheidend für die Nachhaltigkeit dieser Fördermaßnahmen ist auch, inwiefern die vermittelte kulturelle Praxis auch in der Familie gelebt wird. Verfügen die relevanten Bezugspersonen über kulturelles Kapital in ausreichender Qualität und Quantität, um aus dem (vorübergehenden) Haben ein (beständiges) Sein werden zu lassen? Bourdieu schreibt ja: „Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d. h. den angemessenen Code besitzt. [...] Wem der entsprechende Code fehlt, der fühlt sich angesichts dieses scheinbaren Chaos an Tönen und Rhythmen, Farben und Zeilen ohne Vers und Verstand nur mehr überwältigt und ‚verschlungen‘“ (Bourdieu 1993b, S. 19). Von welcher Musik war man als Kind umgeben, welche Musik hat man erfahren dürfen, in welchen Zusammenhängen? Hat man erlebt, wie die Eltern in die Opern gehen, wie der Großvater in der Blasmusikkapelle spielt, wie die Tante im Kirchenchor singt, wie der große Bruder in einer Rockband spielt? All das schafft nicht nur Vertrautheit mit, es verkleinert auch die sozialen Barrieren zu bestimmten Klangwelten.

Oft ist die Kritik an Bourdieus Befunden und Voraussetzungen im Grundsätzlichen verharret. Wesentlich seltener wurde der Aufwand betrieben, Gegenargumente in empirischen Untersuchungen zu verifizieren. Dazu kommt, dass manche Studien bei guten Ansätzen nur bedingt verlässliche Ergebnisse liefern, da es sich um Sekundäranalysen von Befragungen mit anderem Fokus handelt oder die Auswahl der Befragten nicht repräsentativ erfolgt ist. Relativ breiten Raum haben Bestrebungen eingenommen, Bourdieus Konzeption in anderen oder erweiterten kulturellen Kontexten zu reproduzieren. Für die Situation in Europa hat zum Beispiel Jürgen Gerhards die Eurobarometer-Untersuchung 2007 hinsichtlich Ausstattung mit verschiedenen Kapitalsorten in den EU-Ländern sekundäranalysiert. Sein Befund lautet: „Das institutionalisierte und inkorporierte kulturelle Kapital des Befragten und seine Berufsposition können einen hochkulturellen Lebensstil gut erklären. Alle aus der Bourdieu’schen Theorie abgeleiteten Hypothesen