

---

## 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 stammesrechtlichen Funktionen ist, wie sie Alan P. Merriam als anthropologische Konstanten beschrieben hat.<sup>1</sup> 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).

---

<sup>1</sup>Merriam 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 verhelfe. 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 Hochkulturaffinität und hohen Bildungsabschlüssen der Befragten verlassen. So ist es

vielleicht kein Zufall, dass das Frankreich der 1970er Jahre mit seinem stark hierarchisch aufgebauten 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 Abstiegspotenzial, 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

Bourdieus 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.<sup>2</sup> 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

---

<sup>2</sup>Siehe 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 it’s 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.<sup>3</sup> 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

---

<sup>3</sup>Er 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

werden empirisch bestätigt“ (Gerhards 2008, S. 743). Im Vereinigten Königreich hat Tony Bennet (2009) mit KollegInnen knapp zweihundert Personen (einzeln oder in Fokusgruppen) befragt, um Bourdieus Homologie-Befund von Kulturgeschmack und Klassenposition zu überprüfen. Sie konnten zeigen, dass auch dort und heute soziale Unterschiede über ungleiche kulturelle Praxis geschaffen und gefestigt werden, dass jedoch der Klassenhabitus in der Realität eine viel geringere Rolle spielt, als von Bourdieu behauptet. Auch konnten sie keine demonstrative Ablehnung nichtlegitimer kultureller Praxis bzw. Orientierung an legitimer Kultur zur Reproduktion von Ungleichheiten entdecken. In Ergänzung zu Bourdieus Kapitalsorten identifizierten sie neben inkorporiertem, objektiviertem und institutionalisiertem kulturellen Kapital noch technisches (Geschick), emotionales (Sympathie), nationales (Traditionen) und subkulturelles (Expertise) kulturelles Kapital. Ineke Nagel wiederum hat in einer Reihe von Untersuchungen mit niederländischen Jugendlichen versucht herauszufinden, inwiefern das kulturelle Kapital der Eltern die Kulturaffinität ihrer Kinder vorbestimmt und welche Interventionskraft dabei die Schule hat (Nagel et al. 1997; Nagel und Ganzeboom 2002; Nagel 2010). Sein Befund lautet, dass die Schule wohl von wesentlicher Bedeutung für die Kulturnähe von Jugendlichen aus kulturfernen und kulturaffinen Elternhäusern ist, dass die kulturnahe sozialisierten Schüler allerdings mit Vorsprung starten und diesen während der gesamten Schulkarriere beibehalten. Er konnte nachweisen, dass das kulturelle Erbe doppelt so stark wirkt wie der schulische Einfluss und dass dieses Verhältnis vom 14. bis zum 24. Lebensjahr stabil bleibt. Also eine eindrucksvolle Bestätigung der Bourdieu'schen Bewertung primärer Sozialisation. Besonders große Aufmerksamkeit erregten Bourdieus Befunde bei KultursoziologInnen in den (sich als egalitär verstehenden) USA. Im Wesentlichen zeigen die auf *La distinction* bezogenen Vergleichsstudien, dass eine Dichotomie legitimer/populärer Musikgeschmack in den USA zu wenig stark ausgeprägt ist, um als Grundlage für Distinktion dienen zu können (DiMaggio und Useem 1978; Lamont 1992; Peterson 1992; Bryson 1996; Holt 1997; Kane 2003). Offenbar spiegelt sich die gesellschaftliche Heterogenität dieses (ehemaligen) Einwanderungslandes in einer großen Geschmacksvielfalt wieder, was wiederum die Herausbildung eines legitimen Geschmacks erschwert. Distinktion erfolgt hier nicht über das Meiden, sondern über den *bewussten* Umgang mit Massengütern, deren egalisierende Wirkung von höher Gebildeten stärker wahrgenommen wird. „Personal style is expressed through consumption practice even if the object itself is widely consumed“ (Holt 1997, S. 114). Im Bemühen, ihre Individualität zu wahren, suchen sie gezielt nach Authentizität, nach dem Speziellen, nach Exotischem. Dies erkläre auch das Interesse von weißen Mittelschichtangehörigen an Hip-Hop, denn „for whites who live outside of

urban areas, the most distant and exotic group in their cultural imagination are African American inner city poor people” (a. a. O., S. 112). In urbanen Gebieten hingegen lässt sich mit Wertschätzung für Rap nicht Weltoffenheit signalisieren, dort ist das Alltag. In heterogenen Gesellschaften ist es also wichtig, besondere Aufmerksamkeit dem direkten sozialen Umfeld der Befragten zu widmen, um den Einsatz von Codes besser zu verstehen. Auch bei der Bewertung von Country Music lohnt sich eine genauere Betrachtung. Während etwa Bethany Bryson (1996) hier eine ablehnende Haltung der Hochgebildeten identifiziert hat, sieht Douglas Holt dies lediglich auf den sehr populären zeitgenössischen Country bezogen (Garth Brooks u. Ä.). Daneben gibt es aber auch den nichtkommerziellen, traditionellen Country, der eine sehr authentische amerikanische Musik repräsentiert und von vielen Hochgebildeten geschätzt wird.<sup>4</sup> Generell wird darauf verwiesen, dass in den USA gesellschaftliche Höherstellung weniger über Kulturkonsum als vielmehr über Essen, Wohnen, Mode, Urlaub oder Hobbys signalisiert werde. „The fields of consumption that are most consequential in social reproduction are typically those in which the vast majority participate“ (Holt 1997, S. 97). Michele Lamont (1992) wiederum hat festgestellt, dass in den USA Kultiviertheit als „boundary marker“ von den Qualitäten Ehrlichkeit und Verlässlichkeit in den Schatten gestellt wird. Danielle Kane (2003) hat diesen Befund an einem internationalen Sample von mehr als vierhundert Studierenden einer Eliteuniversität überprüft und dabei herausgefunden, dass sich in den USA und in Europa die Oberschicht wesentlich stärker durch einen besonderen Habitus auszeichnet als im Rest der Welt. Während in Europa Distinktion über Kulturaktivitäten eine hervorragende Rolle spielt, sind es in den USA bestimmte Sportaktivitäten (Tab. 2.1).

**Tab. 2.1** Anzahl der exklusiven Oberschichtaktivitäten nach Kategorien. (Eigene Darstellung nach Kane 2003)

	USA	Europa	Asien	Andere
Sport	<b>34</b>	18	21	12
Kultur	15	<b>43</b>	24	31
Lifestyle	6	2	4	8
Networking	11	3	5	4
keine	26	28	<b>43</b>	<b>42</b>

<sup>4</sup>Hier lassen sich Parallelen zu den feinen Unterschieden zwischen traditioneller österreichischer Volksmusik und volkstümlichem Schlager ziehen. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der jeweiligen Publikumsstruktur siehe Huber (2014c).

Sie schlussfolgert, dass in den USA die Bereiche Hochkultur, Status und Kulturrezeption „may each have their own logic and may fit together in a less straightforward way than has been imagined“ (Kane 2003, S. 420).

---

## 2.4 Omnivores

Anfang der 1990er Jahre hat Richard Peterson mit der Entdeckung der kulturellen Allesfresserei als neue Distinktionsstrategie der Bildungsoberschicht eine neue Dynamik in die Frage sozialer Ungleichheit der Kulturrezeption gebracht. In Sekundäranalysen der *Surveys of Public Participation in the Arts* konnte er zeigen, dass die von Bourdieu behauptete Distinktionsstrategie über Ablehnung populärer Musikformen in den USA kaum anzutreffen war (Peterson 1992; Peterson und Kern 1996) sowie dass innerhalb von zehn Jahren (1982–1992) die Popmusikakzeptanz in der Kulturoberschicht noch einmal beträchtlich gestiegen war, vor allem bei jüngeren Befragten. Jene hochgebildeten GutverdienerInnen, die Klassik und Oper mochten sowie eines von beiden als Lieblingsmusik nannten, waren auffällig oft Allesfresser („omnivores“) mit Gefallensbekundungen auch von minder bewerteter „lowbrow“-Musik. „Five music genres are considered lowbrow: country music, bluegrass, gospel, rock, and blues. Each of these genres is rooted in a specific ‚marginal‘ ethnic, regional, age, or religious experience“ (Peterson und Kern 1996, S. 901). Ausreichend für die Zuordnung zu den Omnivores war hier die Gefallensbekundung von nur einem Mainstream- oder Popmusikstil, was als Anzeichen für generelle Offenheit gesehen wurde. Eine Akzeptanz von tatsächlich allen angebotenen Stilen, also Allesfresserei im strengen Sinne, wurde sehr selten festgestellt (1982 bei acht von 17.254 Personen, 1992 bei sieben von 12.736 Personen). Diese neue Offenheit der Kultureliten für populäre Musikstile hat Peterson ursprünglich als besondere Distinktionsstrategie gelesen, mit der sich noch (moralische) Überlegenheit ausdrücken lässt, wenn insgesamt Snobismus verpönt und zugleich der Glaube an die westliche Kunstmusik als Maßstab schwächer geworden ist: „status is gained by knowing about, and participating in (that is to say, by consuming) many if not all forms“ (Peterson 1992, S. 252). Angehörige niedriger Statusgruppen hingegen erschienen zumeist als „univores“, die in einer eindimensionalen Geschmackswelt verharren. Petersons Befund wurde in der Folge intensiv diskutiert, was auch zu Einschränkungen und Verwässerungen des Omnivores-Begriffs geführt hat. Bethany Bryson hat entdeckt, dass die Toleranz dort ihr Ende hat, wo ein Musikgenre mit HörerInnen assoziiert wird, deren Lebenswelt einem suspekt ist, wie etwa im Country



oder Heavy Metal. „Individuals use cultural taste to reinforce symbolic boundaries between themselves and categories of people they dislike“ (Bryson 1996, S. 885). Michael Emmison (2003) wiederum hat angemerkt, dass es hinsichtlich strategischer Nutzung nicht auf Präferenzbreite, sondern auf ein breites musikalisches Wissen ankomme, um informiert Konversation führen zu können. Er bezeichnet das als die „kulturelle Mobilität“ der Hochqualifizierten, die zwar nach wie vor bevorzugt Hochkultur rezipieren, aber auch zur Popkultur über ein gewisses Grundwissen verfügen. So können sie an vielen Kommunikationsknoten andocken und ihr soziales Netzwerk vergrößern. „Cultural mobility is the capacity to navigate between or across cultural realms, a freedom to choose or select one’s position in the cultural landscape“ (Emmison 2003, S. 213). Besonders in den USA, so Emmison, wo die von Bourdieu beschriebene legitime Kultur kaum vorhanden sei, profitiere eine neue Mittelschicht von Flexibilität im Vereinbaren von Hochkultur und Popkultur. In Europa wiederum zog Hans Neuhoff aus einer umfangreichen Befragung von KonzertbesucherInnen in Köln den Schluss, dass Musikrezeption als Ausprägung kultureller Identität länderübergreifend nur sehr schwierig zu vergleichen sei. Tatsächlich lassen sich kaum zwei Rezeptionsstudien mit derselben Auflistung abgefragter Musikstile finden. Zudem warf Neuhoff die Frage auf, „ob Allesfresserei nicht als Indikator einer relativen Unwichtigkeit des gewählten Zeichensystems für die Konstituierung von Identität und den Vollzug symbolischer Abgrenzung zu betrachten wäre“ (Neuhoff 2001, S. 770 f.). Vielleicht ist tatsächlich denen, die alle Stile akzeptieren können, Musik nicht wichtig genug, um damit Identität zu generieren und Distinktion zu betreiben. Im deutschen Sprachraum brachte insgesamt die Suche nach musikalischen Allesfressern widersprüchliche Ergebnisse, da es in den ersten Jahren an verlässlichen Indikatoren fehlte und die Auseinandersetzung vorwiegend theoretisch orientiert war. Während mithilfe qualitativer Methoden anschauliche Beschreibungen von grenzüberschreitendem Geschmack und dessen Distinktionskraft gelangen (Parzer 2011; Berli 2014), mangelte es den teilweise ambitionierten quantitativen Studien an Repräsentativität. Mit der klaren Omnivores-Konzeption von Binder (2012, S. 34) kann nun auf Basis repräsentativer Stichproben seriös untersucht werden, welche Rolle die Omnivores und Univores im Musikleben tatsächlich spielen.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Siehe Abschn. 4.1 und 4.6.

In der Zusammenschau lässt sich also feststellen, dass Bourdieus Befunde im Wesentlichen für das Paris der 1970er Jahre Geltung beanspruchen können, vor allem hinsichtlich der Bewertung von Distinktion über ungleiche Kulturrezeption. Die von ihm als besonders klassifikationswirksam bezeichneten Praktiken Konzertbesuch und Musizieren weisen heute kaum noch Zugangsbarrieren auf. Die Distinktionskraft der Kulturrezeption hat sich inzwischen weitgehend vom Was zum Wie verlagert, wobei der Habitus sehr wohl eine bedeutende Rolle spielt. Valerie Steele, Direktorin und Chefkuratorin des Fashion Institute of Technology in New York, hat dies in einem anderen Zusammenhang wie folgt beschrieben: „Auf der Straße tragen sehr viele Frauen Louis-Vuitton-Taschen, als Statussymbol. Sehr viele davon sind Fake. Ob sie echt sind oder nicht, erkennt man allerdings weniger an der Tasche als an dem Menschen, der sie trägt“ (Feldhaus 2011, S. 60). Kulturelle Praktiken per se sind oft weniger distinkt als ihre Kontextualisierung. Die feinen Unterschiede zeigen sich im Wann, im Wo und im Warum des Umgangs mit Kulturgütern. Die Konzeptionen von kulturellem Kapital und Habitus haben nach wie vor und auch im internationalen Vergleich Bestand, wodurch sich Bourdieus anhaltende Rezeption erklärt. „Bourdieu’s is not the only game in town when it comes to the analysis of art and culture, but it is clearly the most developed, sophisticated and, most importantly, sociological“ (Prior 2011, S. 135).

---

## 2.5 Sozialer Wandel, Individualisierung und Szenen

Vor dem Hintergrund der Internetrevolution sind die Praktiken des Kulturkonsums und ihre Ungleichheit in besonderem Maße dem sozialen Wandel unterworfen. Seit den 1990er Jahren haben sich die Rahmenbedingungen für Kommunikation und Information so radikal geändert, dass dies nicht ohne Auswirkungen auf das Musikleben bleiben konnte. Bezogen auf die Übertragungsmusik beschrieb Kurt Blaukopf in seiner Mediamorphosen-Theorie auf drei Ebenen zentrale Auswirkungen des technologischen Wandels auf die musikalische Praxis:

1. „Die Anpassung der musikalischen Darbietung an die technischen Bedingungen der Aufzeichnung und Wiedergabe [...]“.
2. Die qualitative Veränderung der musikalischen Mitteilung durch den spezifischen Mechanismus von Aufnahme und Wiedergabe.
3. Die dadurch bedingte Veränderung der Rezeption der musikalischen Botschaft“ Blaukopf (1982, S. 245).

War eine zentrale neue Qualität mit dem Aufkommen der Übertragungsmusik „die Einzigartigkeit des Verwandelns von musikalischem Handeln in ein reales Objekt“ (a. a. O., S. 248), ist es nach der digitalen Mediamorphose die potenzielle Entobjektivierung von Musik hin zur (jederzeit abrufbaren) Information. Alfred Smudits (2002, S. 196) hat als Folge davon eine „technik- und kompetenzintensive Kultur“ beschrieben, in der das Publikum zur aktiven Teilnahme ermächtigt wird. Mit der Entwicklung des Web 2.0 hat sich diese Voraussicht eindrucksvoll bestätigt.<sup>6</sup> Der Kompetenzzuwachs der RezipientInnen, die jetzt nicht mehr auf die KonsumentInnenrolle reduziert sind, hat in Verbindung mit der Offenheit des Kommunikationssystems Internet zu einer enormen Ausweitung der Handlungsspielräume geführt. Es liegt auf der Hand, dass damit auch ein größeres Potenzial an Emanzipation von kulturellem Erbe verbunden ist. Je vielfältiger das über Massenmedien verbreitete Musikangebot, desto heterogener sind die Eindrücke, die zu einer musikalischen Identität beitragen können. Während Darbietungsmusik und vor allem Umgangsmusik durch die Internetrevolution nur geringe Veränderungen erfahren haben, ist die Übertragungsmusik hier aufs Stärkste betroffen. Noch gegen Ende des 20. Jahrhunderts schien das globale Musikangebot immer homogener zu werden, bedingt durch die Repertoireverknappung der marktbeherrschenden Tonträgerkonzerne und durch die Sendepolitik der erfolgreichen Formatradios. Heute bietet sich im Internet eine Angebotsfülle, die selbst obskure Besonderheiten der Musikwelt in ihren versteckten Nischen ausleuchtet. Eine ästhetische Emanzipation vom Vorbild relevanter Bezugspersonen und die Ausbildung einer Musikidentität fallen leichter, wenn Alternativen übersichtlich und leicht zugänglich angeboten werden und wenn gleichzeitig die Kommunikationsstrukturen das Eintauchen in diese Geschmackskulturen erleichtern. Wer den Musikmainstream als schnelllebig, unverbindlich oder beliebig empfindet, erhält vielleicht aus einem Spezialinteresse jene soziale Kraft, die aus geteilten Erfahrungen und Werthaltungen erwachsen kann. Dieses Potenzial erfreut sich mit dem Web 2.0 besonders günstiger Rahmenbedingungen, ist jedoch in seiner grundlegenden Qualität nichts Neues. Bereits vor der Internetrevolution hat Ulrich Beck mit seiner Individualisierungsthese einen grundsätzlichen Gegenentwurf zu Bourdieus Homologietheese vorgelegt. Aus der Beobachtung eines kollektiven „Mehr an Einkommen, Bildung, Mobilität, Recht, Wissenschaft, Massenkonsum“ (Beck 1986, S. 122) leitete er einen Wertewandel hin zu Freiheit und Selbstverwirklichung ab. Mit der Erweiterung der Handlungsspielräume verlören

---

<sup>6</sup>Ausführliches zum Web 2.0 findet sich im Abschn. 3.1.

traditionelle Orientierungen und klassenspezifische Verhaltensmuster an Bedeutung, zugleich schwinde die Notwendigkeit symbolischer Klassenkämpfe und das Bedürfnis nach Distinktion. Hand in Hand mit diesem Zuwachs an Freiheit gehe jedoch ein Verlust an Sicherheit, da die alten Institutionen Familie, Schule, Kirche und Partei viel von ihrer Kraft als alltagsgestaltende Rahmen eingebüßt hätten. Das befreite Individuum sei nun aufgefordert, über Lebensstilentscheidungen jenseits von Klasse und Stand Orientierung zu finden. Auf dieser Grundlage entwickelte Gerhard Schulze (1992) seine Theorie der Erlebnisgesellschaft, in der er musikalische Vorlieben und Abneigungen als Ergebnis freier Wahl jener alltagsästhetischen und sozialen Symbole beschrieb, die zu der je persönlichen Grundorientierung an Erlebnisgewinn, Sicherheit oder Selbstverwirklichung passen. Nach Schulze zeigt sich die soziale Ungleichheit der Musikrezeption nicht (mehr) in einem Kampf um knappe Ressourcen, sondern als individuelle Wahlentscheidung von Mitgliedern einer Gesellschaft, „die (im historischen und interkulturellen Vergleich) relativ stark durch innenorientierte Lebensauffassungen geprägt ist“ (Schulze 1992, S. 54). Auf der empirischen Grundlage einer repräsentativen Befragung in Nürnberg aus dem Jahr 1985 identifizierte er eine neue Ungleichheitsstruktur, die er anhand von fünf Milieus mit jeweiliger Hauptorientierung an Ansehen, Harmonie, Konformität, Selbstverwirklichung oder Unterhaltung beschrieb. An einem alltagsästhetischen Stil, der über Codes signalisiert werde, erkenne man, wer sich im (musikalischen) Handeln an welchen der entsprechenden Milieuregeln orientiert. Hinsichtlich der Sympathie für eines und der Zugehörigkeit zu einem der unterschiedlichen Milieus spiele das Alter der Handelnden eine große Rolle, was als strukturierende Größe die von Bourdieu beschriebene vertikale Ordnung durch Bildung konterkariert. So unterscheidet Schulze etwa bei den Hochgebildeten zwischen dem älteren „Niveaumilieu“ und dem jüngeren „Selbstverwirklichungsmilieu“ (a. a. O., S. 279). Der zentrale Gegensatz zu Bourdieus Befunden liegt in der hierarchiefreien Milieusegmentierung. In der Erlebnisgesellschaft gibt es ausdrücklich keine „verhaltensrelevante und sozial wahrgenommene hierarchische Anordnung“ (a. a. O., S. 410). In der Bewertung der Sozialisationsinstanzen bestätigt Schulze jedoch den entscheidenden Einfluss der Eltern und damit die begrenzten Möglichkeiten der schulischen Musikerziehung.

Höhere Bildung sozialisiert in Deutschland seit Jahrhunderten ästhetisch auf das Hochkulturschema hin. [...] Schulische Sozialisation allein bringt diese Zergliederung der kulturellen Landschaft jedoch sicherlich nicht zustande. Vielmehr war und ist sie eingebettet in einen ästhetisch homogenen Lebenszusammenhang, der schon vor der Schule im Elternhaus einsetzt, neben der Schule durch die Gleichaltrigen verstärkt wird, und sich nach der Schule fortsetzt (Schulze 1990, S. 417).

Trotzdem liege die Ungleichheit der Musikrezeption nicht (mehr) in einem Klassenhabitus begründet, sondern im Bestreben, die eigene Persönlichkeit kreativ zu gestalten, was über Präferenzfragen ausgehandelt werde. Widerspruch gegen die Theorie der Erlebnisgesellschaft drängt sich in drei Richtungen auf. Bedingt durch die empirische Basis ist (ähnlich wie bei Bourdieu) die Validität der Erkenntnisse jenseits urbaner Regionen europäischer Industrieländer der 1980er Jahre fraglich. Ein Nachweis für Erlebnisorientierung auch in älteren Milieus wird schwer zu erbringen sein, zumal damit auch die Wahl der relevanten Bezugspersonen verbunden ist. Und schließlich hat sich der Befund einer Entkoppelung von Ungleichheit und ihrer hierarchischen Wahrnehmung als vorzeitig erwiesen, wenn er denn jemals mehr als Wunschdenken war. Vor dem Hintergrund der derzeitigen sozialen Lagen wäre es geradezu zynisch zu behaupten, „[i]m dimensionalen Raum alltagsästhetischer Schemata kann sich jeder die Position suchen, die ihm zusagt, weitgehend unabhängig von Beruf, Einkommensverhältnissen, Herkunftsfamilie“ (Schulze 1992, S. 207).

Trotzdem wurde vor allem die im Rahmen der Erlebnisgesellschaft vorgestellte Theorie der Szene von der Musikrezeptionsforschung aufgenommen und weiterentwickelt. Schulze definierte Szene als „ein Netzwerk von Publika, das aus drei Arten von Ähnlichkeit entsteht: partielle Identität von Personen, von Orten und von Inhalten“ (Schulze 1990, S. 463). Es sei dies oft „eine indirekte Form der Gemeinsamkeit, die lediglich durch gleichgerichtete Aufmerksamkeit auf ein simultan konsumiertes Angebot begründet wird“ (a. a. O., S. 459) und die in Zeiten von raschem Wandel und Beliebigkeit Sicherheit, Struktur und Eindeutigkeit vermittele. Für Gemeinschaftsbildung werden Szenen relevant, sobald sie sichtbar sind, denn der Impuls zum Beitritt erfolgt nach Schulze aus der Wahrnehmung ihrer Anziehungskraft auf (relevante) Bezugspersonen. Distinktion ist über Szenezugehörigkeit nicht möglich, eventuelle Aversion gegen die Alltagsästhetik von Szenefremden bleibt auf der individuellen Ebene. Schulze spricht hier von einer „Kultur vielfacher Einpoligkeit“ (a. a. O., S. 474) anstelle der Entweder-oder-Kultur früherer Zeiten. Zu einem diesbezüglich anderen Ergebnis kam Sarah Thornton (1996) nach ihrer Beobachtung der britischen Klubkultur, wo sie ein Status- und Distinktionspotenzial von szenespezifischen Kenntnissen, Kompetenzen und Objektausstattungen entdeckt hat. Dabei konnte sie Hip/Mainstream und Authentizität/Mitläufertum als bedeutende Dichotomien identifizieren. Gunnar Otte hat das für Leipzig überprüft, und so wie Thornton kommt er zu dem Ergebnis, dass Szenen stark männlich geprägt sind. Schulbildung sei hier kaum von Einfluss, sehr wohl jedoch der Beruf des Vaters: „Jugendliche aus bildungsprivilegierten Elternhäusern verfügen über höheres Szenekapital“ (Otte 2006, S. 41). Von großer Bedeutung sind Bildung und Klassenlage

im Szene-Kontext bei der Wahl der Rezeptionskontexte: Besucht man lieber die Großraumdisco oder den kleinen Klub? Strebt man eher nach Unterhaltung oder nach Selbstverwirklichung? Sowohl der Jugendforscher Dieter Baake (1993, S. 146 ff.) als auch die Soziologen Richard Peterson und Andy Bennett bezogen sich in ihren Szenenbeschreibungen stark auf den lokalen Charakter von Jugendkulturen. So unterscheiden Peterson und Bennett (2004) hinsichtlich der Ausprägungen von Kopräsenz von Szenemitgliedern zwischen lokalen, translokalen und virtuellen Szenen. Hitzler, Bucher und Niederbacher (2001, S. 20) hingegen definieren Szenen ähnlich wie Schulze als „Gesinnungsgemeinschaften“, in deren Rahmen verbindende Kraft in einem gemeinsamen Ziel oder Thema gefunden wird, über das man durch Codes und Rituale kommuniziert. Indem Zugehörigkeit nach außen signalisiert werde, seien die Szenen gut wahrnehmbar und erführen Selbstbestätigung in von Szene-Eliten an typischen Treffpunkten organisierten Ereignissen. Nach Hitzler zeigen Szenen in sich durchaus Heterogenität, beherbergen verschiedene Gruppen, haben Mitglieder mit unterschiedlich stark ausgeprägtem Szenewissen und Know-how. Und schließlich verfüge jede Szene über ein interessiertes Publikum, das nur temporär an Szeneaktivitäten teilnimmt und nicht am Austausch von szenetypischem kulturellem und sozialem Kapital beteiligt ist. Auch aus dieser Perspektive sind nicht soziale Herkunft oder Schichtzugehörigkeit bedeutende Einflussfaktoren für die Zugehörigkeit, sondern diese erfolgt auf Basis von „ästhetisch-stilistischen Gemeinsamkeiten in Hinblick auf einen bestimmten thematischen Fokus“ (a. a. O., S. 31). Hinsichtlich der Grundmotivation von Szenezugehörigkeit manifestiere sich das in drei verschiedenen Typen: Selbstverwirklichungs-Szenen, in denen die eigene Individualität und Kreativität ausgelebt werden kann; Aufklärungs-Szenen, aus denen heraus man Bewusstseinsbildung betreiben kann; hedonistische Szenen, in denen Ausgleich, Spaß und Entspannung gesucht wird (a. a. O., S. 224 f.). In einer weiteren Facette von Individualisierungsthese und Szenentheorien haben Renate Müller und MitarbeiterInnen auf die Bedeutung von musikalischer Selbstsozialisation hingewiesen. Sie haben das als Versuch beschrieben, mit Hilfe von Musik und Medien Identität zu konstruieren und sich in einer individualisierten Gesellschaft zu verorten. „Musikalische Selbstsozialisation ist das Mitgliedwerden in selbst gewählten Musikkulturen, wobei die gewählte audiovisuelle Symbolwelt angeeignet, der entsprechende Lebensstil übernommen und gestaltet sowie rezeptive und produktive musikkulturelle Kompetenzen selbst organisiert erworben werden“ (Müller et al. 2007, S. 15). Mit anderen Worten: Um in einer unübersichtlich gewordenen Gesellschaft seine Identität zu finden, definiert man Zugehörigkeiten und Abgrenzungen nun eigenständig und flexibel mit Hilfe von Musik und Medien. Den Vorwurf unzulässiger Geringschätzung milieubedingter

Voraussetzungen des Umgangs mit Musik und Medien konnten die AutorInnen jedoch nicht entkräften, und auch ein empirischer Nachweis der Individualität dieser speziellen Sozialisationsleistung ist bis dato nicht erfolgt. Insgesamt hat in der Beschäftigung mit sozialer Ungleichheit der Musikrezeption das Thema Jugendkulturen seit den 1990er Jahren stark an Bedeutung verloren. Von den Cultural Studies zuerst als „Subkulturen“ thematisiert, war Jugendkultur als Antagonie zur Erwachsenenwelt angelegt (Hall und Jefferson 1976; Hebdige 1979). Diese Sicht hat sich ebenso erledigt wie der Befund eines klassenspezifischen Charakters, der sich in Unterdrückung bzw. im Kampf gegen kulturelle Hegemonie äußere. In der Auseinandersetzung mit auffälligen Protestkulturen ist oft aus dem Blick geraten, dass sich ein Großteil der Jugendlichen weitgehend konform zur Normalität der Erwachsenenwelt verhält. Heute ist dann auch die Rede nicht mehr von Jugendkultur, Subkultur oder gar Gegenkultur, sondern von Szenen, aber auch hier ist das integrative Potenzial der Musik eben nicht mehr als ein Potenzial: „Die Teilhabe an der Jugendkultur kann sich reduzieren auf rein symbolisches Partizipieren an den Medien-Kulturen“ (Baake 1998, S. 18). Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun (2003, S. 249) haben jene Mehrheit der jungen MusikrezipientInnen, „die weder traditionell orientiert noch den Fankulturen [...] zuzurechnen, noch in jugendkulturellen Szenen weitergehend involviert sind“, als „Allgemein Jugendkulturell Orientierte“ bezeichnet und eingehend untersucht. Diese „AJOs“ nützen Popmusik primär vermittelt über kommerzielle Angebote bzw. „Jugendmedien“. Vor allem jedoch möchten sie nicht „Teil einer Jugendkultur“ sein und sehen jene eher als Opfer der Kulturindustrie, als defizitär, als wenig individuell. „Gerade extremes Stilgebaren [...], das gemeinhin als besonders authentisch oder subversiv gewertet wird, verstehen diese Jugendlichen als Anpassung, als unreflektierte Übernahme von Angeboten der Medien- und Konsumgüterindustrie“ (a. a. O., S. 268). Eine politische Kraft von Jugendkulturen werde negiert, und Szenen sehen die AJOs als halböffentliche Vergemeinschaftungsformen mit der Möglichkeit zur gelegentlichen Teilnahme. Wiewohl diese und andere Befunde die Distinktionskraft von Jugendkulturen oder Szenen infrage stellen, darf die ungebrochene Attraktivität von Peergroups nicht übersehen werden. Bei der Untersuchung zur Shell Jugendstudie 2006 gaben mehr als zwei Drittel der befragten Jugendlichen an, Mitglied einer „Clique“ zu sein. Vor allem in der Altersgruppe der 18- bis 21-Jährigen hat diese Sozialisationsinstanz eine große Bedeutung. „Freundschaften zu Gleichaltrigen bilden einen Möglichkeitsraum für die Jugendlichen, soziale Bezüge jenseits des Elternhauses aufzubauen“ (Hurrelmann 2006, S. 81).

Bei allen Unterschieden der Segmentierungsmodelle, sei es nun Bourdieus Klassenstruktur oder seien es die integrativen Milieus oder Szenen nach

Schulze bzw. Hitzler, Bucher und Niederbacher, lässt sich der gemeinsame Anspruch erkennen, mit einem Vergemeinschaftungsmodell soziale Ungleichheiten besser darzustellen, als dies allein über sozialstrukturelle Merkmale wie Alter, Geschlecht, Bildung oder ethnische Zugehörigkeit möglich ist. Zur Kritik an Bourdieu wurde schon einiges gesagt. Gegen das Konzept der Erlebnisgesellschaft lässt sich einwenden, dass Milieuzugehörigkeit keineswegs (allein) das Ergebnis erlebnisorientierten Sympathieempfindens sein kann, sondern eben auch von individuellen Ressourcen und ihren Einsatzmöglichkeiten abhängt. Die Szenenkonzepte wiederum müssen mit der Fokussierung auf gesellschaftliche Minderheiten in ihrer Aussagekraft beschränkt bleiben. Wiederholt wurde nachgewiesen, dass sich soziale Ungleichheit musikalischer Praxis über die vergleichsweise einfach zu erhebenden Merkmale Alter und Schulbildung mindestens ebenso gut darstellen lässt wie über Lebensstil, Milieuzugehörigkeit oder alltagsästhetische Schemata (Hartmann 1999; Meyer 2001; Hermann 2004; Otte 2005; Pape et al. 2008). Vor allem Gunnar Otte hat sich mit dieser Frage eingehend auseinandergesetzt, und er ist zu dem Schluss gekommen, dass von einer Autonomie des Lebensstils nicht gesprochen werden könne (Otte 2005, S. 27). Nicht zuletzt deshalb war in der vorliegenden Untersuchung der Fokus hinsichtlich Überprüfung sozialer Ungleichheit des Musikhörens ganz klar auf die sozialstrukturellen Merkmale gerichtet. Dank einer repräsentativen Auswahl der Befragten hinsichtlich Alter, Geschlecht, Bildung, Einkommen, Wohnortsgröße und Migrationshintergrund konnten die entscheidenden Einflussgrößen klar herausgearbeitet werden (Abschn. 4.4). Darüber hinaus war eine differenzierte Darstellung von Musikrezeptionstypen mit ihren jeweiligen Persönlichkeitsmerkmalen möglich (Abschn. 4.8). Und nicht zuletzt wurde besonderer Bedacht auf den Einfluss der primären Sozialisation gelegt und das kulturelle Erbe der Befragten aus verschiedenen Perspektiven in die Analyse einbezogen (Abschn. 4.7).



Musikhören im Zeitalter Web 2.0

Theoretische Grundlagen und empirische Befunde

Huber, M.

2018, VI, 237 S. 36 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-19199-3