

Rainer Dollase  
Michael Rüsenberg  
Hans J. Stollenwerk

# **DEMOSKOPIE IM KONZERTSAAL**

**SCHOTT**  
Mainz · London · New York · Tokyo

www.schott.com

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	9
A. Prolog .....	11
B. Konzertvergleich .....	21
1. Die untersuchten Veranstaltungen – einige notwendige und systematische Vorbemerkungen .....	21
1.1 Musikpublika in Köln .....	22
1.2 Vergleichspublika .....	24
2. Die demographische Struktur der Publika .....	28
2.1 Freizeitbeschäftigung „Konzertbesuch“: Wer besucht Musik-Veranstaltungen? .....	28
2.2 ♂ + ♀ im Konzert .....	36
2.3 Altersstruktur .....	39
2.4 Berufs- und Ausbildungsstruktur .....	41
3. Konzertaufwand .....	48
3.1 Konzertbesuchsfrequenzen des Kölner Musikpublikums .....	48
3.2 Der Einzugsbereich der Kulturstadt Köln .....	49
3.3 Eintrittspreise, Subventionen, Beurteilungen .....	54
4. Funktion und Bedeutung des Musikhörens .....	57
5. Hitparaden .....	75
6. Fans .....	85
7. Ästhetisches Urteilsverhalten .....	88
8. Das Ansehen der Musikgattungen – oder: das Nonkonformismus-Spiel .....	104
9. Assoziationen zur Musik .....	118
10. Kulturelle Orientierung .....	123
11. Politische Orientierung .....	135
12. Konzertbesuch und Probleme .....	143
13. Soziale Selbstbeurteilung der Konzertbesucher .....	149
C. Erklärungen .....	153
1. Vorbemerkungen .....	153
2. Erklärungstrends .....	157
2.1 Von der Folk-Kultur zur postindustriellen Geschmackskultur .....	158
2.2 Von der Marionettentheorie zur Portiertheorie .....	161
2.3 Von der Defizittheorie zur Differenztheorie .....	165
2.4 Von Freud zu Berlyne .....	170
3. Erklärungsansätze der vorliegenden Studie .....	179
3.1 Zeit-, Alters- und Generationseffekte in der musikalischen Sozialisation .....	180
3.2 Die Bedeutung der Versprachlichung und Kennerschaft für das Musik-Erleben .....	190
3.3 Demographische Information und musikalische Präferenz .....	202
D. Epilog .....	231

*Inhaltsverzeichnis*

---

E. Anhang .....	235
1. Literaturverzeichnis .....	235
2. Verzeichnis der Inserts .....	245
3. Verzeichnis der Abbildungen .....	246

Das ist mir zu labberig, dieses Gedudele in einer Scheinwelt.

Heinz Klunker (ÖTV) über die Oper

An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll . . . Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt.

Friedrich Nietzsche

Die Oper hat bisher in der ganzen Geschichte der Arbeiterbewegung keine Rolle gespielt.

Eugen Loderer

Wenn ich bei meiner Arbeit Udo Jürgens' Platten höre, habe ich die besten Ideen.

Bruno Kreisky

Wenn die Herren und Frauen, die die Welt zu regieren vorgeben, den Mut hätten, das G-Dur-Flötenkonzert von Mozart gemeinsam wahrzunehmen, dann würden sie die Lösung für die mörderischen Konflikte, die unsere Welt erschüttern, finden. Dann würde unsere zerrissene Welt heil werden, in Gorleben und auf dem Flughafen von Frankfurt und bei uns selbst.

Axel Denecke, Gemeindepastor Osnabrück

Für Gefühl ist die Kunst da, die Oper zum Beispiel. Bei Fidelio weine er immer, hat er der „Bild“-Zeitung anvertraut.

„Spiegel“-Reporter Jürgen Leinemann über Richard von Weizsäcker

An unserer Verbundenheit mit der Landschaft, die wir als Heimat empfinden, hat die uns vertraute volkstümliche Musik wesentlichen Anteil. Jeder Mensch braucht diese seelischen Bindungen, daher ist die Pflege der überlieferten Heimatmelodien eine wichtige Aufgabe in unserer Zeit.

Karl Carstens

Bei 2000 Zuhörern spielen wir für etwa 15.

Marek Janowski, Gürzenich-Kapellmeister

Warum ich nicht so viel Resonanz habe wie Popmusik? Wer von den vier Milliarden Menschen hat denn schon die Bachsche Kunst der Fuge oder Monteverdis Marienvesper gehört? Das wird den meisten nie begegnen, weil sie andere Ziele haben.

Karlheinz Stockhausen

Der Schoß einer neuen Kirche – ist das die Diskothek?

Walter Bittermann, ARD-Fernsehen, 1. 2. 1981

Diese Torfköpfe, die über riesige Kulturetats entscheiden, sind ahnungslos und wollen sich auch gar nicht im Ernst sachkundig machen.

Claus Peymann

## Vorwort

Dieses Buch kann als ein gewisser Abschluß einer Trilogie der Autoren zur Zuschauer- bzw. Zuhörerforschung betrachtet werden. In ihrer nunmehr zwölfjährigen Zusammenarbeit sind zwei Bücher (Rock People oder die befragte Szene, Frankfurt, 1974/Das Jazzpublikum – Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit, Mainz, 1978), mehrere Hörfunksendungen, sowie etliche Artikel entstanden. Grundprinzip war bisher und ist auch bei der vorliegenden Studie die Gemeinschaftsarbeit.

„Traditionell“ lag die Durchführung der Erhebung und die Datenauswertung wieder in den Händen von Hans J. Stollenwerk. Studenten und Studentinnen der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abt. Köln (nach deren Auflösung: Erziehungswissenschaftliche Fakultät der Universität Köln) und seit 1982 der Deutschen Sporthochschule Köln (DSHS) haben bei der Realisation mitgeholfen. Ihnen gilt unser Dank.

Sie haben u. a. an folgenden Seminaren teilgenommen:

WS 1980/81 (PH Köln) – Planung, Durchführung und Auswertung empirischer Untersuchungen im Sport/Statistik für Examenskandidaten

SS 1982 (DSHS) – Zur Sozialpsychologie des Zuschauerhaltens

WS 1982/83 (DSHS) – Sport und Kultur

SS 1983 (DSHS) – Zuschauerforschung in Sport und Kultur

SS 1984 (DSHS) – Sozialisation in Sport und Kultur

Es sind im einzelnen:

Helmut Arz, Anna Azzalos, Petra Beckmann, Peter Bündler, Claudia Büse, Carmen Ctortnik, Marion Ctortnik, Heino Deppner, Gerd Dickers, Dieter Ditscheid, Ralph Djouadi, Dieter Dommaschk, Ulla Esser, Sabine Essing, Gaby Ethe, Elke Fischer, Ulrike Fritsch, Karin Galleazzi, Arno Gödde, Viola Göttgens, Sabine Grimm, Peter Groll, Marlies Große-Heilmann, Heinz-Werner Grybzek, Dirk Haase, Jürgen Hammes, Christoph Heise, Ulrike Henpf, Michael Hubecker, Michael Hüserich, Andrea Jansen, Claudia Kaintoch, Irmi Kaufmann, Klaus Keil, Roswitha Klein, Heike Klumb, Adi Kocabas, Rolf Koch, Madja Kostic, Uschi Kraft, Lars Kristen, Marita Leffers, Ellen Leister, Horst Linzenich, Manfred Linzenich, Petra Messerschmidt, Gisela Mettler, Gregor Meyer, Steffi Miltz, Brigitte Möller, Christoph Montag, Ludwig Nottelmann, Brigitte Offergeld, Uwe Carsten Petersen, Uwe Polifka, Karl-Heinz Reichenauer, Jörn Reppenhagen, Ludger Riedel, Petra Roßkopf, Herbert Rötchen, Toni Rütten, Ulrike Scherrer, Jürgen Scheuerte, Karin Schmidt-Wulff, Rolf Schmitz, Stefan Schmitz, Helga Sommer, Vera Tachil, Christine Tereschuk, Ulrich Voigt, Susanne Wabnitz.

Die in diesem Buch erwähnten Vergleichsuntersuchungen beim Publikum des 1. FC Köln und dem des Tennisturniers um den Cologne-Cup wurden von Hans J. Stollenwerk alleinverantwortlich, die beim Tanzforum der Stadt Köln und im Eisstadion in Zusammenarbeit mit Leo Frey bzw. mit Dipl. Psych. Walter Hospelt und die Erhebung beim Basketball mit Viola Göttgens durchgeführt.

Bei einem Projekt dieser Größenordnung, das wie die bisherigen ohne finanzielle Unterstützung durchgeführt wurde, waren die Autoren in besonderem Maße auf Mithilfe, Hinweise und Beratung angewiesen und vor allem auf die freundliche Genehmigung, in den verschiedenen Veranstaltungen die Besucher zu befragen. Wir danken:

Prof. Dr. Bernhard Abel (DSHS), Christel Dollase, Dr. Frank (ZDF), Hans-Werner Funke (Hamburg), Frau Gail (Gürzenich-Verwaltung), Jochen Grosse (Veranstalter

Cologne-Cup), Prof. Michael Hampe (Oper der Stadt Köln), René Heinersdorff jr. (Konzert-Theater Kontor-Düsseldorf), HPS-Promotion (Köln), Initiative Kölner Jazzhaus e. V., Claudia Kiene, Kölner Eishockey Club (KEC, „Die Haie“), Dipl. Päd. Gisela Krull, Lippmann & Rau (Bad Homburg), Michael Meier (1. FC Köln), Max Nyffeler, Dipl. Päd./Dipl. Psych. Peter Portz, Prof. Dr. Volker Rittner (DSHS), Hans Roth (ZDF), Irmgard Scharberth, Schauspielforum Kölner Bürger e. V., Reinhold Schubert (†, WDR), „Spuren“ – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Andrea Strobach, Jochen Ulrich (Tanzforum der Stadt Köln)

Für die Herstellung der Illustrationen danken wir Ulrike Reiersloh, für die der Grafiken Dorothee Seeger und Manfred Holodynski.

Die elektronische Datenverarbeitung erfolgte auf der Cyber-76-Anlage der Control Data Corporation im Rechenzentrum der Universität zu Köln unter Anwendung der Datenanalyseprogramme SPSS und BMDP. Die Arbeiten konnten wieder kostenfrei realisiert werden, und zwar im Rahmen der institutsoffiziellen Lehre und Forschung des Instituts für Musik und Leibeserziehung der PH Rheinland/Abt. Köln bzw. des Instituts für Sportsoziologie und Freizeitpädagogik der Deutschen Sporthochschule Köln.

Statistisch interessierten Lesern senden wir auf Anforderung gegen Voreinsendung des Portos (Briefmarken, Portopreisklasse Brief 100–125 g) einen Tabellenteil (Supplement) zu. Dieser enthält den Fragebogen, die Grundauszählung aller Variablen, statistische Anmerkungen, Mittelwerte der abgeleiteten Variablen, Ergebnisse von Varianzanalysen etc. Adresse: Prof. Dr. R. Dollase, Universität Bielefeld, Fakultät für Psychologie und Sportwissenschaft, Abt. Psychologie, Postfach 8640, 4800 Bielefeld 1.

Steinhagen, Köln, Hürtgenwald-Gey im Juli 1984

Rainer Dollase, Michael Rüsenberg, Hans J. Stollenwerk

## A. Prolog

### Statt einer Einleitung: Z. W. Eifel\* im Gespräch mit Rainer Dollase, Michael Rösenberg und Hans J. Stollenwerk

*E:* Eines mal gleich vorweg – mit Ihrer neuen Untersuchung haben Sie sich Zeit gelassen! In der Konzertsaison 1979/80 wurden die Daten erhoben . . .

*D/R/S:* . . . bis auf eine Veranstaltung, nämlich die Aufzeichnung der ZDF-Sendung „Die Musik kommt“ mit Maria Hellwig; das war im März 1983 . . .

*E:* . . . und erst jetzt wird der Forschungsbericht in Buchform publiziert. Warum der im Vergleich zu früheren Arbeiten größere zeitliche Abstand zwischen Umfrage und Publikation?

*D/R/S:* Ganz einfach – wir sind, wenn Sie so wollen, nach wie vor „Freizeitforscher“, d. h. wir gehen dieser Arbeit nicht im Hauptberuf nach, und die uns zur Verfügung stehende Zeit war diesmal – wieder verglichen mit den beiden vorausgegangenen Untersuchungen – beruflicher und privater Gründe wegen knapper. Das bedeutet: Angesichts der Fülle der diesmal anfallenden Daten und der komplexeren statistischen Verfahren hat sich die Auswertungsarbeit zwangsläufig in die Länge gezogen – wir können halt nicht mit einer solchen Kontinuität und Konzentration der Kräfte vorgehen wie beispielsweise „infas“. Eben weil wir alle drei einen Hauptberuf (und ein entsprechendes Einkommen) haben, sind wir überhaupt erst in der Lage, ohne Zielsetzung von außen und in völliger wirtschaftlicher, d. h. inhaltlicher Unabhängigkeit uns den Fragen zu widmen, die uns interessieren.

*E:* Ich verstehe Sie also richtig, daß die vorliegende, in Köln durchgeführte Studie weder eine Auftragsarbeit noch sonstwie subventioniert worden ist?

*D/R/S:* Jawohl.

*E:* Aber bei diesem Thema hätte es doch möglich sein müssen, irgendwo einen Forschungsetat loszuseisen, der eine Bezahlung Ihrer Mitarbeiter und eine stringenter Abwicklung des Projektes bewirkt hätte.

*D/R/S:* Mag sein, daß wir eine entsprechende Finanzierung hätten erreichen können. Wir wollten aber auf jeden Fall unsere Unabhängigkeit wahren. Das wäre bei einer Fremdfinanzierung vermutlich nicht gewährleistet gewesen. Wer Geld gibt, möchte mitbestimmen, möchte Einfluß darauf haben, was wann, wo, in welcher Form veröffentlicht wird. Wir haben oft genug bei Forschungsaufträgen mitgearbeitet, um diese Gefahr einschätzen zu können. Man erlebt doch immer wieder, daß Studien nur teilweise veröffentlicht werden oder gänzlich in der Schublade verschwinden, weil die Resultate dem Geldgeber nicht ins jeweilige Konzept passen. Umgekehrt kann man beobachten, daß Daten, selbst wenn sie auf methodisch problematische Weise zustande kommen und mit großer Vorsicht zu interpretieren wären, als der Weisheit letzter Schluß gepriesen werden, wenn sie nur ins

\* ein fiktives Gespräch mit einem fiktiven Kritiker, aber mit realistischen Fragen und ebensolchen Antworten.

eigene Kalkül passen. Andererseits gibt es auch Untersuchungen, deren Daten dank präziser Fragestellung, entsprechender Auswertung und Interpretation an Aussagekraft nichts zu wünschen übrig lassen. Nehmen wir gleich ein Beispiel aus Köln: die Untersuchungen bei kulturellen Großveranstaltungen wie „Westkunst“ und „Theater der Welt“, durchgeführt vom Statistischen Amt der Stadt, passen in obige Kategorie. Was nicht paßte, und zwar den Kulturbeamten und einigen Politikern, waren die Ergebnisse jener Studie. Also meinte man, die Methoden miesmachen zu können, nach dem Motto, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Wir werden im übrigen an anderer Stelle dieses Buches noch auf die beiden Untersuchungen eingehen. Also, oberstes Prinzip war für uns: Abhängigkeiten vermeiden.

*E:* Nun gut, aber besteht nicht die Gefahr, daß Ihre Daten inzwischen veraltet sind?

*D/R/S:* Nein, auf keinen Fall. Wir bewegen uns ja doch nicht auf dem Felde rasch wechselnder Tagesmoden, sondern im Bereich ästhetischer Einstellungen, wo sich Wandel nicht kurzfristig und in dramatischen Ausmaßen ereignet. Wenn Sie nur mal die Altersverteilung der gesamten Untersuchung betrachten, beschäftigen wir uns ja diesmal mit einem Publikum von Teens bis zu Rentnern. Meinen Sie ernsthaft, daß sich in dieser Bandbreite in so kurzer Zeit wesentliche geschmackliche Umorientierungen vollzogen haben?

Ein anderes Indiz für die unmittelbare Aktualität unserer Daten: wenn sich jemand besonders für diejenigen Konzertbesucher interessiert, die „grün“ wählen – bitte sehr, da haben wir schon vor den Bundestagswahlen 1980 und 1983 in bestimmten Konzerten große Gruppen „grüner“ bzw. „bunter“ Wähler registriert. Das bedeutet: selbst in dem vermutlich kurzlebigsten Teil unseres Fragenkataloges, bei der parteipolitischen Orientierung, entsprechen unsere Daten dem heutigen Stand. Eines müssen wir freilich einräumen – bei ein oder zwei Hitparaden, die wir für jedes Auditorium erstellt haben, wäre – heute gefragt – sicher häufiger „BAP“ oder „Nena“ zu lesen, wenn Sie dies unter „Aktualität“ verstehen. Andererseits sind Vergleiche zwischen unseren jetzigen Daten etwa im Rock- und Jazzpublikum (Jethro Tull bzw. Jazzhaus-Festival) und Ergebnissen unserer früheren Umfragen dort (Rock 1972–74; Jazz 1976–77) verblüffend: in den wichtigen uns interessierenden Größen (z. B. Alters-, Geschlechts- und Bildungszusammensetzung des Publikums, allgemeine Einstellungen) hat sich kaum etwas geändert (vgl. Kap. B. 2 u. a.). Man kann also empirisch beweisen, daß die Ergebnisse so schnell nicht veralten.

*E:* Bei Ihren früheren Untersuchungen, die jeweils nur einer Gattung galten – also dem Rock- bzw. dem Jazz-Publikum – haben Sie jeweils an mehreren Orten Fragebögen verteilt. Diesmal, wo es um mehrere Gattungen geht, haben Sie sich auf Musikveranstaltungen ausschließlich in Köln konzentriert. Ich nehme an, Ihre Erklärung dazu beginnt mit den Worten „aus forschungsökonomischen Gründen“.

*D/R/S:* Ganz recht – aber keineswegs nur das. Wichtiger ist die Angemessenheit für unser Ziel: wie wollen Unterschiede zwischen verschiedenen Publika herausbekommen. Wir wollen also wissen, was der Vergleich zwischen einem Peter Alexander-Publikum und dem einer Oper ergibt. Und damit ein solcher Vergleich stichhaltige Ergebnisse liefern kann, müssen die Untersuchungen in ein und derselben Region gemacht werden.

*E:* Wieso das denn?

*D/R/S:* Weil jede Stadt z. B. eine andere Schicht-, Bildungs-, Alterszusammensetzung und eine darauf abgestimmte Konzert-Infrastruktur hat. Münster z. B. ist eine Beamten-, Akademiker- und Studentenstadt, Gelsenkirchen eine Arbeiterstadt. In Gelsenkirchen würden Sie in einer Oper eventuell einen hohen Arbeiteranteil feststellen – in Münster mit Sicherheit nicht. Die Aussage „hoher Arbeiteranteil“ muß also relativiert werden auf die jeweiligen Einzugsbereiche eines Konzertes. Noch besser ist aber das, was wir gemacht



haben; uns interessiert der Unterschied zwischen dem Arbeiteranteil bei Peter Alexander und einem Opernpublikum. Der ist bei Peter Alexander höher (wie hoch der absolut ist, ist eigentlich weniger interessant, – er ist übrigens auch dort niedrig) als im Opernpublikum. Und das kriegt man nur heraus, wenn man in ein- und derselben Stadt beide Veranstaltungen untersucht, d. h. wenn aus einer Region oder Stadt jeder Mensch prinzipiell die gleiche Chance gehabt hätte, diese Veranstaltungen zu besuchen.

*E:* Es ist doch aber denkbar, daß in Frankfurt, Passau oder München oder – von mir aus Kleinkleckersdorf – Peter Alexander und eine Oper jeweils ein anderes Publikum anziehen.

*D/R/S:* Also: wenn in München, Frankfurt oder Passau Peter Alexander überwiegend von Akademikern, progressiven Studenten und Grün-Alternativen besucht wird, zugleich aber: eine Henze-Oper überwiegend und freiwillig von Arbeitern, Facharbeitern, Handwerkern, dann – und nur dann – geben wir uns geschlagen.

*E:* Und wie würde es in Kleinkleckersdorf aussehen?

*D/R/S:* Gut, daß Sie uns daran erinnern: dort kommt weder Peter Alexander vorbei noch das Londoner Symphonische Orchester, dessen Publikum wir ja auch untersucht haben, oder gar die internationale Rockband „Jethro Tull“. Für unsere Fragestellung ist die Untersuchung von Kleinstädten und Dörfern unsinnig: dort kann kein derartig differenziertes kulturelles Angebot wie in einer Großstadt existieren, weshalb sich das Publikum mit Sicherheit auch nicht so schön nach Gattungen differenzieren kann. Und das ist für uns wichtig, denn wir nehmen den Konzertbesuch nicht als kulturpolitisches Ereignis, sondern als Indikator für besonderes Interesse an der Musik. Und dieses Interesse, seine Verursachung und Einbettung – das wollen wir etwas aufhellen.

*E:* Wenn Sie derart die über-lokale Gültigkeit Ihrer Resultate betonen, nehme ich an, daß diese Studie keine „Soziologie des Kölner Musiklebens“ ist.

*D/R/S:* Richtig. Eine Soziologie des Kölner Musiklebens, oder besser: der Kölner Konzertszenarie, hätte zwar keine grundlegend andere, aber in Details andere Konzertauswahl bedingt. Aber wir haben ja, wie gesagt, gar nicht vor, die Kölner Konzertlandschaft in maßstabgerechter Verkleinerung abzubilden – um wieviel mehr übrigens würde sich dann das von Ihnen angesprochene Problem der Übertragbarkeit auf andere Städte stellen. Nein, Köln kommt im Rahmen unserer Untersuchung lediglich Beispielcharakter zu. Hier findet man ein sehr differenziertes Konzertangebot; ein zu Beginn der Saison veröffentlichter „Konzertkalender“ des Verkehrsamtes führt für den Untersuchungszeitraum rund 300 Konzerte auf, und das sind nicht einmal alle, denn viele kommerziell organisierte Konzerte aus der zweiten Saisonhälfte sind darin noch gar nicht berücksichtigt, ebenso nicht die diversen Club-Szenen. Aber ungeachtet dessen, ob die tatsächliche Zahl musikalischer Veranstaltungen in Köln 1979/80 um die 300 oder, was viel wahrscheinlicher ist, um die 500 liegt – man erhält zumindest einen Eindruck vom rein quantitativen Umfang des Konzertangebotes. Aus dieser breiten Palette wollten wir nun die wichtigsten musikalischen Gattungen in möglichst typischen Veranstaltungen herausfiltern. Oder bildlich gesprochen: Wir markieren auf dem tropischen Baum, den solch ein Veranstaltungsgelicht darstellt, die Hauptäste, untersuchen deren Struktur und Abstand zueinander, ohne nun allen weiteren Verästelungen zu folgen. Dabei stellt ein Konzertangebot von der Kölner Größenordnung erst einmal sicher, daß man überhaupt alle Gattungen erfassen kann. Eine Konzertsreihe Neuer Musik beispielsweise, die zwar auch in Köln nur eine winzige Minderheit anzieht, wird man in vielen anderen Städten seltener oder gar nicht finden.

*E:* Da Sie schon von Musikgattungen sprechen: Nach welchen Kriterien haben Sie die je Gattung typischen Repräsentanten denn ausgewählt?

*D/R/S:* Wir sind dabei sehr rasch an die Grenzen der Methode gelangt, vom abstrakten Begriff einer Gattung deduktiv auf das Konzert von X, Y oder Z zu schließen, das man für eine bestimmte Gattung für typisch hält. Das gilt insbesondere für den Bereich der nicht-subventionierten Musikkultur. Was glauben Sie, wie schnell die Meinungen darüber auseinander gehen, wer denn ein typischer Vertreter der Gattung „Schlager“ oder „Rockmusik“, „Liedermacher“ oder „Jazz“ ist? Viel effektiver war es, einfach umgekehrt zu verfahren und der Neugier freien Lauf zu lassen, indem man fragt: Wessen Publikum reizt einen am meisten? Die Zuordnung zu einer Gattung haben wir dann hinterher, in Kenntnis der Daten eines Auditoriums, viel leichter vornehmen können, obwohl sie für den Konzertvergleich belanglos ist. Die Konzerte sind präzise beschrieben – wer Lust hat, mag sie so oder so einer Gattung zuordnen.

Was nun die konkrete Auswahl betrifft, so haben wir uns dabei auch von Fachleuten beraten lassen.

Wenn wir mal mit der Oper beginnen, müssen wir zunächst darauf hinweisen, daß es in Köln insofern kein getrenntes Opern- und Operetten-Publikum gibt, weil ein Abonnement jeweils Vorstellungen aus beiden Gattungen umfaßt. Es gab in jener Saison am Kölner Opernhaus fünf Opern- und eine Operettenpremiere(n), und auf Grund der geschilderten Bedingung war es für uns relativ unerheblich, für welche Vorstellung wir uns letztlich entscheiden. Wir sind dann zur „Fidelio“-Premiere und zu einer „normalen“ Abonnements-Vorstellung gegangen, um dort unsere Fragebögen auszuteilen.

Für den Bereich der Kammermusik haben wir ein Konzert aus der städtischen Reihe (mit dem Orlando Quartett) den bekannten Kammermusik-Veranstaltungen des Westdeutschen Rundfunks vorgezogen, weil verschiedene Beobachter übereinstimmend meinten, die WDR-Kammerkonzerte hätten ein überdurchschnittlich aus Musikerkreisen zusammengesetztes Publikum, wohingegen das der städtischen Reihe das „normalere“ sei.

Fast versteht sich von selbst, daß wir für die Kategorie „Sinfoniekonzerte“ eine Veranstaltung eines Traditionsorchesters der Stadt, nämlich des Gürzenich-Orchesters, gewählt haben. Wir waren dann noch ein weiteres Mal im Gürzenich, und zwar bei einem Gastspiel der Londoner Symphoniker unter Claudio Abbado – eines der nicht-subventionierten, kommerziell organisierten Sinfoniekonzerte, und von daher für uns untersuchungsrelevant.

*E:* Wie haben sich denn die Veranstalter der jeweiligen Konzerte verhalten? Waren Sie kooperativ oder mußten sie erst mühsam überredet werden?

*D/R/S:* Da wir gerade vom „klassischen“ Musikbereich sprechen, bleiben wir zunächst dabei – hier haben wir sehr freundliches Entgegenkommen erfahren. Das gilt für unsere städtischen Gesprächspartner ebenso wie für René Heinersdorff, den Veranstalter des LSO-Konzertes. Ihm verdanken wir auch, daß wir bei einem Konzert Fragebögen verteilen konnten – bei Peter Alexander in der Kölner Sporthalle –, für das wir durch Erfahrungen mit anderen Veranstaltern auf diesem Sektor gewissermaßen „vorgewarnt“ waren. Soblieb uns beispielsweise der Zugang zu Heino- und Karel Gott-Konzerten versperrt, die uns im Rahmen dieser Arbeit interessiert hätten. Der eigentliche Grund der Ablehnung wird einem dabei nicht explizit mitgeteilt, aber man spürt schon die Angst der Veranstalter vor der „Schlagerschelte im Wissenschaftsgewand“. Man muß freilich einräumen, daß derartige Befürchtungen nicht ganz unbegründet sind, weil wissenschaftlich sich gerierende Beschäftigung mit Schlagern vielfach äußerst negative Urteile produziert hat – über deren Berechtigung wir an dieser Stelle gar nicht streiten wollen. Aber wo „Fragebogen-Aktion“ ohne Umschweife mit „Geschäftsschädigung“ oder zumindest doch „Störung des Ablaufs“ einer Veranstaltung assoziiert wird, da konnten wir auch nichts mehr ausrichten

mit dem Hinweis, unser Anliegen sei es bei dieser Untersuchung eben nicht, dem Schlagereins hinten drauf zu geben, also über den ästhetischen Wert oder Unwert einer Gattung zu befinden. Eben dieser starken Vorbehalte wegen haben wir Konzerte „vorüberziehen“ lassen müssen, deren Publikumsstrukturen uns brennend interessiert hätten: weitere Volksmusik-Konzerte, wandernde Operetten-Inszenierungen usw. Da gibt es in Köln eine Agentur, die für diese Stadt diesen Bereich quasi monopolistisch abdeckt, mit der wir aber nicht ins Benehmen kommen konnten. Deshalb haben wir uns später mit dem ZDF in Verbindung gesetzt, als für die Sporthalle eine Aufzeichnung der Sendung „Die Musik kommt“ (mit Maria Hellwig) angekündigt wurde, die sich ja nicht musikalisch-inhaltlich von Volksmusik-Konzerten unterscheidet, sondern allenfalls durch den Charakter einer Fernsehsendung. Ganz streng genommen müssen wir also einräumen, daß auf Grund dieser zusätzlichen Bedingung die Publikumsstruktur gegenüber einem „normalen“ Konzert gleichen musikalischen Inhaltes variieren kann – auch wenn die Wahrscheinlichkeit dagegen spricht.

*E:* Sie haben ja noch eine weitere Fernsehshow in ihrer Stichprobenauswahl, „Bio’s Bahnhof“. Aus welchen Gründen ist diese denn dazugekommen?

*D/R/S:* Wie Sie vielleicht wissen, wählt man bei empirischen Forschungsvorhaben häufig sogenannte Vergleichsstichproben, die aller Erwartung nach nicht mit den eigentlich zu untersuchenden Stichproben identisch sind, also auch andere Ergebnisse bringen – und bringen sollen. Eine Vergleichsstichprobe dient letztlich der Kontrolle, ob die eigentlichen Stichproben angemessen gewählt worden sind. Nichts spricht dagegen, bei der Konstruktion einer Vergleichsstichprobe eine besonders populäre Sache auszuwählen. Gut übrigens, daß Sie von einer „Fernsehshow“ sprechen, eben das unterscheidet „Bio’s Bahnhof“ prinzipiell von „Die Musik kommt“ im ZDF. „Bio’s Bahnhof“ ist bzw. war (die Sendung existiert in dieser Form ja nicht mehr) ein Ereignis, vom Fernsehen für das Fernsehen inszeniert, für das es auf dem Konzertmarkt kein Pendant gibt. Bei „Die Musik kommt ...“

*E:* ... auch diese Sendung ist ja mittlerweile eingestellt ...

*D/R/S:* ... ist das völlig anders, ein solches Musikangebot, eine solche Interpretenmischung wird auch in „normalen“ Konzerten angeboten.

*E:* Aber was sollen Ihre gelegentlichen Abstecher in den Sportbereich?

*D/R/S:* Unser Koautor Hans J. Stollenwerk hat im Rahmen seiner Dozententätigkeit an der Deutschen Sporthochschule in den letzten Jahren mit dem gleichen Instrumentarium, also dem Fragebogen, eine Reihe von Erhebungen unter Sportpublika gemacht. Da wir mit dieser Untersuchung ganz zwangsläufig den Bereich der Freizeitgestaltung, somit auch der Freizeitforschung, tangieren, halten wir es für naheliegend und obendrein auch informativ, gelegentlich mal einen Blick über den Zaun, also in Veranstaltungen anderer Art zu werfen. Diese Abstecher in die Sportszene beschränken sich aber auf den Vergleich grundlegender Strukturdaten, z. B. der kulturellen Interessen.

*E:* Kehren wir zu den Konzert-Stichproben zurück; geradezu üppig sind darunter die Liedermacher vertreten – mit Klaus Hoffmann und Wolf Biermann.

*D/R/S:* Dem üblichen Verständnis dieser Gattung entsprechend wird man diese beiden in der Tat unter diesen begrifflichen Hut bringen. Ob das auch für eine Ähnlichkeit der beiden Auditorien spricht – Sie werden’s lesen. Aber zu Ihrer Frage: Wir haben bei der Forschungsplanung im Bereich „Klassik“ insofern günstige Voraussetzungen gehabt, als dort bereits zu Beginn der Saison sämtliche Konzertprogramme und -termine publiziert werden. Im Bereich der nicht-subventionierten Konzerte ist das anders, da weiß Ihnen der lokale Repräsentant der bundesweit operierenden Konzertagenturen im Oktober noch

nicht genau zu sagen, welche Veranstaltungen er im darauffolgenden Frühjahr anbieten kann. Wir mußten hier also bisweilen relativ spontan unsere Befragungsaktion - also Druck der Bögen, Einteilung der studentischen Helfer usw. - organisieren. Das Konzert von Klaus Hoffmann war eine der ersten Aktionen, es war der Abschlußabend eines ganzen Festivals namens „1. Kölner Lieder Festival“ (an anderen Abenden traten u. a. André Heller, Juliette Greco, Herman van Veen, Georg Danzer auf).

Nebenbei angemerkt, ein weiteres unserer Auswahlprinzipien war, die großen, sagen wir ruhig: repräsentativen Veranstaltungen denen vorzuziehen, bei denen man aller Voraussicht nach ein kleines Spezialistenpublikum angetroffen hätte. Bei der Neuen Musik ließ sich das zwangsläufig nicht vermeiden, aber im Bereich Rockmusik haben wir mit der englischen Gruppe Jethro Tull eine Band ausgesucht, die damals schon 12 Jahre bestand, über einen hohen Bekanntheitsgrad - und damit ein mutmaßlich großes Publikum - verfügt und musikalisch eben keine Tagesmode vertritt. Keine Frage, wir hätten selbstverständlich auch eines der zahlreichen anderen Rockmusik-Konzerte jener Saison auswählen können. Aber wenn wir uns diesmal ausdrücklich auf wenige ausgesuchte Veranstaltungen konzentrieren konnten und deshalb die sicher wünschenswerten Differenzierungen innerhalb einer Gattung weitgehend ausklammern müssen (bei einer Punk-Band hätten wir gewiß andere Zuhörer angetroffen), betrachten wir unter diesen Voraussetzungen Veranstaltungen mit großem Einzugsbereich als die geeigneteren. Wir verfolgen, wenn Sie so wollen, eher eine Makro-Perspektive, bei welcher dem Vergleich von Auditorien sehr verschiedener Gattungen Priorität eingeräumt wird.

E: Sie sollten noch auf das Auswahl-Motiv für das Konzert von Wolf Biermann eingehen.

D/R/S: Wir hatten während des Untersuchungszeitraumes also recht früh mit Klaus Hoffmann den Bereich „Liedermacher“ berücksichtigt, als fast ein halbes Jahr später die Biermann-Tournee annonciert wurde, übrigens die „Es grünt so grün“-Tournee, „sein Beitrag zur ‚Qual der (Bundestags)Wahl‘“ (CBS-Presstext zur Tournee). Erübrigen sich bei dieser Attribuierung, bei diesem Namen nicht weitere Erörterungen?

E: Gut, aber mit dem Kölner Jazzhaus-Festival haben Sie doch etwas sehr Köln-typisches eingefangen!

D/R/S: Jein. Das Jazz-Angebot unterliegt in Köln immer noch großen saisonalen Schwankungen, wie wir das schon 1978 vermerkt haben, die Stadt ist und war in puncto Jazz ein „schwieriges Pflaster“. Ausdruck eines Wandels ist freilich jene Veranstaltung, die wir diesmal stellvertretend für den Bereich „zeitgenössischer Jazz“ gewählt haben, die inzwischen jährlich stattfindet und nicht nur zur zentralen Kölner Jazz-Veranstaltung, sondern zu einem der bedeutendsten Jazz-Festivals der Bundesrepublik sich entwickelt hat - das „Jazzhaus-Festival“.

E: Wenn ich noch eine Frage zur Methode nachschieben darf: Sie haben, wie früher auch schon, Ihre Fragebögen jeweils an den Eingangstüren verteilt und während der Pause oder nach Konzertschluß dort wieder eingesammelt. Sie haben dabei, wie ich höre, eine durchschnittliche Rücklaufquote von 51%, d. h. aber: nur rund die Hälfte der verteilten Fragebögen ist auch tatsächlich ausgefüllt zurückgegeben worden!

D/R/S: „Nur die Hälfte“ ist gut - bei Feldforschungen dieser Art ist eine solche Quote schon ein ziemlich hoher Wert! Bemerkenswert erscheint uns weiterhin, daß bei der Mehrheit der Konzerte diese Rücklaufquote nur geringfügig vom Gesamtmittelwert von 51% abweicht. Es gibt Abweichungen nach oben mit Quoten von 72% beim Orlando Quartett und 74% bei „Bio's Bahnhof“. In beiden Fällen war die Situation sehr günstig für uns. Bei der Fahrt zu jenem „Bahnhof“ in Frechen benutzen die meisten Besucher den

kostenlosen Straßenbahnservice dorthin, sie hatten 20 Minuten Zeit für unseren Fragebogen. Im Falle Orlando Quartett waren etliche Besucher dieses Kammermusik-Konzertes im Forum der Volkshochschule weit vor Konzertbeginn erschienen und konnten sich mit unserem Fragebogen die Zeit vertreiben. Der günstigste Befragungsort war allerdings der antike Gewölbekeller am Römerturm, wo mit Josef Anton Riedls „Glasspiele“ das erste Konzert der WDR-Neue-Musik-Reihe „Klangerzeuger“ stattfand. In den Keller passen kaum mehr als 100 Personen hinein, wir hatten viel Zeit, bei der Überreichung der Fragebögen die Besucher zu motivieren – Resultat ist fast eine Totalerhebung, mit einer Rücklaufquote von 90%! Das schiere Gegenteil und deshalb auch die niedrigste Quote (25%) haben wir beim Konzert des Gürzenich-Orchesters erlebt. Da erschien die große Mehrheit der Besucher unmittelbar vor Konzertbeginn, strebte eilends auf den angestammten Platz zu und war auch in der Pause nicht ansprechbar – ganz einfach, weil die Leute viel zu sehr mit Bekannten / Freunden beschäftigt waren. Auch in dieser Form artikuliert sich mithin die Tatsache, daß die Konzerte des Gürzenich-Orchesters von einem festen Besucherkreis aufgesucht werden, worunter nicht wenige Familien-Abonnements über Generationen weitergereicht werden.

*E:* Nun haben Sie drei das Projekt ja nicht alleine von A bis Z durchgezogen, Sie haben studentische Hilfskräfte benötigt – und wie eigentlich motiviert?

*D/R/S:* Zwei der drei Autoren sind, wie Sie wissen, Hochschullehrer. Sie können in ihren Lehrveranstaltungen ein bestimmtes Thema ausschließlich auf theoretischer Basis, durch Literaturdiskussion etc. behandeln; sie können es aber auch praktisch und dadurch – wie wir meinen – lebendiger gestalten. Nehmen wir z. B. ein Seminar über die Methoden der empirischen Sozialforschung; ist es da nicht anschaulicher, wenn man als Student von der Fragebogenkonstruktion über die Erhebung vor Ort, also im Konzert, den vorbereitenden Arbeiten für die EDV und die Erstellung des Auswertungsprogramms ein Forschungsprojekt sowohl praktisch als auch theoretisch begleiten kann? Zudem wurde etlichen Studenten die Möglichkeit eingeräumt, von den Daten insofern zu partizipieren, als sie über Teilaspekte der verschiedenen Erhebungen, insbesondere im Sportbereich, Staats- oder Diplomarbeiten anfertigen konnten. Über rein auswertungspraktische Schritte hinaus ist das Maß des Zuarbeitens zu diesem Buch allerdings nicht gegangen; und wenn wir da noch deutlicher werden sollen: es hat niemand einen Text geschrieben, den wir später als einen von uns deklariert hätten. Und noch ein Detail zur Motivation, bei uns mitzumachen: Wer Fragebögen austeilt, hat freien Eintritt zum entsprechenden Konzert – bei den nicht gerade bescheidenen Eintrittspreisen sicher auch ein Anreiz. Allerdings – ohne Probleme läuft ein solches Projekt auch nicht ab. Durch die Mitwirkung freiwilliger Mitarbeiter, die natürlich nicht alle gleichermaßen hochmotiviert sind, passieren hin und wieder auch Pannen. Alle waren reparabel – bis auf eine Ausnahme: da verschwand nämlich ein Student mit 50 Fragebögen, die er unter bestimmten Gesichtspunkten auswerten sollte – und ward nie mehr gesehen. Es handelte sich dabei um ein Fragebogenpaket aus der „Fidelio“-Premiere, deshalb beträgt die Stichprobe dort nur 70 und nicht wie ursprünglich 120 Personen. Allerdings sollten wir an dieser Stelle auch noch auf ein Phänomen hinweisen, das insbesondere für diese Opernpremiere gilt: allein 20 Fragebögen gingen uns per Post zu, einer sogar aus der Schweiz, mit umfangreichen Kritiken des Kölner Kulturlebens und der „Fidelio“-Premiere.

*E:* Da möchte ich noch einmal einhaken. Sie haben nun schon zum dritten Male Konzertbesucher befragt, aber die Motivation, die Frage, warum jemand zu einem Konzert geht, kommt in Ihrem Fragebogen nach wie vor nicht zum Ausdruck.

*D/R/S:* Tja, Eifel, warum gehen Sie ins Konzert? Wir unterstellen mal, daß Sie das auch wirklich tun ...

*E:* ... logo. Ich gehe in Konzerte zunächst einmal, weil mir eine bestimmte Musik besonders gefällt.

*D/R/S:* Sehen Sie, das wäre sozusagen die „Banal-Motivation“, die wir bei einer Konzertbesucher-Stichprobe voraussetzen können. Aber was Sie mit Ihrer Frage eigentlich ansprechen, ist ja ein ganzes Bündel von Sekundär-Motivationen, also z. B.: entscheide ich selbst den Konzertbesuch oder lasse ich mich von Bekannten einladen, vielleicht gar überreden? Schau' ich vorher noch einmal in den Kleiderschrank oder erscheine ich in Alltagskleidung im Konzertsaal? Allein diese gewiß interessante „Kleiderfrage“ in Statements zu operationalisieren, hätte immens viel Fragebogen-Platz gekostet. Eben weil uns so wenig Raum zur Verfügung steht, haben wir halt andere Prioritäten gesetzt. Für uns sind Konzertbesucher lediglich „aktive Musikkonsumenten“, als die wir sie gelegentlich auch bezeichnen, die durch einen Konzertbesuch ihr Interesse für eine bestimmte Musikgattung dokumentieren. Und zu untersuchen, auf welche Art andere Faktoren mit diesem Musikinteresse verknüpft sind, finden wir wichtiger, als detailliert den situativen Kontext eines Konzertes auszuleuchten.

*E:* Können Sie das ein wenig erläutern?

*D/R/S:* Gern. Die Beantwortung der Frage nach konkreten Anlässen des Konzertbesuchs, nach Zufällen oder der Wirksamkeit von Werbemaßnahmen ist Sache der Marktforschung oder der Konsumentenpsychologie, und sie ist in der Tat stark von regionalen Besonderheiten abhängig und interessant für Konzertveranstalter und Kulturpolitiker. Wir haben uns auch früher mehr für den Interessen- und Präferenzanteil an der Konzertbesuchsentscheidung interessiert ...

*E:* Aber warum untersuchen Sie dann nicht einfach repräsentative Stichproben außerhalb des Konzerts – da findet man doch auch Musikinteressierte, die u. U. nie in ein Konzert gehen, aber sehr häufig Platten oder Radio hören etc.?

*D/R/S:* Sehr richtig. Unser „Trick“ ist in der Tat die Befragung während eines Konzerts, weil wir glauben, damit prägnante Ergebnisse zu erhalten: die Stimmung im Konzert, die Sicherheit der Leute, sich unter Gleichgesinnten und -gestimmten zu befinden – das läßt spontane, unverfälschte Antworten erwarten. Bei einer normalen Meinungsumfrage sitzt jeder allein einem(r) Interviewer(in) gegenüber in den eigenen vier Wänden, die Bratkartoffeln bruzzeln nebenan und die Tochter quengelt ... wie man in dieser Situation Konzentration (Salienz, – für Fachleute) auf den Befragungsgegenstand erreicht, ist schwierig und die professionellen Umfrager wissen ein Lied davon zu singen. Wir haben es durch diesen „Trick“ etwas einfacher.

*E:* Das nehmen Sie an ...

*D/R/S:* ... schon – es ist indirekt jedoch beweisbar. Schauen Sie sich unsere Daten an – sie sind wirklich frappant und ungewöhnlich in ihrer Deutlichkeit.

Noch eine kleine Anmerkung: Wir möchten an dieser Stelle auf eine Festlegung sprachlicher Art aufmerksam machen. Damit wir nicht ständig die gleichen Begriffe herunterbeten müssen, sprechen wir bei den Veranstaltungen von Peter Alexander, Maria Hellwig („Die Musik kommt“) und Boney M. alternativ auch von „Pop-Konzerten“ oder „Unterhaltungsmusik-Konzerten“. Der erste Begriff dürfte einleuchtend sein, denn in der Tat handelt es sich dabei ja um Exponenten einer sehr populären Musik, und es beginnt sich ja langsam durchzusetzen, unter Popmusik nicht nur Rockmusik zu verstehen. „Unterhaltungs-“ oder „Unterhaltungsmusik-Konzerte“ sind bei uns aber deskriptive, empirisch abgeleitete Begriffe und nicht Teil der alten, törichten Frontstellung U- und E-Musik. Den

Begriff E-Musik werden Sie jedenfalls bei uns nicht finden, er ist auch durch unsere Daten im übrigen nicht zu rechtfertigen ... es sei denn, Sie würden die Initialen U- und E-Musik ab sofort verstehen als „Unterhaltungs- und Entspannungs-Musik“ – das träfe in der Tat auf alle Musikgattungen zu.

*E:* Meine Herren, ich danke Ihnen für's erste für dieses Gespräch ...

*D/R/S:* ... wir werden uns ja später, an anderer Stelle, wieder sprechen.

## B. Konzertvergleich

Es folgt zunächst nicht – wie vielleicht in der Wissenschaft ansonsten beliebt, aber nicht immer sinnvoll – eine Auflistung des Forschungsstandes (es gibt ohnehin keine weitere vergleichbare Studie) und eine Markierung des theoretischen Standorts, sondern sofort eine Präsentation der Ergebnisse. „Erklärungen“ folgen in Teil C.

### 1. Die untersuchten Veranstaltungen – Einige notwendige und systematische Vorbemerkungen

„Man kann die Kapitel abgrenzen wie man will: niemals enthält die Sache selbst eine reinliche Trennung. Schlimmer noch: man kann das erste Kapitel nicht verstehen, wenn man nicht das zweite kennt“ (*Reiners*, 1976, S. 507). Wenn auch Herr Z. W. Eifel aus dem Prolog bereits alles verstanden hat, so gebieten die Regeln wissenschaftlicher Publikationen doch eine gegliederte und übersichtliche Beantwortung der Frage: „Was wurde wann und aus welchem Grunde wie untersucht?“

Also: in diesem Buch wird über Ergebnisse von Publikumsbefragungen in Musikveranstaltungen berichtet. Die Befragungen wurden mittels eines fünfseitigen Fragebogens während der Veranstaltungen (Pausen, während der Wartezeit vor Beginn) durchgeführt. Die Fragebögen wurden am Eingang durch studentische Mitarbeiter ausgeteilt und nach Ende der Veranstaltung dort wieder eingesammelt. Der Fragebogen – in allen Veranstaltungen identisch – enthielt Fragen zu: demographischen Daten, subjektiver Funktion und Bedeutung der Musik, politischen und kulturellen Orientierungen, Selbsteinschätzung, Problemen, Bewertung verschiedener Musikrichtungen, ästhetischen Einstellungen. Interessierten Leserinnen und Lesern wird der Fragebogen zusammen mit statistischen Tabellen zugeschickt (Adresse siehe Vorwort).

Die Zielsetzung dieser Untersuchung ist die Überprüfung von journalistischen, feuilletonistischen und musikpädagogischen Vermutungen über das Konzertpublikum unterschiedlicher Musiksparten sowie der Versuch, aus den Antworten des Publikums die Entwicklung von musikalischen Präferenzen zu rekonstruieren.

Das Schwergewicht der Ausführungen bezieht sich auf die Ergebnisse von dreizehn Musikveranstaltungen in Köln (Jazzhaus-Festival, Boney M., Klaus Hoffmann, Peter Alexander, „Fidelio“ Premiere, „Fidelio“ Abonnement, Wolf Biermann, London Symphonic Orchestra, Jethro Tull, Neue Musik, Orlando Quartett – Kammermusik, Gürzenich-Orchester – Sibelius/Dvořák, Maria Hellwig – Volksmusik). Am interessantesten ist dabei der Vergleich der Ergebnisse verschiedener Veranstaltungen (Kap. B) und deren Erklärungsmöglichkeiten (Kap. C).

Gelegentlich erwähnen und berichten wir jedoch auch über Ergebnisse aus Vergleichsstichproben. Diese lassen sich in zwei Gruppen einteilen: 1. Frühere Untersuchungen des Autorenteam *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* im Rock- und Jazzpublikum, 2. überwiegend von Koautor *Hans Stollenwerk* als Mitglied des „Instituts für Sportsoziologie und Freizeitpädagogik“ der Deutschen Sporthochschule Köln initiierte Untersuchungen (z. B. als Diplomarbeiten) im Sportpublikum (Fußball, Eishockey, Tennis, Basketball, Aerobic, Surfen, Go-Kart, Marathon) bzw. beim Publikum von Tanzveranstal-



tungen (Ballett) und einer Fernsehshow („Bio's Bahnhof“). Die Ergebnisse dieser Vergleichsuntersuchungen – wenngleich anderweitig veröffentlicht, bzw. noch zu publizieren – sind für die Beantwortung unserer Fragestellungen, wie man noch sehen wird, interessant.

Es folgt nun eine genauere Schilderung der Veranstaltungen der Musikpublika in Köln und der Vergleichspublika.

## 1.1 Musikpublika in Köln

Die Untersuchungen in den Kölner Musikpublika fanden zwischen Ende 1979 und Anfang 1983 statt. In der folgenden Übersicht werden Titel, Ort, Termin, Veranstalter, Zahl der Besucher, Zahl der Befragten sowie das musikalische Programm geschildert. Zu einigen Veranstaltungen (bei Schlagersängern, Rockbands und Liedermachern) fehlen die Titel bzw. Komponisten der vorgetragenen Stücke, weil damit weder geworben, noch Plakate, Programmhefte bedruckt waren. Offenbar reicht in diesen Fällen der Name des Sängers bzw. der Band, um Zuhörer anzulocken. Zumeist wurde ein Repertoire aus vergangenen und aktuellen Hits angeboten. Die Veranstaltungen sind in zeitlicher Reihenfolge aufgeführt:

1. Jazzhaus-Festival (Kurzbezeichnung im Text: „Jazzhaus“):  
Musikhochschule, 19. bis 21. 10. 1979, Veranstalter: Initiative Kölner Jazzhaus e. V. u. a., 2900 Besucher, Befragte N = 220  
Programm: Jazz Haus Big Band, Vollmond, Feminist Improvising Group, Headband, Welcome, Riot mit Kenny Wheeler, Berliner Improvisations-Quartett, Jazz Haus Ventil, Muzak, OM mit Dom Um Romao und Manfred Schoof, Alexander von Schlippenbach Trio, Extempore, John Scofield Group, Sigi Busch and friends, Boury, Karl Bergers Woodstock Workshop Orchestra
2. Boney M. („Boney M.“):  
Sporthalle, 9. 11. 1979, Veranstalter: René Heinersdorff/H. W. Funke, 3791 Besucher, N = 208  
Programm: Repertoire der Gruppe
3. Klaus Hoffmann („Hoffmann“):  
Schauspielhaus, 11. 11. 1979, Veranstalter: WDR und Schauspielforum Kölner Bürger e. V., ca. 900 Besucher, N = 186  
Programm: Repertoire des Künstlers
4. Peter Alexander („Alexander“):  
Sporthalle, 25. 11. 1979, Veranstalter: René Heinersdorff/H. W. Funke, 5163 Besucher, N = 189  
Programm: Repertoire des Künstlers
5. Musik der Zeit II, Klangerzeuger („Neue Musik“):  
Römerkeller/Sendesaal WDR, 25.–27. 1. 1980, Veranstalter: WDR, ca. 300 Besucher, N = 108, Erhebung nur am 25. 1.  
Programm: Josef Anton Riedl: „Glasspiele“ / Harry Partch: „The Bewitched“ (Konzertfassung), Der Chor der verlorenen Musikanten und ihre Instrumente, Musikalische Leitung: Danlee Mitchell / Klaus Ager: „Alinkonie“ I für fünf Spieler / Alexander Müllenbach: „Transparences“ für fünf Spieler / Fernando Grillo: „Quartett“ 1980 / Heinz Malsy: Einwegstück

6. London Symphonic Orchestra unter der Leitung von Claudio Abbado („LSO“):  
Gürzenich, 29.2.1980, Veranstalter: Kölner Konzert Kontor R. Heinersdorff, ca. 1200 Besucher, N = 146  
Programm: W.A. Mozart, Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550 / Igor Strawinsky, Der Feuervogel, Suite aus dem Ballett / Peter I. Tschaikowsky, Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36
7. „Fidelio“, Premiere („Fidelio, P.“):  
Opernhaus, 23.3.1980, Veranstalter: Stadt Köln, ca. 1330 Besucher, N = 70  
Aufführung: Oper von Ludwig van Beethoven, Libretto nach J.N. Bouilly von Joseph Sonnleitner und Friedrich Treitschke; Musikalische Leitung: Gerd Albrecht; Inszenierung: Hans Neugebauer; Ausstattung: Marco Arturo Marelli; Chor: Hans Wolfgang Schmitz
8. Jethro Tull („J. Tull“):  
Sporthalle, 26.3.1980, Veranstalter: HPS Promotion / Lippmann & Rau, 6425 Besucher, N = 204  
Programm: Repertoire der Band
9. Wolf Biermann („Biermann“):  
Messehalle 8, 9.5.1980, Veranstalter: „Spuren“ – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, ca. 2400 Besucher, N = 234  
Programm: Repertoire des Künstlers
10. Orlando Quartett („Orlando“):  
Forum der Volkshochschule, 21.5.1980, Veranstalter: Stadt Köln, 339 Besucher, N = 72  
Programm: Joseph Haydn, Streichquartett G-Dur Hob. III: 58 (op. 54 / I)  
Béla Bartók, Zweites Streichquartett op. 17  
Ludwig van Beethoven, Streichquartett C-Dur op. 59 / III
11. „Fidelio“, Abonnement („Fidelio, A.“):  
Opernhaus, 30.5.1980, Veranstalter: Stadt Köln, 1330 Besucher, N = 116  
Aufführung: siehe Fidelio, P.
12. Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Yuri Ahronovitch („Gürzenich“):  
Gürzenich, 18.6.1980, Veranstalter: Stadt Köln, 1162 Besucher, N = 76  
Programm: Salvatore Accardo, Violine  
Jean Sibelius, Konzert für Violine und Orchester d-Moll, opus 47  
Anton Dvořák, Sinfonischer Zyklus „Natur, Leben und Liebe“ / „In der Natur“ op. 91 / „Karneval“ op. 92 / „Othello“ op. 93
13. „Die Musik kommt“ – Moderation: Maria Hellwig, ZDF („M. Hellwig“):  
Sporthalle, 26.3.1980, Veranstalter: ZDF, ca. 2500 Besucher, N = 182  
Programm: Maria Hellwig, Moderation und Gesang / weitere Mitwirkende: Ahrtal-musikanten, Bayrische Holzhacker, Botho Lucas-Chor, Choro Della S. A. T., De Botzeknöpp, Kurt Dehn, Drehorgel „De Troubadura“, Folklore-Ensemble Lionica, Maria Graef, Carl Gross, Margot Hellwig-Lindermayr, Käsemarkt Alkmaar, Peter Oldenburg, Raijko-Ensemble, Christine Röder, Slavko Avsenik und seine Original Oberkrainer, Sonntagskinder, Sülztaler Blasorchester Rösraath, Kurt Adolf Thelen, The Band of the Blackwatch (Schottisches Militär-Orchester), Majoretten Show-Zug Carmenta, Tanz- und Showgruppe Fiesta Girls

Insgesamt sind also 2011 Personen befragt worden, d. h. so viele haben den Fragebogen zurückgegeben. Es gibt bei jeder Frage eine meist nur geringfügig von 2011 abweichende Anzahl Befragter, weil die Besucher aus den unterschiedlichsten Gründen nicht alle Fra-

gen beantwortet haben. Zur Rücklaufquote und zu den Problemen der Auswahl von Musikveranstaltungen vgl. die Aussagen im Prolog.

## 1.2 Vergleichspublika

Wenn auch dieses Buch von den o. g. Musikpublika handelt, so wird des öfteren aus Vergleichsstichproben zitiert. Dies geschieht nicht nur der personellen Identität wegen (Koautor Stollenwerk hat diese überwiegend initiiert), sondern auch der relativen Exklusivität wegen, die dieser Ansatz der Publikumsbefragung national wie international einnimmt. Abgesehen von *Behr* (1980, 1983 – einem Doktoranden des Koautors Rainer Dollase) sind kaum vergleichbare Ansätze bekannt geworden (vgl. eine Übersicht: *Dollase / Rösenberg / Stollenwerk* 1985). Diese methodische Exklusivität korrespondiert mit einer inhaltlichen: Wir meinen, daß diese Untersuchungen auch theoretisch zusammengehören und finden, daß sie in besonderer Weise mit der „setting“-Forschung im Sinne der ökologischen Psychologie (*Barker* 1968), „ökologischen Sozialisationsforschung“ (*Bronfenbrenner* 1976) oder der „Umweltpsychologie“ (vgl. *Kaminski* 1976) verknüpft werden können und müssen. Gewiß: alle Musik- bzw. Vergleichsstudien haben ihren Beitrag auch im Rahmen der Einzeldisziplinen zu leisten, also in Musikwissenschaft (-psychologie, -soziologie), Sportwissenschaft, Freizeitsoziologie etc.

Zunächst folgen – wie bereits oben erwähnt – die früheren Untersuchungen des Autorenteams Dollase / Rösenberg / Stollenwerk im Rock- und Jazzpublikum, die bereits publiziert wurden (Rockpublikum: 1974, vergriffen, nur noch über Bibliotheken erhältlich; Jazzpublikum: Mainz 1978).

1. Befragung von Rockkonzertbesuchern und deutschen Rockmusikern, ergänzt um eine Schüler- und Studentenbefragung, Erhebungszeitraum: 1972 / 73.  
Fragebogeninhalte: u. a. demographische Daten, Konzertbesuchsgründe, rockmusikalische Kenntnisse, Probleme, Erlebnisprofil Lieblingsstück, ästhetische Orientierung innerhalb der Rockmusik, Sozialprestige von ausgewählten Berufen.  
Untersuchte Konzerte: „Nektar“ in Köln (N = 79); „Ekseption“ in Düren (N = 111); „Santana“ in Düsseldorf (N = 410); „Deep Purple“ in Essen (N = 387) und Köln (N = 543); „Franz K.“ in Köln (N = 334); 90 Studenten der Uni Köln; 605 Schüler in Stuttgart; 92 deutsche Rockmusiker (postalische Befragung)  
Rücklaufquoten von 36% bis 67%; Gesamt N = 2559 (ohne Rockmusiker)  
(Anmerkung: In der 74er Publikation haben wir die auftretenden Gruppen nicht genannt. Eine konzertspezifische Auswertung, die wie hier Vergleiche zwischen einzelnen Rockgruppen hätte ermöglichen können, erfolgte damals nicht.)
2. Befragung von Jazzkonzertbesuchern, Erhebungszeitraum: 1976 / 77, Fragebogeninhalte: u. a. demographische Daten; Jazzinteresse, -kenntnisse und -bedeutung; politische Orientierung; kulturelle Orientierung außerhalb des Jazz; ästhetischer Rigorismus; Probleme; Bewertung verschiedener Musikrichtungen.  
Untersuchte Konzerte: 5. Internationales New Jazz Festival in Moers (N = 518); Yosuke Yamashita Trio in Düren (N = 79); Festival Jazz Life 76 in Dortmund (N = 406) (= zeitgenössischer / Modern Jazz)  
Pablo-Jazzfestival in Köln (N = 347); Buddy Rich Big Band in Köln (N = 147) (= Mainstream / Traditional Jazz)  
Rücklaufquoten von 40% bis 95%; Gesamt N = 1496

(Anmerkung: Die Auswertung erfolgte ebenfalls nicht konzertspezifisch wie hier, sondern nur nach den beiden Gruppen „mainstream“ vs. „zeitgenössisch“.)

Zusammen mit unseren früheren Studien haben wir also insgesamt ca. 6000 Konzertbesucher befragt. Die genaue Bibliographie der verschiedenen Publikationen bzw. Rundfunksendungen zu den beiden früheren Musikstudien des Autorenteam's entnehme man dem Literaturverzeichnis.

Die zweite Gruppe von Vergleichsstichproben ist nur zum Teil so weit ausgewertet, daß bereits anderweitige Publikationen dazu vorliegen könnten. Einige Ergebnisse der von Hans Stollenwerk durchgeführten Eishockey-Untersuchungen, insbesondere zur Gewaltproblematik im Stadion, sind allerdings durch die Tagespresse bzw. Kongreßvorträge bekannt geworden. In den meisten Fällen wird jedoch hier erstmalig über deren Ergebnisse berichtet. Allerdings nur über solche Ergebnisse, die mit denen unserer Musikstudien vergleichbar sind – zumeist also demographische Daten bzw. hin und wieder kulturelle Interessen. Die inhaltlichen Berührungspunkte zwischen den Musikuntersuchungen und den Vergleichsstichproben sind z. B. recht groß bei der Untersuchung des Publikums von „Bios Bahnhof“ – gering etwa bei der Untersuchung von aktiven Aerobic-Anhängern.

Die Veranstaltungen der zweiten Kategorie von Vergleichsstichproben in unsystematischer Reihenfolge:

1. Bios Bahnhof: Frechen, Straßenbahndepot, 20. 12. 1979 und 7. 2. 1980, Veranstalter: WDR Fernsehen, je ca. 300 Besucher, N = 184  
(Fragen weitestgehend ähnlich wie bei den Musikveranstaltungen der vorliegenden Studie)
2. Tanz-Forum: 5 Veranstaltungen im Frühsommer 1983, Veranstalter: Tanz-Forum der Oper der Stadt Köln; untersuchte Veranstaltungen: Premiere (N = 135), Balletts Joos 32 (N = 133), Übungen für Tänzer (N = 73), Akademie der Künste Berlin (N = 85), Jennifer Muller and the works, New York (N = 140). Dargestellt werden nur Ergebnisse der Gesamtstichprobe (N = 566).
3. Fußball-Bundesligaspiel 1. FC Köln – Werder Bremen („Fußball“): Müngersdorfer Stadion, 21. 5. 1977, Veranstalter: 1. FC Köln, ca. 13 000 Besucher, N = 480 (vgl. *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 113, *Stollenwerk* 1979)
4. Eishockey-Bundesligaspiel Kölner EC – EV Landshut („Eishockey, Köln“): Eisstadion, 18. 3. 1977, Veranstalter: KEC, ca. 6000 Besucher, N = 613 (vgl. *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 114)
5. Eishockey-Bundesligaspiel EV Rosenheim – Kölner EC („Eishockey, Rosenheim“): Eisstadion Rosenheim, 27. 11. 1977, Veranstalter: EV Rosenheim, N = 396 (*Stollenwerk/Hospelt* 1978, *Kind* 1984, vgl. *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 114, *Stollenwerk* 1979, 1981)
6. Tennis Grand Prix um den Cologne Cup („Tennis“): Sporthalle, Oktober 1978, Veranstalter: Jochen Grosse, ca. 15 000 Besucher, N = 729
7. Basketball Play-Off Spiel der Bundesliga Saturn Köln – ASC Göttingen („Basketball“): ASV-Halle, 19. 3. 1983, Veranstalter: Saturn Köln, ca. 1200 Besucher, N = 347 (*Göttgens* 1984)
8. Go-Kart-Rennsport:  
Bundesweite Erhebung bei aktiven Go-Kart-Fahrern, rekrutiert über Verbandsorgan, N = 203 (Aktive), *Neumann* 1984
9. Aerobic-Aktive:  
Bundesweite Erhebung bei aktiven Aerobic-Teilnehmern, rekrutiert über Anbieter und Verbände, N = 520 (Aktive) (laufendes Institutsprojekt: Institut für Sportsozio-

logie und Freizeitpädagogik [DSHS], Bearbeiter: *Stollenwerk / Galeazzi / Haase*), Haase 1985, *Stollenwerk* 1986

10. Windsurfen:

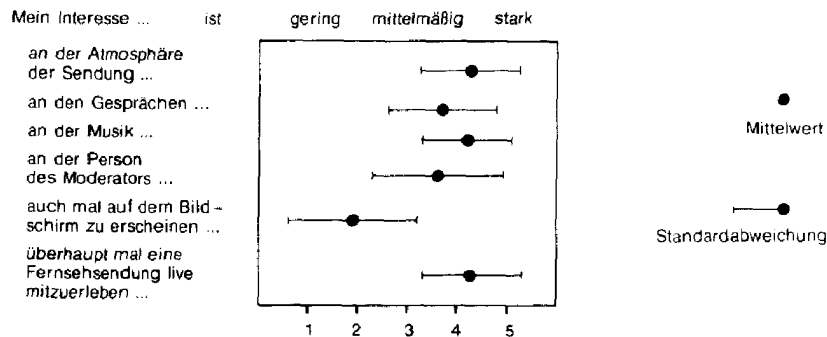
Erhebung bei bundesdeutschen Windsurfern in Surf- und Urlaubsgebieten Europas, rekrutiert durch Sportstudenten, N = 786 (Aktive), laufendes Projekt des Instituts für Sportsoziologie und Freizeitpädagogik der Deutschen Sporthochschule Köln, Bearbeiter: *Stollenwerk / Schädle / Künstler / Rapf u. a.*; *Schädle* 1983, *Bibow* 1984, *Künstler* 1985

11. Marathonläufer:

Erhebung beim Höchst-Marathon in Frankfurt, 1984, N = 1294 (Aktive), *Graf* 1985  
Die Vielzahl der Vergleichsstichproben darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß deren Ergebnisse im Rahmen dieses Buches nur einen sehr kleinen Raum einnehmen, hin und wieder, z. B. bei den beiden letztgenannten Sportstichproben, wird lediglich die demographische Zusammensetzung erwähnt – sie gehören allerdings hierhin, so wie die Untersuchung der Essensvorlieben verschiedener sozialer Schichten auch in Bourdieus Werk „Die feinen Unterschiede“ hineingehörten (vgl. Kap. C). Die Charakterisierung demographischer Subgruppen gelingt dadurch anschaulicher, zugleich die Einordnung der Musikpublika genauer.

Von besonderem inhaltlichen Interesse war jedoch für uns das Publikum der Fernseh-sendung „Bios Bahnhof“. So unterschiedlich sich die verschiedenen Programmpunkte bei den Veranstaltungen der vorliegenden Studie auch darstellen (z. B. 16 Gruppen beim Jazzhaus-Festival / meist drei verschiedene Komponisten werden bei Konzerten mit klassischer Musik gespielt), stilistisch ist alles jeweils einem Genre zuzurechnen. Was sich im Gegenteil dazu im Bahnhof des Alfred Biolen abspielte – die Sendung existiert mittlerweile nicht mehr – nannte einer seiner prominentesten Gäste, *Sammy Davis jun.*, einmal: „The most excellent mixed television show, I've seen in my 53 year career!“ und *Josef Oehrlein* schrieb in der FAZ, just zu einer der von uns besuchten Sendungen: „Eine solche Mischung, die die eingefahrenen Grenzen zwischen erhabenen ‚Klassischem‘, anspruchsvoll leichter Kost und Banalem großzügig ignoriert, die die Schranke zwischen Kunst und Kitsch niederreißt, bringt kaum einer mit der gleichen Unbekümmertheit zuwege wie der Kölner Bahnhofsvorsteher“ (9. 2. 1980). Genau hier lag der Grund, warum wir untersuchen wollten, welches Publikum sich zu einer solch stilistischen Mixtur einfindet. Eine Fernseh-sendung läuft allerdings unter anderen Gesetzmäßigkeiten ab als ein normales Konzert. Über das Erleben des musikalischen Angebotes hinaus, gibt es noch andere Faktoren, die zu einem Besuch einer solchen Veranstaltung motivieren können. Wir haben versucht, solchen Aspekten nachzuspüren:

Abb. 1: Aspekte des Interesses an der Fernsehshow „Bios Bahnhof“



Erläuterung: Innerhalb der doppelten Standardabweichung, einem Maß für die Streuung der Antworten, liegen rund zwei Drittel der Befragten.

Das Bestreben, „überhaupt mal eine Fernsehshow live miterleben“, lag, wenn auch nur minimal, in der Interessenhierarchie vorn, vor der Musik und der allseits hochgelobten Atmosphäre der Sendung. Die Zeiten, in denen sich die Leute um Zugang zu Live-Sendungen bemühten, um via Bildschirm zu dokumentieren: „seht, ich war dabei“ oder der Familie oder den Bekannten zu Hause zuzuwinken, gehörten offensichtlich für das Bahnhofspublikum der Vergangenheit an. An der Person des Moderators und den von ihm mit seinen Gästen geführten Gesprächen bestand allenfalls ein leicht überdurchschnittliches Interesse. Obwohl bei der Mehrheit des Publikums ein mehr ganzheitliches Interesse besteht, das also ein Bündel von Faktoren einbezieht, gibt es auch Besucher, die sich ganz gezielt wegen eines Gastes um die nur 10 DM kostenden Eintrittskarten bemühten. Dies traf zweifellos für eine der in unserer Befragung berücksichtigten Sendungen zu, denn: Tim Curry, alias Frank-N-Furter, aus der Rocky-Horror-Picture-Show gab sich die Ehre. Und wie wir festgestellt haben, waren viele seiner Fans gekommen.

60% der Besucher waren erstmalig in der Sendung zu Gast. Die übrigen aber kann man als Stammpublikum bezeichnen. Sie hatten durchweg schon mehrere „Bahnhöfe“ live miterlebt.

Eine ähnliche Nähe zu den Musikpublika wie die eines Fernsehshow-Publikums konnte man von den Zuschauern des modernen Balletts („Tanz-Forum“) erwarten. Auch hier ist es naheliegend, als Ursache für den Besuch mehr als nur Musikinteresse anzunehmen. Mit den Musikpublika hingegen kaum vergleichbar erscheinen die Sportpublika – höchstens über die grobe Klammer „Freizeit“. Ihnen kommt als Vergleichsstichproben insbesondere deshalb eine wichtige Funktion zu, weil die Analyse der Zuschauer zeigt, zu welchen Musikpublika von der sozialen und psychologischen Charakterisierung her gewisse Affinitäten bestehen. Zugleich ärgert ein wissenschaftliches Paradoxon: Im Gegensatz zu vielen anderen Lebensbereichen und Aktivitäten, die schon Gegenstand von Forschung waren und sind, galt bis in die jüngste Vergangenheit: Wissenschaftliche Auseinandersetzung auf empirischer Basis mit dem Phänomen „Sport-“ bzw. „Musikpublikum“ fand nicht statt. Beide Publika, so heterogen sie auch spartenintern sein mögen, waren ein „weißer Fleck“ auf der Landkarte sozialwissenschaftlicher Forschung. Für beide Bereiche änderte sich dies erst in den 70er Jahren. Für die Musikszene können wir für uns in Anspruch nehmen, mit der Rock- und der Jazzpublikumsuntersuchung die ersten umfas-

senderen Studien vorgelegt zu haben. Auch im Sport waren es vorwiegend Einzelforscher, die sich mehr aus privatem Erkenntnisinteresse mit dem „Sportzuschauer“ befaßten (z. B. *Dombrowski* 1975, *Herrmann* 1977, *Stollenwerk* 1978/79). Die institutionelle Forschung, ausgestattet mit entsprechenden Mitteln durch das Bundesinnenministerium, machte ab 1978 den Fußballzuschauer und hier vorrangig den „jugendlichen Fan“ zum Gegenstand ihrer Untersuchungen (z. B. *Pilz*; *Gabler/Schulz/Weber*; *Weis u. a.* 1982). Die Zunahme aggressiv-gewalttätiger Handlungen von meist jugendlichen Zuschauern in der Fußball-Bundesliga-Szene hatte es den verantwortlichen Politikern sinnvoll erscheinen lassen, solche Studien zu unterstützen.

Veröffentlichungen vorwiegend phänomenologischer Art zum Thema „Fußballzuschauer“ lieferten *Lindner* (1980) und *Pramann* (1980). Zu Beginn der 80er Jahre waren es die Vereine selbst, die meist wegen rückläufiger Besucherzahlen in den Stadien Publikumsbefragungen in Auftrag gaben, die mehr Marktforschungscharakter hatten (z. B. 1. FC Köln 1982/83). Was immer aber über Sportzuschauer erschienen ist, fast ausschließlich wurden Fußballzuschauer „unter die Lupe genommen“ und hier wiederum selektiv nur die jugendlichen Besucher, die aufgrund bestimmter Merkmale als „Fans“ diagnostiziert werden. Weder die anderen Besuchergruppen im Fußball noch die Publika anderer Sportarten wurden untersucht.

Diese Lücke ein wenig zu schließen, bemüht sich seit einigen Jahren Koautor Hans Stollenwerk. Er versuchte, die positiven Erfahrungen aus den Musikpublikumsstudien in die Sportzuschauerforschung einzubringen. Unter Mithilfe von Kollegen und Studenten wurden u. a. Zuschauer der Sportarten Fußball, Eishockey, Tennis und Basketball befragt. Daß dies überwiegend in Köln geschah, und auch kulturelle Aspekte behandelt wurden, erscheint uns Legitimation genug, einen kurzen vergleichenden Beitrag in die vorliegende Studie zu integrieren.

Die Erhebungen fanden in den höchsten Klassen der jeweiligen Sportarten statt und bei den Mannschaftssportarten durchweg im letzten Saisonspiel bzw. -heimspiel. Geht man davon aus, daß trotz offiziell gegenteiliger Bekundungen auch Basketball- und schon gar nicht Eishockeyspieler Amateure sind, wurden die Untersuchungen also sämtlich bei Profisportereignissen durchgeführt. Das Tennisturnier um den Cologne Cup und nicht zuletzt auch um insgesamt 75 000 \$ ist eins aus einer Serie von rund 90 Turnieren, einer Veranstaltungsreihe, die alljährlich rund um den Globus ausgetragen wird. Das Turnier dauert eine Woche.

## 2. Die demographische Struktur der Publika

### 2.1 Freizeitbeschäftigung „Konzertbesuch“: Wer besucht Musikveranstaltungen?

Sucht man Informationen über Grad und Umfang des Interesses der Bundesbürger für Musik, so wird man in der einschlägigen Literatur relativ schnell fündig. Kaum ein Meinungsforschungsinstitut, das nicht in schöner Regelmäßigkeit die bevorzugten Freizeitbeschäftigungen der Bürger ermittelt, möglichst auf repräsentativer Basis. Immer wieder zeichnet sich dabei deutlich ab, daß Beschäftigungen, die mit Musik zu tun haben, auf den

vorderen Rangplätzen auftauchen, insbesondere bei jugendlichen Befragten. „Musik hören“ gehört zu ihren besonderen Vorlieben. Bezieht man ein, daß Aktivitäten wie „Tanzen gehen“ und „selbst Musik machen“ auch nicht gerade selten genannt werden, wird deutlich, daß Musik im wahrsten Sinne des Wortes zum alltäglichen Leben gehört (z. B. Jugend-Media-Analyse, 1980). All dies gilt, wenn auch nicht in solch dominanter Weise, für Erwachsene. Eins aber haben die Aktivitäten mit Musik, die in der Hitparade der populären Freizeittätigkeiten bei allen Altersgruppen relativ ranghoch erscheinen, gemeinsam: Musikkonsum geschieht vornehmlich im privaten Bereich durch Rundfunk, Fernsehen, Plattenspieler oder Kassettenrecorder. Das musikalische Live-Ereignis, sei es als Konzert oder als Musiktheateraufführung, folgt in der Rangreihe der bevorzugten Freizeitaktivitäten bei jeder demographischen Gruppierung in der Bevölkerung erst unter „ferner liefen“ (vgl. nachfolgende Beispiele für empirische Freizeitforschung).

Selbst wenn es unter geschlechts-, alters-, bildungs- und berufsspezifischen Gesichtspunkten zum Teil erhebliche Unterschiede gibt, was Art und Umfang von Konzertbesuchen angeht (vgl. Bsp. 1), so läßt sich doch festhalten, daß es immer nur eine Minderheit der Gesamtbevölkerung ist, die Musik, welcher Richtung auch immer, live erlebt. Nur, so gering die relativen Zahlen – in Prozent angegeben – auch sein mögen, absolut ergeben sie ein in die Hunderttausende, wenn nicht Millionen gehendes Publikum. Dies wird oft in seiner Quantität unterschätzt. Um die zum Teil erheblichen Besucherzahlen zu veranschaulichen, wird insbesondere von den sich „E-musikalisch“ gerierenden Publizisten, Musik- und Sozialwissenschaftlern ein zwar plakativer, aber letztlich unseriöser Vergleich genutzt: Die Besucherzahlen von Fußballspielen der ersten und zweiten Bundesliga werden denen der Musiktheateraufführungen gegenübergestellt, und schon ist das Publikum des Fußballs in der Minderzahl.

### Häufigkeit des Konzertbesuchs 7 Repräsentativbefragungen in der Bundesrepublik

Beispiel 1:  
Anteil der jeweiligen Bevölkerungsgruppen, die im letzten Jahr (1972)

	(alle Angaben in %)		
	in der Oper	im Konzert mit klass. Musik	mit Unterhaltungsmusik/ im Popkonzert waren
<b>Bevölkerung:</b> (gesamt)	11	10	11
<b>Geschlecht:</b> männlich	10	8	13
weiblich	11	11	9
<b>Alter:</b> 14-21	7	13	29
22-39	13	9	15
40-59	11	10	5
60-69	10	10	3
≥ 70	6	7	1



Schulabschluß:	in der Oper	(alle Angaben in %)	
		im Konzert mit klass. Musik	mit Unterhaltungsmusik/ im Popkonzert waren
Volksschule oder Lehre	2	3	5
Volksschule mit Lehre	8	6	11
Mittl. Abschluß	21	18	18
Abitur	34	36	19
<b>Gemeindegröße:</b>			
< 2	4	4	6
2- 20	8	9	13
20-100	11	11	9
100-500	13	10	11
> 500	20	14	14
Repräsentativbefragung: Bundesrepublik Deutschland und Berlin / West, N = 2011, <i>Infratest</i> .			
Aus: Gesellschaftliche Daten 1977, <i>Presse- und Informationsamt der Bundesregierung</i>			
Beispiel 2: Musikrezeption und Eigenaktivität bei Jugendlichen 1981			
Frage: Ich lese Dir jetzt verschiedene Beschäftigungen vor und Du sagst jedesmal, ob Du das häufig, ab und zu oder gar nicht tust.			
Kulturelle Beschäftigungen	häufig %	Jugendliche in NRW ab und zu %	gar nicht %
·			
·			
·			
Musik von Kassetten, Schallplatten, Radio hören	85	11	4
·			
·			
→ Ein Popkonzert besuchen	10	38	52
→ Ein Jazzkonzert besuchen	2	14	84
→ Ein Konzert von Liedermachern besuchen	3	19	78
→ Ein klassisches Konzert besuchen	1	12	87
Quelle: Erhebungen des Institutes für Jugendforschung von <i>A. Silbermann</i> , Köln 1981 (N = 416 / Jugendliche von 12-18 Jahren)			
Zitiert nach: <i>K. Fohrbeck</i> , Köln 1982, S. 204			

Beispiel 3:  
Besuch kultureller Einrichtungen

Frage: Haben Sie in den letzten 6 Monaten Theater-, Musikveranstaltungen, Bibliotheken oder Museen hier in NRW besucht?

	% ja
Befragte insgesamt	25
Gehobene Angestellte/Beamte	67
Übrige Angestellte/Beamte	40
Facharbeiter	21
An-, ungelernte Arbeiter	8

Quelle: *infas* - Repräsentativerhebungen, NRW, Mai 1972, Randomauswahl 1963, Personen ab 18 Jahren

Zitiert nach: Schriftenreihe des Bundesministers für Jugend, Familie und Gesundheit (Bd. 101): Chancengleichheit in der Freizeit, Stuttgart 1976, S. 92

Beispiel 4:  
Freizeitgestaltung

Frage: Was machen Sie in Ihrer Freizeit am liebsten?

	%
Fernsehen	66,9
.	
.	
Musik hören	42,6
.	
.	
Sport treiben	26,6
.	
Theater besuchen	11,9
→ Konzerte besuchen	9,0

Quelle: *Institut für Demoskopie Allensbach*, Repräsentativerhebung Bundesrepublik Deutschland, Januar 1984, N = 2171 (ab 16 Jahren)

Zitiert nach: *Stern* Nr. 10/1984

Beispiel 5:  
Freizeitaktivitäten außer Haus 1972

Bevölkerung ab 14 Jahren Tätigkeiten ... u. a.	überhaupt schon	im letzten Jahr	im letzten Monat
→ In der Oper gewesen	48	11	3
→ In einem Konzert mit klas- sischer Musik gewesen	44	10	2
→ Ein Konzert mit Unterhal- tungs- oder Popmusik besucht	40	11	2

Quelle: Repräsentativbefragung (Bundesrepublik Deutschland und Berlin / West, N = 2011),  
*Infratest*

Zitiert aus: Gesellschaftliche Daten 1977, *Presse- und Informationsamt der Bundesregierung*

Beispiel 6:  
Dominante Richtung der Teilnahme von Jungen (N = 1206) und Mädchen (N = 1144) an  
den Angeboten des Freizeitmarktes (unter „ferner liefern“ ...):

	(Angaben in %)	
	männl.	weibl.
→ Kulturelle Veranstaltungen (Theater, Konzert, Vorträge, kirchliche Veranstaltungen)	4	4

Quelle: *Emnid / Shell*, Jugend – Bildung und Freizeit.  
3. Untersuchung zur Situation der deutschen Jugend, *Emnid* 1966, S. 143 f.

Beispiel 7:  
Medien-Zeitbudget 1977/78

Jeder Einwohner nutzte durchschnittlich im Monat folgende Medien:

Fernsehen	69,5 Stunden	Nutzung der Medien insgesamt: 201,7 Std. = 28% der Stundenzahl eines Monats.
Hörfunk	69,0 Stunden	
Bücher	18,5 Stunden	
Zeitungen (einschl. Sonntags- und Wochenzeitung)	18,0 Stunden	
Zeitschriften	10,5 Stunden	
Telefon	10,0 Stunden	
Schallplatten, Kassetten, Tonbänder	5,5 Stunden	
→ Theater, Oper, Konzert	0,4 Stunden	
Kino	0,3 Stunden	

Quelle: *Die Zeit*, 28. 9. 79, *Bertelsmann-Umfrage*

Dabei wird geflissentlich übersehen, daß hier „Äpfel und Birnen“ verglichen werden. Allein schon von der Zahl der Veranstaltungen und der Veranstaltungsorte her ist der Sport deutlich in der Minderzahl, obgleich die Größe der Stadien im Einzelfall eine erheblich größere Besucherzahl zuläßt. Wenn auch nicht bei der wechselseitigen Aufrechnung der Besucherzahlen, so erscheint der Vergleich von „Äpfeln“ (Musiktheater) und „Birnen“ (Fußball) doch zulässig, wenn sie unter dem Oberbegriff „Obst“ (= bevorzugte Freizeitbeschäftigung für bestimmte Bevölkerungsgruppen) summiert werden. Solche Vergleiche sucht man natürlich bisher weitestgehend vergeblich, denn man müßte ja eventuell zu Konsequenzen kommen, die den gegenwärtigen Verteilungsschlüssel staatlicher Zuschüsse (z. B. für klassische Kultur im Vergleich zu Sport) in Frage stellen.

Die Fußballanhänger dürfen mit den finanziellen Aufwendungen für ihr bevorzugtes Freizeitvergnügen unter anderem das Freizeitvergnügen „Opern- und Theater-“ sowie „Sinfoniekonzertbesuch“ ihrer Mitbürger zumindest indirekt mitfinanzieren, sieht man, in welchem Maße die öffentliche Hand aus den Erlösen der Bundesliga mitkassiert, und dies nicht nur von den Eintrittskarten, sondern z. B. auch von den Werbeeinnahmen.

Kommen wir zurück zu Aussagen über den Stellenwert von Musik und hier speziell zu Konzert- und Musiktheaterbesuch. Die unterschiedlichen Stichproben der in Frage kommenden Untersuchungen sind normalerweise nicht ganz problemlos in bezug auf ihren Stellenwert und die Aussagekraft ihrer Daten.

Läßt man einmal die meist von den großen Meinungsforschungsinstituten vorgelegten repräsentativen Untersuchungen unberücksichtigt, so bietet die Forschung im kultursoziologischen Bereich ein verwirrendes Spektrum von Kriterien, nach denen die Stichproben gebildet werden. Bevorzugtes „Opfer“ der Kulturforscher, auch und vor allem im Bereich der Musik, sind Schüler und Studenten. Man kommt eben trotz Datenschutz und zunehmend rigider werdenden Bestimmungen immer noch am leichtesten an sie heran. Da werden Schüler und Schülerinnen unterschiedlicher Schultypen befragt, verschiedener Jahrgänge, unterschiedlicher Altersstufen in verschiedenen Regionen und Bundesländern. Aber es gibt auch Studien, die sich nur mit Meinungen, Einstellungen und Verhaltensweisen von Senioren befassen.

Es wird nur in einer Schule, nur in einer Stadt (wie z. B. in der vorliegenden Untersuchung) oder nur in einem Bundesland befragt. All dies birgt normalerweise keine Probleme, wenn die stichprobenbildenden Variablen bzw. die Rekrutierung der Stichprobe entsprechend präzise dargestellt werden, was leider nicht immer der Fall ist. In den meisten Fällen wird nur noch der sozialwissenschaftlich versierte Leser aufgrund der Angaben zur Stichprobe in der Lage sein, die Daten entsprechend einzuordnen und ggf. zu relativieren.

Noch viel schwieriger und problematischer ist jedoch die Einschätzung des Wertes und der Aussagekraft der jeweiligen Fragestellungen. Gerade im Bereich der Publikums- bzw. Kulturforschung ist dies von ganz besonderer Bedeutung. Die aufgeführten Beispiele veranschaulichen dies.

Präzise zeitliche Bezüge und quantitative Angaben fehlen, wenn gefragt wird, ob jemand etwas „häufig“, „ab und zu“ oder „gar nicht“ tut. Zumindest andeutungsweise zeitliche Größenordnungen weisen Fragestellungen auf, die ermitteln, ob jemand „überhaupt schon“, „im letzten Jahr“, oder „im letzten Monat“ in der Oper gewesen, ein Konzert mit klassischer Musik oder ein Rockkonzert besucht hat. Problematisch wird es, wenn unter Verwendung solcher zeitlicher Vorgaben dann auch noch die dem Befragten vorgelegten Kategorien eine Ansammlung verschiedenster kultureller Genres beinhalten. Werden z. B. „Theater, Konzert, Vorträge, kirchliche Veranstaltungen“ oder „Opern, Operetten,

Musical oder Ballettbesuch“ als jeweils eine Kategorie vorgegeben, so vermag niemand zu sagen, was der Befragte, der hier sein „ja“ ankreuzt, nun tatsächlich besucht hat. Hat er eine, zwei oder gar alle der jeweiligen Vorgaben der betreffenden Kategorie in dem vorgegebenen Zeitraum besucht? Eine konkrete Antwort zu geben, ist nicht möglich.

Kritisch wird es, wenn auf der Basis solcher Erhebungen kulturpolitische Entscheidungsgrundlagen geliefert werden sollen. Eine Veröffentlichung, die dies für sich in Anspruch nahm und auch entsprechend genutzt wurde, war z. B. die „Opernstudie“ (*Fohrbeck / Wiesand* bzw. *Infratest* 1975/76). In dieser Studie kamen solch komplexe Spartenennungen, wie wir sie gerade beschrieben haben, zur Anwendung. Wer vermag aber schon zu sagen, in welchem Rahmen ein Musiktheaterbesuch stattgefunden hat? War es bei einer städtischen Bühne oder bei der Aufführung eines weitgehend sich selbst tragenden Gastspielunternehmens? Fand der Besuch gar „nur“ bei einer Vorführung eines Schulballetts statt, bei dem die eigene Tochter oder der Sohn aktiv ist? War derjenige, der für sich für das vergangene Jahr einen Operetten- oder Musicalbesuch angibt, Besucher einer jener Massenveranstaltungen, die gelegentlich in Sporthallen inszeniert werden, möglichst mit fernsehbekannten Superstars (z. B. Iwan Rebroff) in der Hauptrolle, oder fand der Besuch im Rahmen einer Abonnementsvorstellung statt? Eine konkrete Antwort geben zu wollen, wäre nichts als Spekulation.

*Infratest* legte im Dezember 1969 eine Untersuchung über die „musikalischen Aktivitäten der Bevölkerung Nordrhein-Westfalens“ vor. Demzufolge hatten 22% der Bevölkerung ab 14 Jahren 1968 mindestens einmal ein Konzert besucht. Diese Studie, die vom WDR in Auftrag gegeben worden war und letztlich darüber Auskunft geben sollte, welche Funktion und Bedeutung unter Berücksichtigung der allgemeinen Musikinteressen speziell die Volksmusik für den Radiohörer haben, zeigt recht deutlich, daß mehr als Dreiviertel der Bevölkerung nie den Weg in ein Konzert findet. In der Hitparade der bevorzugten Musikrichtungen der tatsächlichen Konzertgänger führen mit Abstand das Sinfoniekonzert (9%) und der Liederabend (8%). Kammer-, Solisten- sowie Kirchen- bzw. Orgelkonzerte folgen mit jeweils 4%. Mit 2 bzw. 1% rangieren Schlager- oder Beatkonzerte, sowie Jazzkonzerte und sonstige musikalische Veranstaltungen nur unter „ferner liefen“.

Welche absurden Blüten gelegentlich „Forschung“ im Freizeitbereich treibt, sei an einer Studie über „Finanzierung, Trägerschaft und Organisation von Freizeitangeboten“ verdeutlicht, die von der Firma Logon GmbH erstellt und 1976 vom Bundesminister für Jugend, Familie und Gesundheit veröffentlicht wurde. Die diesem Werk zugrunde liegenden Erhebungen wurden selbst von einem sonst vergleichsweise eher vorsichtig formulierenden Kulturmann wie Hilmar Hoffmann mit „grobschlächtig“ klassifiziert (*Hoffmann* 1978, S. 59). Da wird von den verantwortlichen Mitarbeitern von Freizeiteinrichtungen, z. B. Opernhäusern, unter anderem verlangt: „Bitte geben Sie an, welcher Anteil aller Besucher männlichen bzw. weiblichen Geschlechts ist.“ Nun wird man sicherlich zu Recht sagen, „Männlein und Weiblein“ lassen sich doch normalerweise noch unterscheiden und in ihrem Anteil am jeweiligen Publikum abschätzen. Richtig, so weit, so gut! Aber dann werden von den Befragten folgende Informationen erbeten: „Bitte schätzen Sie, welchen sozialen Schichten die Besucher angehören.“ Vorgegeben werden: Studenten, Arbeiter, Angestellte und Beamte, Führungskräfte (z. B. höhere Angestellte) und Rentner. Unter Vorgabe von sechs verschiedenen Altersklassen wird dann darum gebeten, „insgesamt die altersmäßige Zusammensetzung der Besucher nach den genannten Altersklassen“ zu schätzen. Darüber hinaus sollte innerhalb der Altersklassen auch noch die Geschlechtsaufteilung angegeben werden. Zur Abrundung des Ganzen bat man dann noch um eine

„grobe“ Schätzung, welcher Anteil der Besucher ein monatliches Nettoeinkommen von unter 800,- bzw. über 2000,- DM hat.

Es bedarf wohl auch für den Laien keiner weiteren Erläuterung, um auch ihn zu der Erkenntnis kommen zu lassen, daß es sich bei dieser Art von Untersuchung schlicht und einfach um „Kaffeersatzdeuterei“ handelt; traurig nur, daß solcher Unsinn auch noch mit öffentlichen Geldern finanziert wurde.

Die beschriebenen und tabellarisch dargestellten Beispiele machen eins deutlich: Durch die Kombination unterschiedlicher Stichproben mit einerseits vergleichsweise präzisen und andererseits recht diffusen Fragestellungen wird der sozialwissenschaftlich weniger bewanderte Leser einige Schwierigkeiten haben, die Aussagekraft und Interpretationswürdigkeit der jeweiligen Daten auch nur annähernd richtig einzuschätzen. Neben all dieser Verwirrung erscheint alljährlich ein Stück Statistik von geradezu pedantischer Präzision: die offizielle Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins, die zumindest für einen Teilbereich des Musiklebens, das Musiktheater und die Sinfonieorchester, eine Fülle genauer Angaben liefert. Am Beispiel des auch in unserer Stichprobe berücksichtigten Gürzenich-Orchesters sei dies für die Spielzeit 1978 / 79 dokumentiert: da werden die Mitglieder des Orchesters (114), die Anzahl der Konzerte am Ort (30), auswärts (5), die Besucherzahl der Konzerte am Ort (34503), die Ausgaben (ca. 9,6 Mill.) und die Einnahmen (kein Gewinn) präzise aufgelistet.

So präzise diese Theaterstatistik auch ist, sie birgt keinerlei demographisches Leben in sich; denn wer sich hinter den Zahlen verbirgt, ob mehr Männer oder mehr Frauen, ob jüngere oder ältere Leute, aus welchen Schichten sie stammen, welche Berufs- und Schulbildung sie haben – all dies wird nicht erfaßt. Dies ist, was man deutlich sagen muß, allerdings auch nicht Sinn und Zweck dieser mehr an der Leistungsbilanz interessierten Statistik.

Die vorliegende Literatur gibt mithin keinen genauen Aufschluß darüber, wer denn nun tatsächlich Konzerte der verschiedensten Sparten und Musiktheateraufführungen besucht.

Hin und wieder streut der eine oder andere Musikkritiker ein demographisches Detail in seine Artikel ein. Für die Konzerte unserer Stichprobe sah dies z. B. folgendermaßen aus: Bei Wolf Biermann ließ der Kritiker der Kölnischen Rundschau den Sänger durch „sein jugendliches Auditorium begeistert beklatschen“. Beim Kollegen vom Kölner Stadtanzeiger trat Klaus Hoffmann vor einem „überwiegend jugendlichen Publikum auf“. Im Bereich der klassischen Musik finden sich solche Angaben höchst selten, das Publikum bleibt von den Kritikern meist unbeachtet. Allenfalls wird die Art und Weise seiner Verlautbarungen erwähnt, seien es nun Beifall oder, was gerade im Musiktheaterbereich nicht selten vorkommt, „Buh“-Rufe.

Sieht man von den Verlautbarungen der Musikkritiker ab, so hat die überwältigende Mehrheit der Beiträge zur Publikumsbeschreibung bzw. -forschung in der Musik eins gemeinsam: Die Erhebungen werden nicht am Ort des Geschehens, d. h. in den Konzertsälen oder den Opernhäusern durchgeführt, sondern außerhalb. Bei repräsentativen Studien geschieht dies überwiegend in der häuslichen Umgebung der Befragten. Es wird also nicht unmittelbar vor Ort festgestellt, wer nun konkret die Leute sind, die den Weg zur jeweiligen Veranstaltung angetreten haben, sondern es werden, wie beschrieben, nur Angaben darüber verlangt, ob jemand in einem bestimmten zurückliegenden Zeitraum, meist ein Jahr, Konzerte oder Musiktheateraufführungen einmal oder ggf. mehrfach besucht hat. Und wer erzählt da nicht schon mal, daß er dies getan habe. Man will ja nicht unbedingt als Kulturbanause gelten.

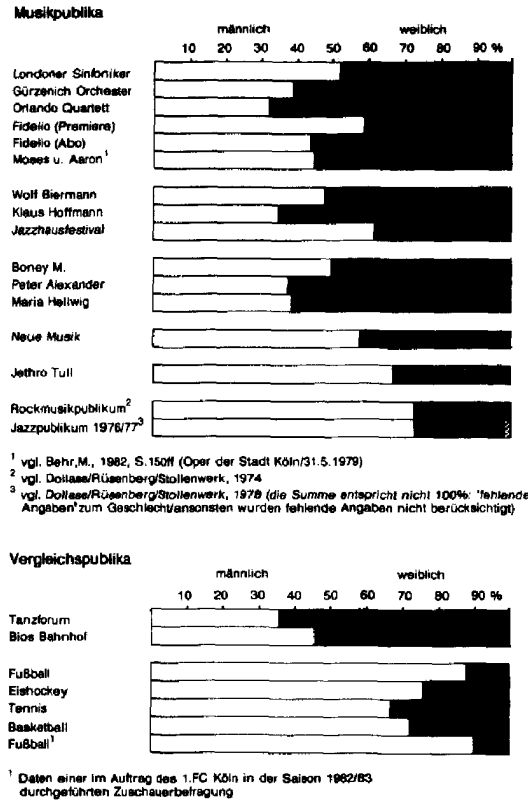
Die wenigen Studien, deren Datenmaterial vor Ort, also bei den Veranstaltungen selbst erhoben wurden, sind fast ausschließlich regionaler Natur. Diesen regionalen Untersuchungen wird vielfach vorgeworfen, daß sie dazu beitragen, Vorurteile und Klischees zu bilden bzw. zu verfestigen. Aufgrund struktureller Unterschiede der jeweiligen Erhebungsorte sei kein aussagekräftiges Gesamtbild der Publikumsstrukturen in der Musik zu erlangen (vgl. *Wiesand* 1978). Wir haben uns im Prolog mit Sinn und Unsinn dieses Arguments bereits auseinandergesetzt. Gefährlich wird es, wenn dieses Regionalitätsargument nur deshalb benutzt wird, um mißliebige Resultate zu relativieren. Nahezu die gesamte human- und sozialwissenschaftliche internationale Forschung bleibt von dieser Kritik ansonsten verschont: obwohl zumeist nur Studenten der eigenen Hochschule befragt, untersucht oder geprüft werden.

## 2.2 ♂ + ♀ im Konzert

„1980 fanden in der Bundesrepublik über 4000 Konzertveranstaltungen der Sparte Pop / Rock / Jazz / Schlager / Folklore statt. Ein gutes Fünftel dieser Veranstaltungen läßt sich als Pop-, Rock- oder Jazzkonzerte bezeichnen ... Die Veranstaltungen finden nahezu ausschließlich in Großstädten statt. Das Publikum besteht hauptsächlich aus Jugendlichen, wobei die weiblichen Zuhörer überwiegen.“ Dieses Zitat findet sich in der Studie „Märkte im Wandel“ der *Spiegel*-Verlagsreihe (1983, S. 27). Leider wird nicht deutlich gemacht, wie die Autoren der Studie zu dieser Aussage kommen, die, wie sich herausstellt, zumindest auf den jeweiligen Geschlechteranteil bezogen, eine „Falschaussage“ ist.

„Jazzmusik erweist sich als eine primär männliche Angelegenheit – sowohl die Konsumenten, als auch die Musiker sind vornehmlich Männer. Es zeigen sich keine Unterschiede, vergleicht man das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Männern und Frauen in Jazzveranstaltungen mit den entsprechenden Relationen in Rockkonzerten.“ Diese Aussage, mit der wir in unserer Studie über das Jazzpublikum (1978) die Geschlechterverteilung in den von uns untersuchten Konzerten mit den Ergebnissen der Rockpublikumsstudie (1974) verglichen haben, können wir ohne größere Abstriche für die in der jetzigen Kölner Stichprobe für die Kategorien „Jazz“ und „Rock“ gewählten Veranstaltungen – Jazzhaus-Festival und Jethro Tull-Konzert – übernehmen. Anfang der 70er Jahre stellten beim Rockpublikum die Männer bzw. männlichen Jugendlichen nahezu Dreiviertel der Besucher, beim Jazzpublikum in seiner Gesamtheit mehr als zwei Drittel, und berücksichtigt man nur das zeitgenössische Publikum, ebenfalls Dreiviertel. An dieser Relation der Geschlechter hat sich bei der Köln-Studie im Jazz und Rock nur Unwesentliches geändert, wie die nachfolgende Abbildung zeigt:

Abb. 2: Geschlechtszusammensetzung der Musik- und Vergleichspublika



Erläuterung: Weiße Balken = Prozentsatz männlicher Besucher, schwarze Balken = Prozentsatz weiblicher Besucher.

Weniger deutlich als bei Jazz und Rock dominieren die Männer bei der Premiere von „Fidelio“ und bei der Neuen Musik. Insgesamt gab es zwischen der Abonnementsaufführung von „Fidelio“ und der Premiere wesentlich weniger Unterschiede, als uns dies von Kennern der Opernszene vorher prophezeit worden war. Ein Unterschied zwischen beiden Veranstaltungen ist allerdings recht deutlich: die Verteilung der Variable „Geschlecht“. Bei der Abonnementsvorstellung von „Fidelio“ stellen die Frauen eindeutig die Mehrheit der Besucher, während bei der Premiere die Männer im Publikum deutlich dominieren.

Es gibt eine Reihe von Veranstaltungen im Musikbereich, die von vornherein schon stärker von Journalisten, Musikkritikern und -redakteuren besucht werden, Veranstaltungen, bei denen es dazu gehört, daß sich Vertreter bestimmter gesellschaftlicher Gruppierungen, z. B. Politiker und höhere Verwaltungsbeamte, sehen lassen oder glauben, sich sehen lassen zu müssen. Fast alle der eben genannten Spezies tun dies natürlich überwiegend mittels Freikarten. Und daß sie nahezu ausschließlich männlichen Geschlechts sind, versteht sich bei unseren gesellschaftlichen Strukturen fast von selbst. Unter den Ausfüllern unserer Fragebögen tauchten jedenfalls des öfteren solche männlichen Freikartenin-



haber auf. Sie dürften vorrangig den Männerüberschuß bei der „Fidelio“-Premiere, aber auch bei den Konzerten mit Neuer Musik bewirkt haben. Interessanterweise hat *Behr* (1982) ebenfalls bei einer Abonnementsveranstaltung im Kölner Opernhaus („Moses und Aron“) vergleichbare Geschlechterrelationen vorgefunden.

Ein in etwa ausgewogenes zahlenmäßiges Verhältnis zwischen den Geschlechtern registrierten wir bei den Konzerten von Boney M., Wolf Biermann und den Londoner Synchronikern.

Bei fünf Veranstaltungen dominieren die Frauen mit einem Anteil am Gesamtpublikum von mehr als 60%. Es sind Konzerte verschiedener Musikrichtungen, bei denen die Frauen diese breite Publikumsmehrheit bilden.

„Besonders interessiert an Konzerten mit klassischer Musik sind Frauen im Alter von 25–55 Jahren mit gehobener Schulbildung“ (Märkte im Wandel / 1983, S. 28). In bezug auf die Geschlechterpräferenz trifft diese Aussage für zwei Konzerte klassischer Musik in unserer Stichprobe (Gürzenich-Orchester / Orlando Quartett) zu. Aber auch bei der Volksmusik (Maria Hellwig) und beim Schlager (Peter Alexander) sind die Männer ebenso eine Minderheit im Publikum wie beim Liedermacher Klaus Hoffmann. „Bei Klaus Hoffmann, der übrigens in letzter Zeit sehr viel konkreter geworden ist in seiner Aussage, hat das Publikum vornehmlich aus Frauen bestanden, er ist dafür wohl ein besonderer Typ.“ Dies meinte seine Promoterin Vivi Eickelberg auf die Frage, wo das Publikum ihres Schützlings demographisch anzusiedeln sei. Es sei dahingestellt, ob ein „besonderer Typ“ für Frauen zu sein und konkrete textliche Aussagen zu tätigen, allein den hohen Frauenanteil in einem Publikum erklären kann.

Empirische Untersuchungen über Musikvorlieben zeigen für den Schlager ein deutliches Interessenübergewicht beim weiblichen Geschlecht. Daß diese Hörgewohnheiten, die für den heimischen Bereich, also das eigene Radio, den Plattenspieler oder das Fernsehen erfaßt wurden, zumindest für Peter Alexander, aber sicherlich auch für etliche andere seiner Schlagerkollegen auf den konzertanten Bereich zu übertragen sind, zeigt die deutliche Überzahl bei seinem Konzert in der Sporthalle. Etwas überraschend ist dagegen die annähernd gleiche Relation der Geschlechter beim ZDF-Konzert „Die Musik kommt“ mit Maria Hellwig, das eindeutig in die Kategorie „Volksmusik“ gehört. Die Analyse der Hörgewohnheiten der Bevölkerung ergibt für die Volksmusik im allgemeinen ein deutliches Plus für die Männer. So antworteten auf die Frage „Wie gerne hören Sie deutsche Volksmusik?“ aus der *Infratest*-Studie (Bezug: Gesamtbevölkerung Nordrhein-Westfalen) aus dem Jahre 1969 36% der Männer gegenüber nur 29% der Frauen, daß sie dies „sehr gerne“ tun. Bei der Kategorie „gern“ gibt es keine Unterschiede (jeweils 32%), ebensowenig bei den ablehnenden Kategorien. Da auch in jüngerer Zeit vergleichbare Trends in bezug auf die Vorliebe für Volksmusik ermittelt wurden, wundert es doch, daß bei Maria Hellwig die Frauen zahlenmäßig so dominieren.

Unterschiedliche musikalische Präferenzen der Geschlechter führen sicherlich dazu, daß bei den konzertanten Darbietungen des jeweiligen Genres Männer und Frauen in unterschiedlicher Anzahl vertreten sind. Sicherlich spielen auch interpretenspezifische Merkmale eine Rolle, wie der eben zitierte „Frauentyp“ Peter Alexander oder Klaus Hoffmann. Aber ein solches Schlagwort ist viel zu grob, um Erklärungen zu liefern. Sieht man einmal von den Männern ab, die auch in diesen vornehmlich von Frauen besuchten Konzerten anzutreffen sind, ist deutlich, daß sich die Frauen, die sich bei Klaus Hoffmann einfinden, grundlegend von denen unterscheiden, die zu Peter Alexander gehen. Weitere Variablen, die sicherlich einigen Einfluß auf die Geschlechterrelation einer Veranstaltung haben, sind situative Bedingungen des jeweiligen Konzertes. Daß vergleichsweise viele

ältere Damen in Konzerten klassischer Richtung anzutreffen sind, resultiert sicherlich auch daher, daß die Konzerthallen „sichere“ Orte sind, wo man nicht „schief“ angesehen oder gar angepöbelt wird, wenn man ohne männliche Begleitung erscheint, und wo man weitgehend unter seinesgleichen ist.

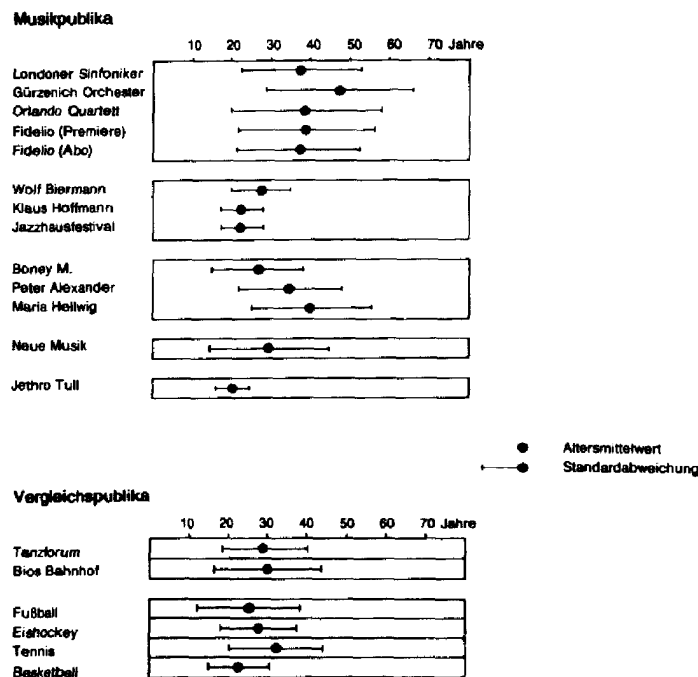
Grundlegende Erklärungen für die unterschiedlichen Konzertpräferenzen von Männern und Frauen können allerdings nur durch die Einbeziehung weiterer demographischer Variablen, wie Alter und die durch den Bildungsgrad definierte Schichtzugehörigkeit geliefert werden (vgl. Kap. „Erklärungen“).

Klare und mit den auch heute noch wirksamen Geschlechterrollenklichs vereinbare Ergebnisse findet man in den Vergleichsstichproben: in den Ballettveranstaltungen finden sich insbesondere (junge) Damen ein, annähernd ausgeglichen ist das Verhältnis Männer zu Frauen bei Bio. Ob Fußball, Eishockey, Basketball oder Tennis: als Zuschauersportart (ebenso wie aktiv betrieben) sind alle vorrangig eine männliche Angelegenheit. In den Fußballstadien finden sich die wenigsten Frauen ein. Beim Tennis dagegen, die Sportart übrigens, in der in der Bundesrepublik im organisierten Sport, nach Gymnastik bzw. Turnen, die meisten Frauen aktiv sind, ist im Publikum jeder dritte Besucher eine Frau.

### 2.3 Altersstruktur

Knapp 30,5 Jahre ist er alt, der durchschnittliche Kölner Konzertbesucher. Aber den statistischen Modellkonzertgänger der Gesamtstichprobe wollen wir nicht weiter unter die Lupe nehmen, sondern das Durchschnittsalter der einzelnen Konzertpublika:

Abb. 3: Durchschnittsalter der Musik- und Vergleichspublika



Erläuterung: Innerhalb der doppelten Standardabweichung, einem Maß für die Streuung des Alters, liegen rund zwei Drittel der Befragten.

Die „Benjamine“ des Musikpublikums sind die Besucher des Jethro Tull-Auftrittes in der Kölner Sporthalle. Daß das Durchschnittsalter hier nur rund 20 Jahre ist, verwundert doch etwas, bedenkt man, daß die Gruppe um den Flötisten und Sänger Ian Anderson schon seit einem Dutzend Jahren zu den Top-Gruppen im internationalen Rockmusikgeschäft gehört. Nur 1% der Besucher dieses Konzertes war aber älter als 30 Jahre, knapp die Hälfte zwischen 18 und 21 Jahren. Anderson hat es also verstanden, immer wieder die jüngere Generation anzusprechen und hier Anhänger zu gewinnen, offensichtlich in viel stärkerem Maße als dies anderen Gruppen, die vergleichbar lange im Geschäft sind, gelungen ist. Bei deren Auftritten, meist in kleineren Clubs oder Diskotheken, findet sich oft nur eine begrenzte Zahl gesetzter Mittdreißiger ein, die offensichtlich Jugenderinnerungen auffrischen wollen.

Die „Senioren“ der von uns befragten Publika waren die Besucher des Gürzenich-Orchesters. Jugendliche Besucher suchte man dort nahezu vergeblich, dagegen waren rund zwei Drittel älter als 40 Jahre und hiervon wiederum ein Großteil schon im Rentenalter. Sieht man von dem von Maria Hellwig moderierten Volksmusikkonzert „Die Musik kommt“ ab, wo die Besucher im Durchschnitt rund 40 Jahre alt waren, so bleibt festzuhalten, daß der Bereich der klassischen Musik im Durchschnitt die älteren Publika stellt. Bei allen Veranstaltungen dieses Genres stellen die Besucher über 40 Jahre den jeweils größten Anteil. Bei einer doch recht großen Altersstreuung pendeln sich die Mittelwerte zwischen 37 und knapp 40 Jahren ein, läßt man die „Senioren“ beim Gürzenich-Orchester einmal unberücksichtigt. Für manche überraschend niedrig ist mit rund 35 Jahren das Durchschnittsalter des Peter Alexander-Auditoriums. Zwar stellen hier die Besucher über 40 Jahre den relativ größten Publikumsanteil, aber auch sehr viele jüngere Besucher waren in die Kölner Sporthalle gekommen. Offensichtlich braucht der österreichische „Dauerbrenner“ auch im vierten Jahrzehnt der Karriere ein Überaltern seiner Anhänger nicht zu befürchten.

Vergleichsweise altershomogen ist die Publikumsstruktur beim Jazz und bei den Liedermachern Biermann und Hoffmann. Bei allen drei Veranstaltungen stellen die Besucher zwischen 18 und 30 Jahren die überwältigende Mehrheit des Publikums. Daß die Besucher bei Wolf Biermann im Durchschnitt einige Jahre älter sind als bei Hoffmann oder beim Jazzhaus-Festival, resultiert aus dem etwas höheren Anteil der 31-40jährigen Besucher bei seinem Konzert in der Kölner Messehalle.

Eine besonders bemerkenswerte Angelegenheit war die Altersverteilung innerhalb des Publikums beim Auftritt von Boney M. Was wir mit unseren Erhebungsinstrumenten zwar nicht erfassen konnten, als Anwesende beim Konzert aber sehr wohl beobachteten, war die Tatsache, daß die Veranstaltung offensichtlich für viele zum Ziel eines Familienausflugs gemacht wurde. Jeder siebte Besucher war jünger als 15 Jahre, Kinder mithin, die fast durchweg in Begleitung Erwachsener, meist wohl der Eltern, kamen. Nirgendwo sonst war der Anteil der jüngsten Altersgruppe so groß wie bei diesem Konzert (vgl. Supplement; s. Vorwort). Bobby Farrell, ehemaliger Vortänzer der Gruppe, erwies sich zweifellos als genauer Beobachter, beantwortete er doch die Frage nach dem Publikum seiner ehemaligen Gruppe in einem Fernsehinterview: „Vom Kleinkind bis zur Oma.“

Bei den Vergleichsstichproben sind Publika mit einer großen Altersstreuung bemerkenswert: „Bios Bahnhof“, Massensportarten wie Fußball, Eishockey, Tennis. Denkbar, daß volkstümliche Veranstaltungen – dazu kann man auch eine Fernsehshow im Abendprogramm rechnen – aus Kommerzialisierungs-, Alters- bzw. Akzeptanzgründen unspezifisch konstruiert sein müssen. Sie sind geeignet fürs „Familienprogramm“ – so wie etwa die Darbietungen von Boney M. auch. Vielleicht kann dies im Zusammenhang mit der

Einebnung und Durchmischung von Alterssubkulturen (vgl. Postman, „Das Verschwinden der Kindheit“ 1983) gesehen werden. Das bloße Durchschnittsalter ist also für diese Veranstaltungen nicht aufschlußreich – erst die Streuung offenbart die breite Altersspanne des Publikums.

Besucher der Veranstaltungen des Tanz-Forums sind im Schnitt etwa ähnlich alt wie Besucher von „Bios Bahnhof“ (ca. 30 Jahre). Akzentuiert wird dieser Wert erst durch zusätzliche Informationen: etwa die, daß es sich im Verbund der Klassikveranstaltungen um das jüngste Publikum handelt. Man könnte versucht sein anzunehmen, daß die „junge“ Rezeptionsform der Klassik das Ballett ist, oder dem Ballett-Zuschauen und -Zuhören eine Brücken- bzw. Vermittlerfunktion für lebensalterlich später angemessen werdende Klassikveranstaltungen zuschreiben. Diese Annahmen sind jedoch ohne zusätzliche Erhebungen noch zu spekulativ.

## 2.4 Berufs- und Ausbildungsstruktur

Bei den Diskussionen darüber, wer eigentlich die Personen sind, die aktiv am Kulturge-schehen teilhaben, bleiben einige demographische Variablen, wie z. B. das Alter und das Geschlecht, oft unberücksichtigt. Andere demographische Strukturdaten, wie die berufliche Situation oder die meist dieser Situation zugrundeliegende Ausbildung, sowie die nicht zuletzt aus diesen beiden genannten weitestgehend abzuleitende soziale Schichtzugehörigkeit, werden dagegen im Zusammenhang mit dem Thema „Partizipation am Kulturbetrieb“ intensiv und meist äußerst kontrovers diskutiert. Scharioth (1974) gibt ein Fazit der empirischen Studien zu dieser Thematik:

„Aus allen Untersuchungen geht hervor, daß die Kulturinstitutionen jeweils nur von einer Minderheit besucht werden, die zwischen 10% und 20% der Befragten liegt, je nach Härte der Fragestellung und Art der Einrichtung. Bei Personen mit höherem Einkommen, besserer Bildung, höherer Schichtung steigt dieser Prozentsatz erheblich an, teilweise sogar über 50% der befragten Gruppen.“ (S. 460)

Konkreter befaßt sich Scharioth mit schichtspezifischen Aspekten und hier besonders mit der Teilhabe der Arbeiter an verschiedenen Institutionen des Kulturbetriebes: „Die Anzahl der Besucher der meisten Kulturinstitutionen korreliert mit der Schichtung, d. h. hier negativ mit dem Arbeiteranteil.“ (Filmtheaterbesuch gegen Arbeiteranteil  $r = -.80$ ; Musiktheater gegen Arbeiteranteil  $r = -.77$ ; Schauspielbesucher gegen Arbeiteranteil  $r = -.75$ ; Konzertbesucher gegen Arbeiteranteil  $r = -.60$ ; 1974, S. 462).

Solche Erkenntnisse, empirisch mittlerweile vielfach belegt, verursachen, wenn sie in Massenmedien publik gemacht werden, bei Kulturpolitikern und -beamten meist vehementen Widerspruch. Müssen sie doch schon von Berufs wegen den Bürgern suggerieren, daß die Millionen für Kultur allen zugute kommen und nicht nur elitären Minderheiten. Daß im bundesdeutschen Kulturbetrieb weitgehend das Gegenteil richtig ist, daß nämlich die größten Anteile der Kulturretats für die gebildete Mittelschicht verwendet werden, wird von ihnen, sicherlich meist wider besseres Wissen, geleugnet.

Ein prototypisches Beispiel für diesen Sachverhalt wurde 1981 in der Kölner Szene aufgeführt; es paßt daher trefflich zur vorliegenden Studie.

Besucherbefragungen bei drei kulturellen Großereignissen in Köln, realisiert durch das Statistische Amt der Stadt, beinhalteten auch eine Analyse der Berufsstruktur der verschiedenen Publika:

	Westkunst <sup>1</sup>	Picasso <sup>2</sup>	Theaterfestival <sup>3</sup>
Schüler/Studenten	43%	37%	28%
Auszubildende	2%	2%	1%
Arbeiter	1%	1%	1%
Facharbeiter	1%	1%	1%
Akademische Berufe	28%	26%	32%
Angestellte/Beamte	10%	11%	19%
Leitende Berufe	7%	6%	10%
Hausfrauen	4%	8%	7%
Rentner/Pensionäre	2%	5%	1%
	N = 3557	N = 961	N = 1776

(Quelle: Besucherbefragung des Statistischen Amtes der Stadt Köln, *Kölner Statistische Nachrichten*, Sept. 1981, S. 10. Erläuterung: 1 = Westkunst, Befragung über den gesamten Ausstellungszeitraum vom 30. 5. bis 16. 8. 81; 2 = Picasso, Befragung vom 11. 8. bis 8. 9. 81; 3 = Theaterfestival, Befragung in drei Veranstaltungen: Pina Bausch, Magazzini Criminali, Peking Oper; bei 1 und 2 sind nur die Berufe der deutschen Besucher berücksichtigt, bei 1 betrug der Ausländeranteil ca. 18,5% bei 2 ca. 10,5%; bei 3 sind Ausländer mit berücksichtigt, insgesamt nur ca. 2,5%)

Diese Daten veranlaßten die Stadtstatistiker unter anderem zu folgenden Aussagen: „Damit wird deutlich, daß die bisherigen kulturellen Großveranstaltungen dieses Jahres in Köln keineswegs breite Bevölkerungsschichten, sondern nur ein schmales Spektrum der Bevölkerung, die sozial höher gestellten Schichten, zum Besuch ermuntert haben.“ (*Kölner Statistische Nachrichten*, September 1981/S. 11). Neben dieser regional bezogenen Schlußfolgerung glaubten die Autoren generalisieren zu können. Sie folgerten, „daß Hochkultur nach wie vor fast ausschließlich von Hochgebildeten konsumiert wird. Vom Anspruch 'Kunst ins Volk' transportieren zu können, ist der heutige Kulturbetrieb noch ein gutes Stück entfernt“ (ebenda, S. 12).

Die Kölner Kultur- und Verwaltungsbürokratie griff die Veröffentlichung mit Argumenten an, über die wir an dieser Stelle lieber den „Mantel des Schweigens“ decken wollen. Grundtenor war jedoch: „Daß nicht sein kann, was nicht sein darf!“

Gilt nun das, was die Stadtstatistiker für die beiden Kunstaussstellungen und das Theaterfestival herausfanden, auch für das Konzertpublikum?

Bevor wir auf diese Frage eine Antwort geben, noch einige Vorbemerkungen: Will man die soziale Schichtzugehörigkeit einer Person erfassen, so gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, dies zu realisieren. Nicht zuletzt um die Kontinuität zu unseren bisherigen Studien zu wahren, d. h. natürlich um eine Vergleichbarkeit der Daten zu ermöglichen, haben wir uns weitestgehend an den Erhebungsmodalitäten für die demographischen Daten orientiert, wie wir sie beim Rock- und beim Jazzpublikum genutzt haben. Die berufliche Situation wurde durch folgende Vorgaben erfaßt: Personen in der Ausbildung, d. h. Schüler, Lehrlinge (Auszubildende), Studenten. Berufliche Positionen: Arbeiter – Facharbeiter – Angestellte – Beamte – Freie Berufe (Selbständige) – Hausfrauen. Andere Situationen: z. Zt. arbeitslos – Rentner/Pensionär.

Mit diesen Vorgaben kann sicherlich fast jede berufliche Situation, die in unserer Gesellschaft möglich ist, erfaßt werden. Bewußt verzichtet haben wir wiederum auf jene, zwar im öffentlichen Dienst klar umrissenen, in der freien Wirtschaft aber oft schwer zu fassenden Positionen des unteren, mittleren oder leitenden Angestellten. Auch eine mög-

liche Aufspaltung des Beamtenstatus wurde nicht vorgenommen. Aussagen darüber, zu welcher Kategorie von Angestellten oder Beamten ein Befragter gehört, sind dennoch möglich. Durch die Kombination der Berufsvorgabe mit dem Bildungsabschluß kann diese vermeintlich vorhandene Unklarheit beseitigt werden. Im Fragebogen wurden folgende Bildungsangaben vorgelegt: ohne Abschluß – Volks- oder Hauptschulabschluß – Mittlere Reife – Fachhochschulreife – Abitur – Hochschulabschluß – sonstiges.

Wenn auch heutzutage nicht mehr in dem Maße wie vielleicht noch vor zehn, erst recht vor zwanzig oder dreißig Jahren, korreliert die berufliche Situation bei der überwältigenden Mehrheit der Angestellten und erst recht der Beamten mit dem jeweiligen Bildungsabschluß. Der Hauptschulabsolvent wird kaum leitender Angestellter und schon gar nicht Beamter des gehobenen Dienstes werden können. Ebenso wenig wird man den Hochschulabsolventen in den niedrigen Tarifgruppen dieser Berufe vorfinden. Ausnahmen bestätigen wie überall die Regel. Wir glauben, daß es gerade in einem Forschungsprojekt im Kulturbereich nicht nur zulässig, sondern sogar sinnvoll ist, das Ausbildungsniveau einer Person als Indikator für ihre Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht anzusehen, mit hin einen bildungsrelevanten Sozialstatus einzuführen. Denn gerade die Phase der schulischen Sozialisation und die dort in unserer Gesellschaft erzeugten Unterschiede haben einen erheblichen Einfluß auf die kulturellen Aktivitäten einer Person.

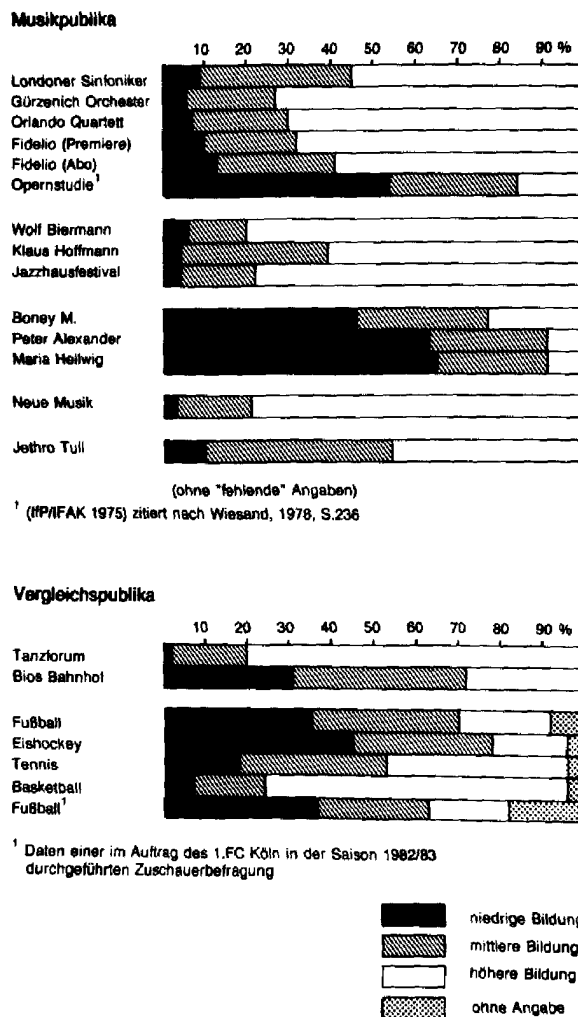
Gerade in der oft emotional geführten Diskussion für und wider den etablierten Kulturbetrieb der „klassischen Musikkultur“ – und nicht nur da, wie das oben beschriebene Kölner Beispiel andeutet – ist das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Arbeitern bzw. von Volks- oder Hauptschülern im Publikum immer wieder, wenn auch manchmal nur indirekt, zentraler Streitpunkt. Mangels konkreter empirischer Untersuchungen im Musikbereich bestand bisher für alle Seiten nur die Möglichkeit, darüber zu spekulieren, wie hoch der Anteil dieser Berufs- bzw. Ausbildungsgruppen am Musikpublikum nun tatsächlich sei. Die eine Seite wollte nachweisen, daß die hoch subventionierte Kunstmusik, einschließlich der Musiktheater, nur für eine Bildungselite stattfindet, während die andere Seite jeden „Strohalm“ ergriff, um zu dokumentieren, daß das Gegenteil der Fall sei, daß diese Art von Kultur also von allen Schichten der Bevölkerung genutzt werde.

Wir wollen uns einmal die Verteilung der Variablen „Ausbildung“ und „Beruf“ in den einzelnen Veranstaltungen der vorliegenden Studie anschauen (Abb. 4, S. 44). Der besseren Übersicht wegen haben wir das Spektrum der vorgegebenen Bildungsabschlüsse in drei Kategorien zusammengefaßt:

- niedrige (ohne Abschluß/Volks- bzw. Hauptschulabschluß)
- mittlere (Mittlere Reife/Fachhochschulreife)
- höhere (Abitur/Hochschulabschluß, Fachhochschulabschluß)

(Die genaue Besetzung der ursprünglichen Kategorien findet sich, detailliert aufgeschlüsselt, zu jeder Veranstaltung im Tabellenteil, Bezugsquelle vgl. Vorwort.)

Abb. 4: Bildungszusammensetzung der Musik- und Vergleichspublika



Erläuterung: Dargestellt sind die Prozentsätze der drei Bildungsabschlußgruppen, über deren Konstruktion im Text berichtet wird.

Die Trends sind so klar und eindeutig, daß sie kaum mehr einer ausführlichen Beschreibung und Erläuterung bedürfen: Bei den Konzerten von Maria Hellwig, Peter Alexander und Boney M., also den Sparten Volksmusik, Schlager und internationale Popmusik, stellen die Besucher mit niedrigen schulischen Abschlüssen, wenn nicht wie bei den beiden erstgenannten Sparten die große Mehrheit des Publikums, so doch zumindest den größten Anteil (bei Boney M.). Besucher mit Abitur oder gar Hochschulabschluß sind bei der Volksmusik und beim Schlager nur eine unbedeutende Minderheit. Bei der internationalen Popmusik, durch Boney M. repräsentiert, stellen sie aber immerhin etwa jeden 4. bis 5. Besucher. Bei allen anderen Veranstaltungen unserer Studie sind die Personen mit „niedriger Bildung“ dagegen nur unbedeutende Minderheiten, und dies unabhängig von der Art des Dargebotenen. Ganz gleich, ob im Opernhaus „Fidelio“ aufgeführt wird, Wolf Bier-

mann in der Messehalle oder Klaus Hoffmann im Schauspielhaus auftreten, die unterschiedlichsten Jazzgruppen und -interpreten in der Musikhochschule spielen oder exponierte Vertreter der Neuen Musik das Programm gestalten, Besucher mit höherer Bildung stellen durchweg die Mehrheit des Publikums und dies meist recht deutlich. Einzige Ausnahme bildet das Konzert von Jethro Tull. Hier sind die Personen mit höherer Bildung nur relativ in der Mehrheit.

Betrachtet man die Verteilung der verschiedenen Berufsgruppen, so zeichnen sich ebenfalls deutliche Trends ab (vgl. Tabelle S. 46). Sowohl bei den Konzerten aus dem Bereich der populären Musik als auch beim Musiktheater, hier repräsentiert durch die „Fidelio“-Aufführungen, und bei der sinfonischen Musik dominieren die Angestellten. Bei der erstgenannten Sparte handelt es sich allerdings überwiegend um Angestellte in unteren Positionen, denn sie verfügen fast alle nur über Zeugnisse niedriger oder mittlerer Bildungsabschlüsse. Die Angestellten in den Konzerten des klassisch-musikalischen Bereiches sind dagegen fast durchweg Abiturienten, Fachhochschul- oder Hochschulabsolventen.

Studenten bilden die Mehrheit beim Jazzhaus-Festival und bei den Liedermachern Biermann und Hoffmann, Schüler bei Jethro Tull und bemerkenswerterweise bei der Neuen Musik. Das Konzert der Gruppe um Ian Anderson ist die einzige Veranstaltung, bei der die Lehrlinge bzw. Auszubildenden mit 14% einen größeren Publikumsanteil stellen. Hausfrauen sind verstärkt bei Peter Alexander und Maria Hellwig vertreten.

Arbeiter und Facharbeiter sind im Bereich der klassischen Konzerte so gut wie gar nicht anzutreffen, ebensowenig bei den Liedermachern und beim Jazz. Was die meisten jedoch überraschen dürfte, ist die Tatsache, daß bei Veranstaltungen aus dem Schlagerbereich, der Volksmusik und der Popmusik Arbeiter und Facharbeiter ebenfalls nur unbedeutende Minderheiten des Publikums stellen.

Offensichtlich gehört der Besuch von Konzertveranstaltungen, welcher musikalischer Genres auch immer, nicht zu den sozialen Aktivitäten von Arbeitern. Die Besucher mit niedriger Bildung, die bei den Veranstaltungen in der Sporthalle mit Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M. die Mehrheiten stellten, gehörten von ihrer beruflichen Position her, soweit sie nicht noch Hauptschüler waren, wie bereits erwähnt, überwiegend zu den Angestellten.

Was für Köln im Bereich der bildenden Kunst und des Theaters gilt, haben wir gleichermaßen für die klassische Musikkultur, einschließlich der Musiktheater, des Jazz, der Neuen Musik und der Liedermacher festgestellt: Ihre Konsumenten sind mehrheitlich Angehörige der gebildeten, höheren Schichten.

Sind unsere Ergebnisse nur von lokaler Bedeutung? Gehört unsere Studie auch zu jenen, denen man vorwerfen kann, daß sie aufgrund ihrer regionalen Bezogenheit die „wahren“, d. h. die bundesweiten Verhältnisse verzerrt, wie dies den wenigen, bisher realisierten Projekten aus dem Bereich der Publikumsforschung vorgeworfen wird (z. B. *Wiesand* 1978)? Was kann der Laie eigentlich noch glauben? Wurde ihm und den Kritikern des Musiktheaterbetriebes gelegentlich doch in geradezu wollüstiger Art und Weise klargemacht, daß der Bildungshintergrund der Besucher von Musiktheateraufführungen völlig anders sei, als man bisher vermutet habe! Gleich mehrfach erfährt man, daß das Musiktheaterpublikum in der Bundesrepublik zu 16% aus Abiturienten, 30% Mittelschülern, 35% Volksschülern mit Lehre und 19% Volksschülern ohne Lehre zusammengesetzt ist (*Wiesand* 1978, S. 236/*Rauhe* 1978, S. 180/*Hoffmann* 1978, S. 47). Geht man davon aus, daß es sich bei den hier in demselben Buch zitierten Daten der sog. „Opernstudie“ nicht um eine Manipulation oder, wie einige Kritiker dieser Studie vermuten, um ein sog. „Gefällig-



Berufsstruktur der Musik- und Vergleichspublika

	Schüler	Lehrling	Student	Arbeiter	Facharbeiter	angestellt	beamtet	selbstständig	Hausfrau	arbeitslos	Rentner/ Pensionär
<b>Musikpublika:</b>											
LSO	15	1	10	-	1	26	8	17	18	-	4
Gürzenich	4	1	10	-	-	28	15	4	17	-	21
Orlando	22	1	13	-	-	21	7	11	18	-	6
„Fidelio“, P.	14	-	7	-	4	33	13	17	9	-	3
„Fidelio“, A.	11	2	15	-	2	31	13	9	12	-	3
Biermann	14	3	40	1	1	18	12	2	3	3	-
Hoffmann	28	4	32	1	1	22	7	2	2	2	-
Jazzhaus	25	3	43	2	1	12	4	6	1	3	-
Boney M.	22	6	2	2	11	26	7	6	14	1	2
Alexander	9	2	2	6	7	33	4	10	23	2	2
Hellwig	11	1	-	3	9	32	7	8	21	2	7
Neue Musik	30	3	25	-	-	14	9	8	4	3	2
J. Tull	36	14	15	1	6	15	9	1	-	1	-
<b>Vergleichspublika:</b>											
Tanz-Forum	12	2	38	-	1	20	8	9	4	2	1
Bios Bahnhof	19	6	6	1	6	29	6	7	17	1	2
Fußball	36	7	7	6	8	22	8	4	1	-	-
Eishockey	13	6	6	5	14	37	6	6	6	-	1
Tennis	12	2	11	-	1	33	11	19	9	-	1
Basketball	39	7	27	1	1	13	7	2	1	-	1

(Alle Angaben in Prozent)

keitsgutachten“ handelt, muß man sich natürlich fragen, wie solche Unterschiede zustande kommen. Auf die häusliche Erhebungssituation bei dieser Studie als möglicher Fehlerquelle haben wir bereits hingewiesen. Aber auch die Autoren selbst haben Fehlerquellen entdeckt. Sie sprechen von „definitiven Unschärfen in der Spartenennung“ (Fohrbeck 1982, S. 237) bei der Erhebung. Eine grundlegend andere Tendenz in bezug auf die Bildungsabschlüsse der Musiktheaterbesucher ergibt sich allerdings auch nach der von ihnen vorgenommenen Korrektur nicht.

Es gibt allerdings auch eine sehr einfache Erklärung für die Unterschiede in der Schicht- bzw. Bildungszusammensetzung zwischen „Opernstudie“ und unseren ja mehrfach replizierten Ergebnissen: ein Argument betrifft – so wie im Prolog erläutert – die jeweilige Schichtzusammensetzung der Region. In einer Arbeiterstadt ist die Publikumszusammensetzung stets anders als in einer Studentenstadt. Der andere Baustein der Erklärung ist das Argument der unterschiedlichen Konzertbesuchshäufigkeit. In der Opernstudie (und anderen Umfragen) wird meist nach dem Opernbesuch „im letzten Jahr“ gefragt. Wie das nächste Kapitel belegt, besteht das jeweilige Publikum vor Ort überwiegend aus Häufigbesuchern (ähnliches hat auch *Behr* 1983 herausgefunden) – jene, die nur einmal im Jahr eine Oper besuchen, sind im Opernhaus überall nur ein kleiner Prozentsatz. Werden diese Wenigbesucher aber als „Opernbesucher“ mit den Häufigbesuchern zusammengefaßt, so läßt sich die von der Opernstudie berichtete Zusammensetzung des Publikums – im Verein mit einer Mittelung regionaler Unterschiedlichkeiten (erstes Argument) – ohne weiteres verständlich machen. Der Widerspruch ist also keiner – es handelt sich lediglich um unterschiedliche Methoden und Referenzpunkte, mit denen nur Fachleute Politik machen sollten. Es bleibt jedenfalls richtig, was wir gefunden haben: vor Ort sind Häufigbesucher mit höherer Schulbildung der größte Publikumsanteil. Gibt es in den Vergleichsstichproben wesentliche Abweichungen vom Trend? Was für die Musikszene im Hinblick auf die berufliche Position der Besucher gilt, läßt sich ohne Einschränkung auf den Zuschauersport in Köln übertragen: Schüler und Angestellte stellen meist die größten Gruppen im Publikum. Ausnahmen bestätigen die Regel: Studenten zieht es traditionell verstärkt zum Basketball, Facharbeiter zum Eishockey und Selbständige zum Tennis. Letzteres ist vergleichsweise simpel zu erklären. Neben den meist besseren finanziellen Möglichkeiten dieses Berufsstandes resultiert der Drang der Selbständigen zum Tennis auch daher, daß sie, wie sie auf eine entsprechende Frage zugaben, in ihrem Tennisclub Geschäftspartner und Kunden finden. Wer nun fragt: „Woher kommt denn auf einmal der Tennisclub? Die haben doch nur zugeschaut,“ sei beruhigt. Denn Tennispublikum schaut nicht nur zu. 9 von 10 Besuchern des Tennisturniers sind aktive Tennisspieler und vier von fünf Mitglieder eines Clubs, die Selbständigen, fast alle. Wie überhaupt das alte Vorurteil, daß das Publikum als Ersatz für eigene sportliche Aktivität den Athleten aus der Profiszene zuschauen, revidiert werden muß. Sportzuschauer, gleich ob beim Fußball, bei Eishockey und Basketball, und erst recht beim Tennis, sind, zumindest in Köln, sportlich wesentlich aktiver als der Durchschnitt der bundesdeutschen Bevölkerung.

Bei den vier untersuchten Sportpublika zeigen sich allerdings deutliche Unterschiede in der Ausbildung. Zumindest in bezug auf das Ausbildungsniveau der Kölner Zuschauer ist Tennis bei weitem nicht so elitär, wie dies für diese Sportart bis noch vor wenigen Jahren selbstverständlich war – und gewiß in einigen Clubs auch heute noch ist. Deutlich mehr als die Hälfte des Tennispublikums verfügt „nur“ über Zeugnisse niedriger bzw. mittlerer Bildung. Tennis scheint tatsächlich den mühsamen Weg zum sogenannten „Volksport“ eingeschlagen zu haben. Ganz im Gegensatz dazu bleibt Basketball wohl bis auf weiteres sowohl als Aktiv- als auch als „Passivsportart“ die Domäne einer Bildungselite. Das deut-

lich jüngste unter den Kölner Sportpublika ist zugleich dasjenige mit dem höchsten Ausbildungsniveau.

Wenn auch bei Fußball und Eishockey Zuschauer mit niedriger Bildung jeweils die Mehrheit im Publikum bilden, so verfügen doch wesentlich mehr Besucher über Zeugnisse weiterführender Bildung, als dies oft vermutet wird.

Eins erscheint uns noch anmerkwürdig und bestätigt in der Tendenz unsere Skepsis gegenüber Befragungen durch Interviewer: Bei der vom 1. FC Köln in Auftrag gegebenen Zuschauerstudie (1982/83) wurde diese Form der Datenerhebung gewählt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfte hierin der Hauptgrund dafür zu suchen sein, daß 18% der Befragten dort z. B. keine Angaben über ihre Ausbildung machen wollten.

„Bios Bahnhof“ zieht nicht nur ein sehr altersheterogenes Publikum, sondern auch ein bildungs- und berufsheterogenes Publikum an: alle Bildungsschichten sind mit annähernd vergleichbar starken Kontingenten darin vertreten. Es ist unverkennbar, daß „Bios Bahnhof“ (wie auch dessen Nachfolgesendungen, z. B. „Bei Bio“ bzw. „Mensch Meier“) diese Heterogenität auch durch eine Mischangebotsstrategie erreichte: es war für „jeden etwas“ dabei, und was dem Einzelnen vielleicht nicht zusagt, das sieht und hört er sich zumindest mit Interesse an. Ob eine andere Strategie ebenso erfolgreich sein könnte, kann mangels Beispielen und Daten nicht beantwortet werden: stilistisch homogene Veranstaltungen, die ähnlich heterogene Publika anziehen.

### 3. Konzertaufwand

#### 3.1. Konzertbesuchsfrequenzen des Kölner Musikpublikums

Auch wir wollten wissen, wie oft die Personen unserer Stichprobe im Jahresdurchschnitt Konzerte oder Musiktheateraufführungen besuchen. Wir baten alle Befragten um die jeweilig konkrete Zahlenangabe.

Der theoretische Kölner „Modellkonzertgänger“ besucht im Jahresdurchschnitt zehn Veranstaltungen. Daß dies allerdings wiederum nur eine statistische Spielerei ist, verdeutlicht der Blick auf die Besuchsfrequenzen der verschiedenen Konzerte der vorliegenden Studie:

Londoner Symphoniker	12.3 (Konzerte pro Jahr)
Gürzenich-Orchester	12.4
Orlando Quartett	18.2
„Fidelio“, P.	25.4
„Fidelio“, A.	14.9
Wolf Biermann	7.0
Klaus Hoffmann	7.0
Jazzhaus-Festival	15.6
Boney M.	3.9
Peter Alexander	4.3
Maria Hellwig	4.0
Neue Musik	21.8
Jethro Tull	5.4

„Rekordkonzertgänger“ sind die Besucher der „Fidelio“-Premiere. Durchschnittlich mehr als zweimal im Monat finden sie sich in Konzertsälen oder Opernhäusern ein. In der Rangreihe der Besuchshäufigkeiten folgen auf den nächsten Plätzen ausschließlich Konzerte klassisch-musikalischer Richtung mit Durchschnittswerten, die sämtlich erheblich über dem Wert der Gesamtstichprobe liegen. Selbst die Publika mit der geringsten Anzahl von Konzertbesuchen dieses Genres, die Besucher der Londoner Symphoniker und des Gürzenich-Orchesters, kommen immerhin noch durchschnittlich auf einen Besuch pro Monat. Erstaunliche Übereinstimmung zeigen die Konzertbesuchswerte der übrigen musikalischen Sparten. In bemerkenswerter Gemeinsamkeit geht das Publikum der Liedermacher Wolf Biermann und Klaus Hoffmann im Jahresdurchschnitt in jeweils sieben Konzerte. Nur etwa viermal im Jahr, d. h. im Durchschnitt nur alle drei Monate einmal, findet sich das Publikum von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M. in den Konzerthallen ein. Wesentlich eifrigere Konzertgänger sind dagegen die Jazzfreunde mit durchschnittlich fast 16 Besuchen pro Jahr.

Als Tendenz läßt sich also festhalten: Das Publikum der klassischen Musikkultur und die Anhänger des Jazz sind die eifrigsten Konzertgänger. Die Anhänger des Schlagers, der Volksmusik und der internationalen Popmusik verzeichnen dagegen nur eine sehr geringe Zahl von Konzertbesuchen pro Jahr. Auf der Basis dieser Ergebnisse sollte noch einmal festgehalten werden: Die extrem hohe Zahl von Mehrfachbesuchen gerade im Bereich der klassischen Musikkultur, nicht zuletzt auch durch das Abonnementsystem bedingt, verkleinert die absolute Zahl der Konzertgänger in dieser Sparte beträchtlich.

In den Vergleichsstichproben wurde nach der Konzertbesuchsfrequenz nur bei „Bios Bahnhof“ gefragt: knapp vier Musikveranstaltungen besucht das Publikum im Durchschnitt pro Jahr, es liegt also im Trend des Volksmusik- und des Schlagerpublikums.

### 3.2. Der Einzugsbereich der „Kulturstadt Köln“

Woher kommen die Besucher kultureller Veranstaltungen in Köln? Wie weit fahren oder gehen sie von ihrer Wohnung bis zum Ort des jeweiligen Geschehens? Solche Fragen erscheinen vielen vergleichsweise banal. Und offensichtlich dachten die Veranstalter im Bereich der Kultur, aber auch des Sports, über lange Jahre ähnlich. Daß Daten über die Herkunft der Besucher aber von einigem Nutzen sein können, scheint sich erst in den letzten Jahren verstärkt herumgesprochen zu haben, vor allem seitdem die Besucherzahlen vielfach rückläufig sind. So kann die richtige Nutzung der Erkenntnisse, die solche strukturellen Daten vermitteln, sicherlich dem Veranstalter, aber in letzter Konsequenz dann auch dem Publikum, einige Vorteile bringen. Als Beispiel sei hier nur die richtige Platzierung und mögliche Ausweitung von Werbemaßnahmen genannt oder auch eine publikumsfreundlichere, d. h. näher am Wohnort des betreffenden Interessenten gelegene Vorverkaufsstelle.

Welch unterschiedliche Einzugsbereiche kulturelle Ereignisse in Köln haben, zeigte schon die Untersuchung des Statistischen Amtes der Stadt über die „Sekundärwirkungen kultureller Großveranstaltungen“ und hier speziell über die Herkunft der Besucher: So kam etwa jeder fünfte Besucher der Westkunst-Ausstellung aus Köln selbst. Bei der Picasso-Ausstellung war es rund jeder dritte, und beim Theater-Festival stellten die Kölner rund zwei von drei Besuchern. Auch die Ermittlung der Regionen, aus denen Publikum den Weg nach Köln gefunden hatte, ergibt für die drei Veranstaltungen eine Fülle weiterer Unterschiede, wie aus der nachfolgenden Tabelle zu ersehen ist:

Konzertvergleich

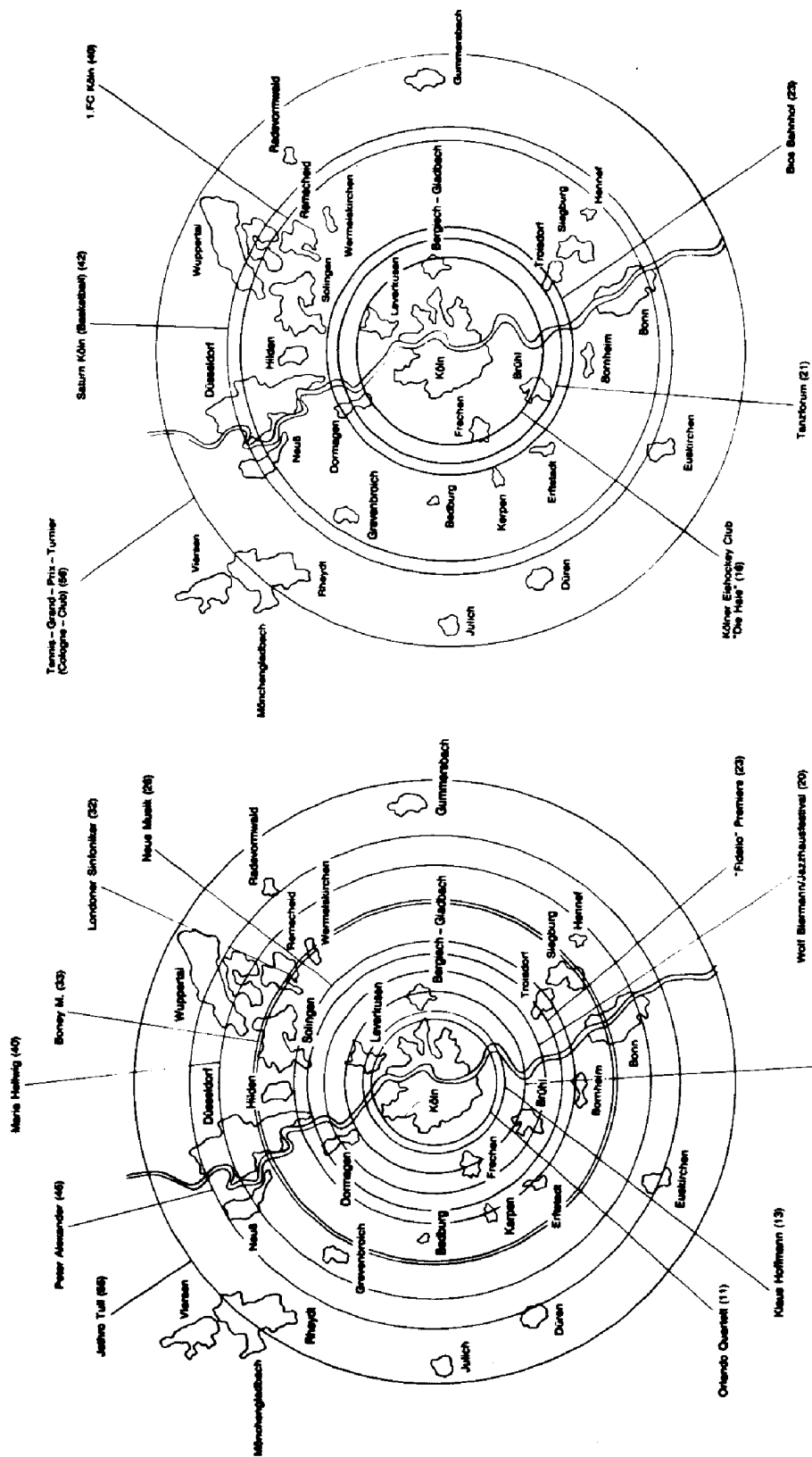
	Westkunst <sup>1</sup>	Picasso <sup>2</sup>	Theaterfestival <sup>3</sup>
Stadt Köln	18%	35%	63%
Kölner Umland	9%	12%	12%
restlicher Regierungsbezirk Köln	15%	14%	8%
übriges Nordrhein-Westfalen	34%	24%	11%
übriges Bundesgebiet	25%	15%	6%
	N = 3557	N = 961	N = 1776

(Quelle: Besucherbefragung des Statistischen Amtes der Stadt Köln, *Kölner Statistische Nachrichten*, Sept. 1981, S. 5) Erläuterung: 1 = Westkunst, Befragung über den gesamten Ausstellungszeitraum vom 30. 5. bis 16. 8. 1981; 2 = Picasso, Befragung vom 11. 8. bis 8. 9. 1981; 3 = Theaterfestival, Befragung in drei Veranstaltungen: Pina Bausch, Magazzini Criminali, Peking Oper)

Im Gegensatz zu dieser Studie haben wir die Herkunft der Besucher nicht durch die Vorgabe von Regionen zu erfassen versucht, sondern wir haben konkret nach der Kilometerzahl gefragt, die die Besucher von ihrem Wohnort bis zum jeweiligen Konzertsaal zurückgelegt hatten. Trotz der Unterschiede bei der Erfassung der Daten ist ein Vergleich zwischen der Besucherbefragung des Statistischen Amtes und unserer Konzertstudie ohne weiteres möglich. Selbst die in Köln-Deutz gelegene Sport- sowie die Messehalle befinden sich wie alle anderen von uns untersuchten Konzertsäle am bzw. im unmittelbaren Stadtzentrum. Ein Kreis mit dem Radius von zehn Kilometern um das Zentrum ist also der Vorgabe „Stadt Köln“ vergleichbar, und „Kölner Umland“ entspricht weitgehend einer Kilometergruppierung von 11–20 Kilometern. Was an Fahrstrecke darüber hinausgeht, kann durch den „restlichen Regierungsbezirk Köln“ und das „übrige Nordrhein-Westfalen“, bei uns abgedeckt durch die Kilometergruppierungen „21–50“ und „über 50 Kilometer“, erfaßt werden.

Würde der Leser z. B. erfahren, daß die Besucher des Konzertes der Gruppe „XY“ im Durchschnitt 26 Kilometer zum Konzertsaal anreisen, so ist dies vor allem deshalb von eingeschränktem Informationsgehalt, weil keine Vergleichsmöglichkeiten gegeben sind, ganz abgesehen davon, daß die Verteilung der Entfernungen aller Besucher unbekannt ist. Verfügt man jedoch, wie in unserem Fall, über mehr als ein Dutzend verschiedener Stichproben, so bietet ein Vergleich von Mittelwerten doch einiges Mehr an Information. Abb. 5 veranschaulicht dies.

Abb. 5: Einzugsbereiche der Musik- und Vergleichspublika. Dargestellt sind die durchschnittlichen Anreisewege als Radien um Köln-Stadtmitte. Die Zahlen hinter den Veranstaltungsbezeichnungen sind das arithmetische Mittel der Angaben der Besucher zur Länge ihres Anreiseweges *minus 20 %*. Der Grund für diese Korrektur: niemand kann „Luftlinie“ fahren.



Die Besucher der von uns untersuchten Kölner Konzerte und Musiktheateraufführungen reisten im Durchschnitt 30 Kilometer an. Wie dieser erstaunlich hohe Wert zustandekommt, verdeutlicht allerdings erst ein Blick auf die jeweiligen Veranstaltungen. Denn wer mag schon glauben, daß der durchschnittliche Kölner Konzertbesucher aus der Nähe von Düsseldorf oder Bonn oder aus dem Bergischen Land kommt und tatsächlich rund 30 Kilometer fahren muß, um zu der von ihm bevorzugten Musikveranstaltung zu gelangen? Der mittlere Anfahrtsweg vom Wohnort zum Konzertsaal bewegt sich zwischen einem Minimum von 11 Kilometern (Orlando Quartett) und 55 Kilometern (!) (Jethro Tull).

Das Kammerkonzert mit dem Orlando Quartett im Forum der Volkshochschule war also so gesehen die „kölscheste“ Veranstaltung unserer Stichprobe, denn mehr als zwei Drittel der Besucher kamen aus der Stadt Köln und niemand war weiter als 50 Kilometer angereist. Das andere Extrem, das Jethro Tull-Konzert, stand demgegenüber unter nahezu umgekehrtem Vorzeichen, denn nur etwa jeder siebte Besucher kam aus Köln, aber knapp die Hälfte hatte eine Fahrstrecke von mehr als 50 Kilometern zu bewältigen, um das Konzert in der Kölner Sporthalle zu besuchen. Erklärbar ist dies wohl vor allem durch die seit mehr als einem Dutzend Jahren ungebrochene Attraktivität der Gruppe um Ian Anderson, auch mit der Tatsache, daß der Kölner Auftritt das einzige Konzert in Nordrhein-Westfalen im Rahmen ihrer damaligen Tournee war. Aber nicht nur bei dem Rockkonzert sind die Kölner in der Minderzahl. Auch bei Peter Alexander stellen sie nur knapp jeden fünften und bei Maria Hellwig nur etwa jeden sechsten Besucher, und der Blick auf die vier Entfernungsgruppen zeigt deutlich, daß auch bei diesen beiden Veranstaltungen in der Sporthalle die jeweils größte Gruppe der Besucher aus einer Entfernung von mehr als 50 Kilometern kommt. Wenn also Peter Alexander bei seinen Kölner Auftritten immer wieder darauf verweist, daß er nicht zuletzt wegen der Begeisterungsfähigkeit des Kölner Publikums hier für das Fernsehen aufzeichnen läßt, so können wir korrigieren, daß die überwältigende Mehrheit der Besucher überhaupt nicht aus Köln stammt.

Neben dem Kammerkonzert mit dem Orlando Quartett gibt es natürlich auch noch Veranstaltungen, bei denen die Kölner eindeutig die Mehrheit des Publikums stellen: Bei Klaus Hoffmann (61%), beim Jazzhaus-Festival (60%), bei Wolf Biermann (56%), bei der Neuen Musik (55%) und bei der „Fidelio“-Premiere (51%). Relativ gesehen stellen die Kölner, also jene Besucher, die maximal bis zu 10 Kilometern fahren mußten, auch noch die anteilig größte Besuchergruppe bei der „normalen“ „Fidelio“-Aufführung (46%), beim Gürzenich-Orchester (43%) und bei einem weiteren Konzert im Kölner Gürzenich, dem Gastspiel der Londoner Symphoniker unter Claudio Abbado (35%). Aber gerade dieses letztgenannte Konzert hatte die nach den Sporthallenveranstaltungen größte überregionale Anziehungskraft, kam doch jeder fünfte Besucher jeweils aus einer Entfernung zwischen 21 und 50 bzw. aus einer Entfernung von mehr als 50 Kilometern. Von vergleichbarer überregionaler Attraktivität war da allenfalls noch der Auftritt von Boney M. in der Sporthalle. Die Gruppe konnte die Mehrheit ihrer Besucher aus einer Entfernung von über 20 Kilometern anlocken.

Wie die meisten der anderen Strukturdaten erweist sich auch der Einzugsbereich der jeweiligen Veranstaltungen als sehr heterogen. Als zentrale Tendenz kristallisiert sich allerdings heraus: Der bedeutsam größere Einzugsbereich der Veranstaltungen der populären Musik – die stärkere regionale, d. h. auf Köln und sein unmittelbares Umland bezogene Herkunft der Besucher der klassischen Musik.

Die Ursachen hierfür dürften vor allem darin zu suchen sein, daß auch in kleineren Städten in den meisten Fällen ein Angebot im klassisch-musikalischen Bereich zu finden ist, während die großen „Kaliber“ der populären Unterhaltungsbranche aus naheliegen-

den (kommerziellen) Gründen in Großhallen auftreten (müssen), und die gibt es bekanntlich nur in Großstädten, wie in Nordrhein-Westfalen z. B. in Köln, Düsseldorf, Dortmund, Duisburg, Essen oder Münster. Wer also ein Konzert mit den herausragenden Vertretern dieser Gattung erleben möchte, muß an Zeit im Durchschnitt erheblich mehr und finanziell im allgemeinen kaum weniger aufwenden, als dies im klassischen Musiksektor der Fall ist.

Vor diesem Hintergrund mutet es recht eigenartig an, daß bei der Diskussion um die Existenzberechtigung und den vielfach angestrebten Ausbau der Musiktheater immer wieder ins Feld geführt wird, daß 27% der Bevölkerung bedauern, ein Musiktheater wegen zu großer räumlicher Entfernung nicht besuchen zu können, und 15%, die angeben, dies aus finanziellen Gründen nicht zu können (vgl. *Rauhe* 1978, S. 179; *Wiesand* 1978, S. 234).

Zweifellos kann also die Entfernung zum Konzert oder Musiktheater, die ein Besucher zurücklegt, kein eindeutiger Indikator sein für die „Begeisterung“, die er für einen Interpreten, eine Gruppe, ein Orchester oder generell für ein musikalisches Genre aufbringt. Die Musiktheaterinteressierten müßten demnach weniger begeistert sein, denn sie haben nur kurze Fahrwege. Der Frankfurter Kulturdezernent *Hilmar Hoffmann* (1978) führt hierfür ein plakatives Beispiel an: „... viele Interessenten werden immer noch durch allzu große räumliche Entfernungen vom Besuch eines Musiktheaters abgehalten; und die dortigen Bewohner sind somit nicht chancengleich; zumal auch andere kulturelle Einrichtungen für sie unerreichbar sind. Denn die Wahrnehmung der kulturellen Offerte ‚Oper‘ besitzt nur eine geringe Mobilität in Bezug auf die Entfernung. Nach Schließung der Oberhausener Oper im Jahre 1966 wurde die Möglichkeit, die in zehn Bahnminuten zu erreichende Rhein-Oper in Duisburg zu besuchen, von weniger als 5% der seitherigen Abonnenten wahrgenommen“ (S. 47). Klassik-Interessierte können aus vielerlei Gründen auf kurze Anfahrtswege angewiesen sein: Sie haben aus beruflichen Gründen abends weniger Zeit für eine längere Anreise, ihr höheres Alter zwingt zu zeitlicher Begrenzung abendlicher Unternehmungen, Konzert- und Opernbesuch muß als Element ihres Lebensstils regelmäßig möglich sein (darf also nicht zu aufwendig werden) etc.

Den größten Einzugsbereich aller untersuchten Veranstaltungen, sei es aus der Sport- oder aus der Musikszene, hat das Tennisturnier um den Cologne Cup. Nur jeder fünfte Besucher kommt aus der Domstadt; jeder dritte reist dagegen mehr als 50 km an. Ein Grund für diesen weiten Einzugsbereich ist sicherlich darin zu suchen, daß es sich um ein Hallen-Grand-Prix-Turnier handelt; ein Turnier, in dessen Siegerliste immerhin so bekannte Namen wie Björn Borg, Ivan Lendl, Kevin Curren und Jimmy Connors zu finden sind.

Der vergleichsweise weite durchschnittliche Anfahrtsweg zum Ort des Geschehens im Basketball resultiert aus dem Stichprobenanteil der Göttinger Zuschauer, die ihre Mannschaft zum vorentscheidenden Spiel um die deutsche Meisterschaft nach Köln begleitet hatten. Im Eishockey und beim Fußball waren dagegen fast ausschließlich Sympathisanten der beteiligten Kölner Teams anzutreffen. Trotzdem gibt es deutliche Unterschiede: Eishockeyzuschauer kommen, wie das Publikum der klassischen Musikszene, mehrheitlich aus Köln bzw. dem unmittelbaren Umland. Das Fußballspiel des 1. FC Köln hatte dagegen, selbst bei einem Spiel, bei dem „es um nichts mehr ging“, hinsichtlich der Wegstrecke, die die Besucher im Durchschnitt bis zum Stadion zurücklegten, den deutlich weiteren Einzugsbereich.

Ähnlich wie das Klassik-Publikum, rekrutiert sich das des Tanz-Forums überwiegend aus Köln (63%). Auch dieser hohe Prozentsatz macht wieder einmal nachdenklich: stellt sich Publikum automatisch ein, wenn ein Angebot gemacht wird? In einer sozial mobilen



Gesellschaft (insbes. gültig für jüngere Menschen, wie beim Tanz-Forum) ist schließlich auch denkbar, daß die Klassik- und „Hoch-Kultur“-Interessierten alles daransetzen werden, um in einer Stadt mit solchem Angebot wohnen und arbeiten zu können . . .

### 3.3 Eintrittspreise, Subventionen, Beurteilungen

Der naheliegendste Indikator für das Interesse an einer bestimmten Kultursparte scheint der Geldbetrag zu sein, den man dafür ausgibt. Je mehr Geld aufgewendet wird, desto interessierter könnte jemand sein. Selbstredend müßte ein solcher Wert auf das jeweilige Nettoeinkommen bezogen werden, um aussagekräftig zu sein. Die Bezugsgröße Nettoeinkommen haben wir nicht erhoben, weil frühere Versuche gezeigt haben, daß kaum jemand darauf antwortet. Ermittelt haben wir jedoch die Eintrittspreise (bzw. Abonnementspreise):

Londoner Symphoniker	Abonnement (4 Konzerte) von 115,- bis 200,- DM
Gürzenich-Orchester	Abonnement (10 Konzerte) von 56,- bis 234,- DM Einzelkarten von 10,- bis 30,- DM, ermäßigter Eintritt für Schüler und Studenten 8,- DM
Orlando Quartett	Abonnement (8 Konzerte) von 44,- bis 84,- DM
„Fidelio“	Abonnement (7 Aufführungen) von 36,- bis 505,- DM
Wolf Biermann	10,- DM
Klaus Hoffmann	7,- bis 15,- DM
Jazzhaus-Festival	7,- bis 8,- DM, Tageskarte 12,- DM, Festivalkarte 25,- DM
Boney M.	17,- bis 32,- DM
Peter Alexander	25,- bis 48,- DM
Maria Hellwig	15,- DM
Neue Musik	5,- DM
Jethro Tull	20,- DM

Zu beachten ist bei einer Beurteilung der Preishöhe, daß ein Teil der Veranstaltungen öffentlich nicht bezuschußt wird. Sozialwissenschaftlich ist die ungefähre Höhe des Eintrittspreises darum wichtig, weil von ihr die demographische Zusammensetzung des Publikums abhängen kann (Beispiel: für arbeitslose Alleinverdiener dürfte kaum eine der Veranstaltungen erschwinglich gewesen sein – folglich muß der geringe Teil der Arbeitslosen in allen Konzerten als Ergebnis einer Finanzbarriere und nicht etwa als Desinteresse interpretiert werden). Auch im Sport gilt es, die Finanzbarriere zu beachten: die inhaltlich kurzschlüssige Kette – arbeitslose Jugendliche – Frustration – Fußballkrawall (etwa als Erklärungsfigur der Brüsseler Krawalle 1985 beliebt) ist fragwürdig. Selbst ein einfacher Stehplatz ist z. B. im Kölner Stadion nicht unter 12,- DM zu haben. Zusammen mit Anreiskosten ergibt sich ein für Arbeitslose fast unerschwinglich hoher Betrag.

Erfüllen wir mit der Mitteilung der Spannbreite von Eintrittspreisen nur eine sachlich notwendige Pflicht, so leitet die Frage nach der subjektiven Beurteilung des Eintrittspreises als „billig“ bzw. „zu teuer“ schon eher zu dessen psychologischer Indikatorbedeutung über. Konkret haben wir gefragt: „Wie beurteilen Sie die Höhe des Eintrittspreises?“, und wir haben eine (grafische) siebenstufige Skala vorgegeben, die von „zu billig“ über „angemessen“ nach „zu teuer“ reichte. Die Ergebnisse für die Gesamtstichprobe:

1 „billig“	2,4% (der Gesamtstichprobe)
2	0,9%
3	3,7%
4 „angemessen“	50,9%
5	14,2%
6	9,1%
7 „zu teuer“	18,9%

Veranstaltungspreise sind also im großen und ganzen „angemessen“, daß sich rund 42% für Skalenstufen jenseits von angemessen in Richtung „zu teuer“ entschließen, gehört gewissermaßen zur Handelseinstellung in einem marktwirtschaftlich geordneten Wirtschaftswesen: die Preise sind immer zu hoch . . . Aufschlußreicher ist eine konzertspezifische Auflistung der Prozentsätze für die extreme Skalenstufe Nr. 7 „zu teuer“:

Londoner Symphoniker	22% (der Befragten je Veranstaltung)
Gürzenich-Orchester	10%
Orlando Quartett	3%
„Fidelio“, P.	18%
„Fidelio“, A.	14%
Wolf Biermann	13%
Klaus Hoffmann	17%
Jazzhaus-Festival	5%
Boney M.	41%
Peter Alexander	43%
Maria Hellwig	7%
Neue Musik	3%
Jethro Tull	26%

Man sieht deutlich, daß die nicht durch Stadt, Vereine oder das Fernsehen unterstützten Veranstaltungen am häufigsten als „zu teuer“ empfunden werden. Für die Konzerte von Boney M. und Peter Alexander sind diese hohen Prozentsätze natürlich auch ein eindrucksvoller Beweis für die Stärke des Interesses im Publikum: obwohl es so teuer ist und lange Anreisewege finanziert werden müssen, läßt man sich den Konzertbesuch nicht entgehen. Der daraus voreilig zu ziehende Schluß, hier müsse es sich um unbelehrbare und opferbereite Fans handeln, wird allerdings durch die Fragebogenantworten dieser Publika keineswegs gestützt. Für den Geldbeutel der Klientel von Boney M., Peter Alexander oder Jethro Tull sind die Eintrittspreise objektiv zu teuer. 15,- DM Einheitseintritt – so wie bei Maria Hellwig – führt bei ihrem demographisch ja ähnlichen Publikum nur selten zum Urteil „zu teuer“.

Die in inhaltlicher Nähe zu Fragen der Höhe des Eintrittspreises liegende Subventionsproblematik kann Wissenschaft nicht entscheiden – bestenfalls Daten zu einer Klärung ihrer Diskussion beitragen. Der in den modernen Sozialwissenschaften längst vollzogene Verzicht auf eine definitive Unterscheidung zwischen „niederer“ und „höherer“ Kultur bzw. Kunst muß in der Kulturpolitik logisch zwingend nicht nachvollzogen werden. Wertentscheidungen können nicht logisch begründet werden – sie werden politisch ausgehandelt. Wir haben in allen Konzerten gefragt: „Was halten Sie davon, daß die Stadt Köln z. B. Theater und Oper finanziell unterstützt?“ und in der Gesamtstichprobe folgende Ergebnisse erhalten (Skala von 1 = „Dafür“ über „Unentschieden“ = 4 bis zu 7 = „Dagegen“):

### Konzertvergleich

1 „Dafür“	69,2% (der Gesamtstichprobe, N = 2011)
2	9,2%
3	4,9%
4 „Unentschieden“	10,5%
5	1,5%
6	1,1%
7 „Dagegen“	3,7%

Beträchtliche Mehrheiten sind also dafür. Dieses für Subventionsbefürworter sicher erfreuliche Bild ändert sich auch nicht, wenn man die Prozentsätze extremer Befürworter der Subventionen (Prozentsatz derjenigen, die die Skalenstufe „1“ = „Dafür“ angekreuzt haben) konzertspezifisch aufschlüsselt:

Londoner Symphoniker	82% (der Befragten je Veranstaltung)
Gürzenich-Orchester	89%
Orlando Quartett	85%
„Fidelio“, P.	84%
„Fidelio“, A.	85%
Wolf Biermann	61%
Klaus Hoffmann	78%
Jazzhaus-Festival	59%
Boney M.	63%
Peter Alexander	71%
Maria Hellwig	55%
Neue Musik	75%
Jethro Tull	57%

In allen Publika sind die eindeutigen Befürworter der Unterstützung von Oper und Theater in der Mehrheit („selbst“ bei Peter Alexander Besuchern sind es 71%). Es wundert natürlich nicht, daß die stärksten Befürworter in den von einer Subventionierung profitierenden Publika der Klassikveranstaltungen zu finden sind. Dieses im Grunde verblüffende Resultat veranlaßte Koautor Hans Stollenwerk und einige seiner Studierenden zu einer kleinen Nachuntersuchung bei einer späteren „Fidelio“-Aufführung (11. 5. 84, 99 Befragte im Kölner Opernhaus) und einer Befragung im Publikum von „Faust I“ (29. 5. 84, 105 Befragte im Kölner Schauspielhaus). Auf die Frage: „Wie hoch schätzen Sie den Betrag, mit dem jede Eintrittskarte bei den Bühnen der Stadt Köln im Durchschnitt bezuschußt wird?“ ergab sich ein durchschnittlicher, geschätzter Zuschußbetrag von 34,66 DM („Fidelio“) bzw. 37,40 DM („Faust I“). Das sind natürlich krasse Unterschätzungen des Zuschußbetrages, der bereits im Jahre 1979/80 über 100,- DM je Eintrittskarte lag (108,92 DM). Wie wenig informiert die Nutznießer dieses enormen Zuschußbetrages je Eintrittskarte sind, verdeutlicht insbesondere die Aufschlüsselung der Schätzungen für die Zuschußhöhe („Fidelio“- und „Faust“-Besucher zusammengefaßt):

geschätzte Zuschußhöhe in DM	% Besucher	Anzahl
1 - 10 DM	44%	90
11 - 20 DM	21%	21
21 - 50 DM	19%	38
51 - 100 DM	9%	19
über 100 DM	7%	14
	100	204

Eine große Mehrheit nimmt also Zuschußbeträge weit unterhalb der tatsächlichen Höhe an. Ob diese Unkenntnis für die entschiedene Subventionsbefürwortung ausschlaggebend ist (zur Kontrolle: auch in dieser Nachuntersuchung waren 95% des „Fidelio“ bzw. 78% des „Faust“-Publikums entschieden dafür), kann natürlich nicht mit unseren Daten beantwortet werden. Unser Gesamteindruck: die positive Stimmung gegenüber Subvention für die traditionelle „Hochkultur“ ist überall vorhanden, allerdings herrscht ein Aufklärungsdefizit. Es kommt sicher darauf an, wer diese Informationslücke wie schließt...

## 4. Funktion und Bedeutung des Musikhörens

Manchmal, wenn sie gleich vor oder hinter einem in der Straßenbahn sitzen, können sie schon zur Plage werden, weil sie ihre Individual-Beschallung in so tiefen Zügen genießen, daß es dem eigentlichen Zweck ihres kleinen Begleiters eklatant zu widersprechen scheint. Obgleich man also nicht selten unfreiwillig Ohrenzeuge des ewig gleichen elektronischen Clap auf den Zählzeiten 2 und 4 wird, verdanken wir einem „Zeit“-Reporter, der in öffentlichen Verkehrsmitteln schon mal einen Beethoven gegen Synthi-Pop tauscht, die wichtige Erkenntnis, daß mit dem Medium nicht prinzipiell auch eine bestimmte Musik vorgegeben ist.

Wir kommen an dieser Stelle auf die Leute mit dem „Walkman“ – oder wie auch immer diese Kleinst-Kassettengeräte genannt werden mögen – zu sprechen, weil sie – sicher ohne es zu wissen – die jüngste Entwicklung eines langen Prozesses manifestieren, dessen Überschrift lautet: „Die soziale Funktion von Musik wird zunehmend allein vom Rezipienten bestimmt“ (Buchhofer et al. 1974, S. 49).

Wir ahnen bereits, daß nicht alle Zeitgenossen mit Entzücken die Prognose aufnehmen werden, daß vielleicht dereinst auch die Zahl derer wächst, die mit dem kleinen Bügel auf dem Kopf in aller Öffentlichkeit eine Musik hören, von der sie meinen, sie sei mit Würde und Anstand und am besten in einem Konzertsaal zu verfolgen. Aber ob ich die Fünfte dort oder – per Konserve – in der Badewanne, im Autoradio oder Walkman höre, bleibt allein meiner Entscheidung überlassen. Es führt kein Weg ins 19. Jahrhundert oder noch weiter zurück, in Zeiten, wo Funktion und Aufführung einer Musik eng miteinander verknüpft waren.

Wir haben die Konzertbesucher gefragt: „Welche Bedeutung hat Musik überwiegend für Sie?“, wobei wir – die einzelnen Statements zeigen das deutlich – die Begriffe „Funktion“ und „Bedeutung“ als auf die gleiche Sache hinweisend verstehen: Welche Rolle spielt Musikhören im Alltag der Konzertbesucher, also außerhalb des situativen Kontextes „Konzertbesuch“? Für welche Zwecke und mit welcher Wertschätzung wird Musik eingesetzt?

Da eine mono-funktionale Verwendung von Musik kaum mehr denkbar ist, haben wir versucht, in 11 Statements ein möglichst breites Spektrum denkbarer Funktion von Musik zu erfassen. Das sind zwei mehr, z. T. andere und bisweilen auch sprachlich schärfer gefaßte Aussagen als in unserer Jazzpublikums-Untersuchung (1978). Es fehlen wiederum nicht Funktionen, über deren Vorhandensein mancher Hörer subjektive Gewißheit besitzen mag, über deren reale Wirksamkeit man jedoch streiten kann – etwa die Protest-Funktion von Musik. Es folgen die vorgegebenen Formulierungen zur Erfassung der Funktionalität von Musik. Jeweils dahinter sind die Prozentsätze der Nennung in der *Gesamtstichprobe* (N = 2011) genannt:

Musik . . .	
. . . erfreut und entspannt mich	75%
. . . ist ein unverzichtbarer Teil meines Lebens	51%
. . . gibt mir Anregungen zum Nachdenken	47%
. . . ist Ablenkung vom Stress	35%
. . . ist ein Ausdruck meiner Lebensform	32%
. . . ist eine Art Trost, wenn ich Probleme habe	24%
. . . dient meiner Bildung und Weiterbildung	16%
. . . ist für mich ein Mittel zum Protest	16%
. . . ist reine Unterhaltung	13%
. . . höre ich meist als Hintergrund	7%
. . . hat keine besondere Bedeutung für mich	1%

Dabei weisen die verschiedenen Auditorien – wie wir sehen werden – nur hinsichtlich der Funktionen auf dem ersten und letzten Rang Verwandtschaften zueinander auf – überall sonst lassen sich beträchtliche Differenzen nachweisen.

Die mit großem Abstand meistgenannte Funktion von Musik ist also die der Entspannung. Dies gilt nicht nur für die Gesamtheit aller Publika, sondern auch für jedes einzelne, wobei – von ein paar Ausnahmen abgesehen – die Ausprägung dieser Funktion jeweils um die 75%-Marke pendelt. Das höchste Maß an Entspannungsfunktion haben wir bei den Besuchern der „Fidelio“-Abo-Vorstellung registriert (84%), gefolgt von den Zuhörern Klaus Hoffmanns (80%). Bei den Veranstaltungen Neue Musik (67%), „Fidelio“-Premiere (66%) und Maria Hellwig (63%) ist diese Funktionsausprägung leicht unterdurchschnittlich.

Von einem theoretischen Standpunkt aus mag diese große Dominanz der Entspannungsfunktion in allen Publika nicht einmal überraschen, steht sie doch im Einklang mit zahlreichen anderen Forschungsergebnissen (vgl. *Gembris* 1983). Aber aus einer, sagen wir: alltagspraktischen Sicht darf man doch wohl die Genugtuung darüber nicht verhehlen, daß auch die Konzertgänger der diversen klassischen Musiken in ebenso großem Ausmaß zur Entspannung Musik hören wie andere auch – von denen man es freilich auch gar nicht anders erwartet hatte. Wenn man jedenfalls einen Blick auf Konzertrezensionen oder Programmhefte wirft, läßt sich mitunter nur schwer der Eindruck verdrängen, daß man Bach/Beethoven/Mozart etc. angemessen nur mit herabgezogenen Mundwinkeln genießen darf und nicht, wie unser Statement vorgibt, in gelockerter Haltung („ . . . erfreut und entspannt mich“). Gewiß, unser Statement läßt keine Auskunft zu im Detail, wer denn was zur Entspannung hört. Wir können lediglich auf die Hitparaden je Konzertpublikum verweisen und daraus unsere Schlüsse ziehen.

Aber selbst weitere Detailinformationen in dieser Richtung können nicht die Bedeutung dieses Resultates schmälern oder gar die Existenz einer besonders zur Entspannung geeigneten Musik nachweisen – alle Musik kann entspannend wirken. Es gibt keine Musik, die im Freizeitbereich dazu mehr als eine andere geeignet wäre.

„Die Musik selbst hat keine bestimmten ‚Wirkungen‘“, resümiert denn auch *Gembris*. „Sie kann wohl der Anlaß sein, daß im Hörer Prozesse in Gang gesetzt werden, für die dieser jedoch die Bereitschaft und die Voraussetzungen mitbringen muß. So kann man denn auch nicht sagen, daß es grundsätzlich ‚entspannende‘ oder ‚nicht entspannende‘ Musik gibt. ‚Entspannend‘ oder ‚nicht entspannend‘ ist keine Eigenschaft der Musik, sondern allenfalls ein Effekt des Hörens von Musik, wobei Musik sehr verschieden sein kann“ (*Gembris* 1983, S. 42/43).

Wie gesagt, nur noch hinsichtlich einer weiteren Funktion ist die Ausprägung der Antworten in den verschiedenen Publika so homogen wie im vorigen Fall: hier freilich tendiert sie meist gegen Null, nämlich bei dem Statement „Musik hat keine besondere Bedeutung für mich.“

Wer würde eine solche Funktion für sich reklamieren? Vielleicht ein A-musikalischer, ein an Musik generell Desinteressierter, den wir nur angetroffen hätten, weil man ihn ins Konzert „mitgeschleppt“ hat. In fast allen Publika betragen die Antwortprozente dazu 0 oder 1; nur bei den Zuhörern von Peter Alexander (3%) und Boney M. (4%) liegen sie geringfügig höher – insgesamt ein Datenbefund, dessen winzige Unterschiede schwerlich zur Interpretation reizen können, abgesehen selbstverständlich von der mit nahezu einhelliger Ablehnung des Statements für alle Konzertbesucher gültigen Aussage, daß Musik für sie von Bedeutung ist – sonst hätten wir sie auch wohl kaum bei einer Musikveranstaltung angetroffen.

Nun läßt sich eine Entspannungsfunktion von Musik, so allgemein wir sie in diesem Statement formuliert haben, auch hinsichtlich bestimmter Entspannungseffekte bzw. -zwecke untersuchen. Entspannung durch Musik, das kann z. B. auch bedeuten, jenen Spannungszustand körperlich-geistiger Art zu überwinden, für den sich im Alltag der Begriff „Streß“ durchgesetzt hat. Mit unserem diesbezüglichen Statement („Musik ist Ablenkung vom Streß“) haben wir also eine eher physiologische Entspannungswirkung von Musik angesprochen – im Gegensatz zu einer qualitativ anderen, ganz auf psychischen Effekten beruhenden Funktion, über deren tatsächliche, womöglich gar langfristige Wirksamkeit man sich wohl kaum mehr streiten mag: die Trost-Funktion von Musik (im Fragebogen: „Musik ist eine Art Trost, wenn ich Probleme habe“).

Mögliche Zweifel, ob denn Musikhören „echten“ Trost spenden könne, haben wir insofern vorweggenommen, als wir von „einer Art Trost“ sprechen. Natürlich kennt jeder aus eigener Erfahrung einen Zustand von Niedergeschlagenheit oder auch schlichtweg schlechter Laune, der sich durch das Hören seiner persönlichen Favoriten vielleicht beheben, wenigstens aber nicht verschlechtern ließe. Aber soll man deshalb uneingeschränkt von „Trost“ sprechen, oder handelt es sich nicht doch eher um „eine Art Trost“, weil etwa ein vertrauter Gesprächspartner nicht sogleich zur Verfügung steht?

Schließlich gebietet auch eine gewisse Höflichkeit den befragten Konzertbesuchern gegenüber, mit diesem Begriff nicht so platt umzugehen, wie das in der einschlägigen Literatur häufig geschieht. Wir wollen uns an dieser Stelle auf das Zitieren einer, zugegeben: einer besonders schrillen Stimme beschränken: „Der Mensch hat von jeher des Trostes bedurft; aber noch nie war er in seiner Not so allein gelassen wie heute. Familie, Kirche und andere Gemeinschaften vermögen den Leidenden nicht mehr aufzurichten.“ Bevor's uns nun unwillkürlich treibt, nach einem Taschentuch zu greifen, überspringen wir lieber einen (unwesentlichen) Satz dieses Zitates und lassen der Schilderung dessen freien Lauf, was wir ohnehin alle längst ahnen: „In das seelisch-geistige Vakuum strömt der Schlager ein, im wahrsten Sinne des Wortes eine Marktlücke ausfüllend: er spekuliert auf das Trostbedürfnis der unter Konsumzwang stehenden, einsamen Massen'. Er verkündet Optimismus, Frohsinn, spendet Trost, indem er die Einsamkeit übertönt und den Menschen aus dem harten Alltag entrückt“ (Raube 1972, S. 353).

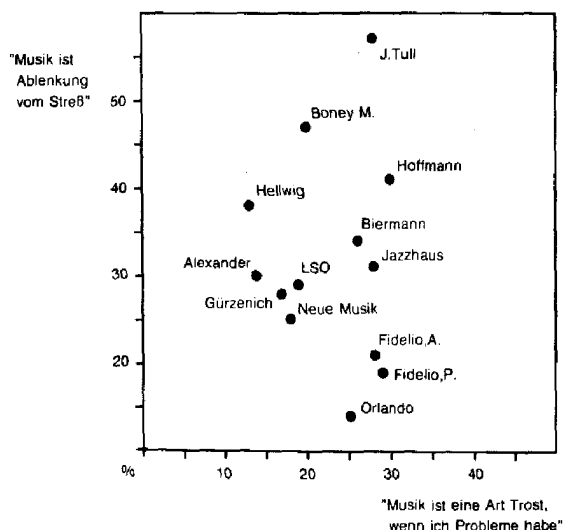
Solche Aussagen haben zunächst den Charakter von Glaubenssätzen: je nach eigenem Standort stimmt man zu oder lehnt sie ab. Im entsprechenden Kontext (hier: ein Aufsatz des Buches „Schlager in Deutschland“) und dazu ohne jede Quantifizierung, in welchem Umfang denn nun die Aussage gelten soll, suggerieren solche Sätze leicht die Annahme, sie gälten für alle, die sich – in diesem Falle – für Schlager interessieren, aber vor allen Din-

gen schließen sie implizit die Anhänger aller anderen Musikgattungen von diesem „Trostbedürfnis“ aus. Wer Schlager nicht mag, darf sich geschmeichelt fühlen; wer sie mag – liest ohnehin wahrscheinlich solche Bücher nicht.

Nun können wir freilich nicht gänzlich ausschließen, daß Rauhes Mutmaßungen eventuell auf solche Schlagerhörer zutreffen, die nie in entsprechende Konzerte gehen (einen empirischen Nachweis dessen enthält sein Beitrag aber nicht.) Für den Kreis der von uns befragten Konzertgänger jedenfalls läßt sich die Annahme eines weitverbreiteten Trostbedürfnisses durch Musik nicht bestätigen. Eine Trostfunktion hat nach eigenem Bekunden nur für Minderheiten Gültigkeit, die tatsächliche Häufigkeitsverteilung stellt die gängigen Vorurteile und Spekulationen über „Trost und Musik“ geradz auf den Kopf!

In der folgenden Darstellung sind die Positionen der einzelnen Publika hinsichtlich der Funktionen „Ablenkung vom Streß“ und „. . . eine Art Trost bei Problemen“ in einem Koordinatensystem aufgeführt:

Abb. 6: Spezielle Entspannungsfunktionen („Streßablenkung“ vs. „Trost“) von Musik in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu den beiden Statements je Publikum.



Zur Erläuterung ein Lesebeispiel: Im Peter Alexander-Publikum stimmen rund 14% dem Satz „Musik ist eine Art Trost, wenn ich Probleme habe“ zu und rund 30% dem Satz „Musik ist Ablenkung vom Streß“.

Es sind also nur Minderheiten, die angeben, Musik zur Verdrängung von Problemen einzusetzen. Dabei ist ihr Anteil unter den Konzertbesuchern, auf welche immer wieder die einschlägigen Vorurteile gemünzt sind, wesentlich geringer als etwa unter den Freunden einer zumindest in dieser Hinsicht bislang so unverdächtigten Gattung wie der Oper. Konkret: 13% der Besucher von „Die Musik kommt“ (Maria Hellwig) bzw. 14% derer von Peter Alexander stehen 28% (Abo) und 29% (Premiere) des „Fidelio“-Publikums gegenüber! (Gilt für diese Menschen vielleicht ganz besonders der jüngste Werbeslogan des Kölner Opernhauses: „Abonnieren Sie sich einen Traum!“?)

Eine wie auch immer geartete Trost-Funktion von Musik, das zeigen diese Daten deutlich, läßt sich nicht aus der Analyse musikalischer Kennzeichen ablesen, sondern ist eine

Verhaltensdisposition, eine Erwartung, die bestimmte Hörer an ihre je favorisierte Musik – unter der Voraussetzung „Probleme“ – knüpfen.

Die größte Gruppe derer, die eine Trost-Funktion für sich bekunden, befindet sich unter den Besuchern des Konzertes von Klaus Hoffmann (30%), wie überhaupt auffällt, daß die ähnlich gut ausgebildeten Jugendlichen und jungen Erwachsenen in den Auditorien von Wolf Biermann, des Jazzhaus-Festivals und der britischen Rockgruppe Jethro Tull in größerem Ausmaß Probleme durch Musikkonsum zu verdrängen suchen als Besucher mancher klassischer, aber auch schlagernaher Konzerte.

Die im Durchschnitt höchsten Ausprägungen beider Entspannungs-Funktionen finden sich im Publikum von Jethro Tull (es drängt sich förmlich das Bild einer Fernsehsendung von vor etlichen Jahren auf: ein Pennäler kommt nach Hause, die Schultasche fliegt in die Ecke, eine Platte wird aufgelegt, die Kopfhörer übergestülpt – Streßabfuhr).

Andererseits fällt bei der Häufigkeitsverteilung entlang der Achse „Ablenkung vom Streß“ auf, daß die Streuung der Ergebnisse nicht mehr so heterogen ausfällt: da befinden sich beispielsweise unterhalb des 30%-Levels nur noch die Auditorien mehr oder weniger klassischer Provenienz.

Den schnellen Gedanken, dies könne wohl mit musikalischen Aspekten in Verbindung gebracht werden, müssen wir freilich durch einen Blick auf den oberen Teil des Koordinatensystems entkräften, denn dort müßte sich eine Systematik ja fortsetzen. Aber wie soll man beispielsweise zwei so grundverschiedene Auditorien wie die von Peter Alexander und des Jazzhaus-Festivals, die zufällig in ähnlichem Ausmaß zur Bekundung einer physiologischen Entspannungs-Funktion neigen, musikalisch unter einen Hut bringen? Es sei denn unter den löchrigen Filz „U-Musik“ . . . dieser Gedanke ist zu absurd, um ernst genommen zu werden. Und zum anderen: warum zeigt sich eine solche Homogenität dann nicht hinsichtlich der Trost-Funktion?

Wir müssen vielmehr wiederum auf die Unterschiede, aber auch auf die Ähnlichkeiten der sozialen Struktur in den verschiedenen Auditorien hinweisen. Es könnte durchaus sein, daß innerhalb der Klassik-Konzertpublika (im weitesten Sinne) größere Teile unerschwellig Anstoß nehmen an der Formulierung „Ablenkung vom Streß“ bezüglich der von ihnen favorisierten Musik, daß sie ihnen zu platt, zu vulgär erscheint – oder: daß ihnen weniger als anderen der Anlaß „Streß“ bekannt ist, weil sie ihn einfach seltener erleben.

Schließlich ist die Erklärung der Unterschiede auch mit Hinweis auf sprachstilistische Eigenheiten der verschiedenen Publika möglich. Wir haben beides – den Zusammenhang mit Problemen (Kapitel „Konzertbesuch und Probleme“) und den mit der Versprachlichung (Kapitel C 3.2) – weiter unten dargestellt.

Nun wird man wohl kaum in einen Disput darüber geraten, daß die bislang hier behandelten Funktionen von Musik – insbesondere die der Entspannung – letztlich verschiedene Ausprägungen ein und derselben Sache verbalisieren: Musik als Unterhaltung, als etwas, das allein dem persönlichen Vergnügen, der Muße und Ablenkung dient, aber nicht darüber hinausweisenden Zielen.

„Daß Musik etwas Unterhaltendes sei und daß diese Unterhaltung zumindest eine ihrer wesentlichen und legitimen Aufgaben darstelle, darüber hat es wohl, seit es Musik gibt, kaum Zweifel gegeben. (. . .) Diese Überlegung läuft – denkt man sie konsequent zu Ende – schließlich auf die These hinaus, alle Musik sei letzten Endes Unterhaltungsmusik, oder zumindest: auch Unterhaltungsmusik“ (Rummenhüller 1980, S. 7).

Wir können feststellen, daß Rummenhüllers These (mit der er freilich zu einer neuerlichen Rechtfertigung der Unterscheidung in U- und E-Musik startet) durch unsere Untersuchungsergebnisse bestätigt wird, wenn man etwa daran denkt, daß die entspannende Wir-



kung von Musik in den verschiedenen Auditorien nahezu jeweils von 3 von 4 Befragten bejaht wird.

Ganz andere Resultate aber erzielt man, wenn man nun mit dem Begriff „Unterhaltung“ selbst operiert und ihn überdies kontrastiert mit den Antworten zu Statements, die weitergehende als reine Unterhaltungs-Funktionen anzeigen.

Schon der Begriff selbst ist reichlich diffus und vor allem durch das Etikett „Unterhaltungsmusik“ so extrem wertbesetzt, daß man nicht erwarten darf, trotz der genannten Voraussetzungen homogene Resultate wie oben zu erzielen, sondern im Gegenteil eine Abstimmung – mit vorhersehbarem Ausgang – über einen Begriff initiiert.

Das entsprechende Statement im Fragebogen lautet: „Musik ist reine Unterhaltung.“ Es müßte dieser Formulierung wegen eine maximale Trennung liefern zwischen den Befragten, die hier zustimmen, und solchen, die diese Stelle im Fragebogen übergehen, weil sie über die reine Unterhaltungs-Funktion hinaus andere für sich als zutreffend erachten.

Von ihrem semantischen Gehalt wäre die denkbar konträrste zu einer reinen Unterhaltungs-Funktion wohl folgende Bestimmung von Musik, ausgedrückt in dem Statement: „Musik dient meiner Bildung und Weiterbildung“. Wie schon bei unserer Untersuchung des Jazzpublikums haben wir auch diesmal bewußt den Begriff „Weiterbildung“ verwendet, um Bildung im Sinne eines Wissenszuwachses anzudeuten (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 79 ff.). Wie soll sich konkret eine Bildungs-Funktion von Musik realisieren?

„Man komponiert nicht, um jemandem eine Mitteilung zukommen zu lassen, sondern um eine musikalische Idee zu realisieren, eine Situation zu bewältigen oder ein Problem zu überwinden“ (*Faltin* 1981, S. 40).

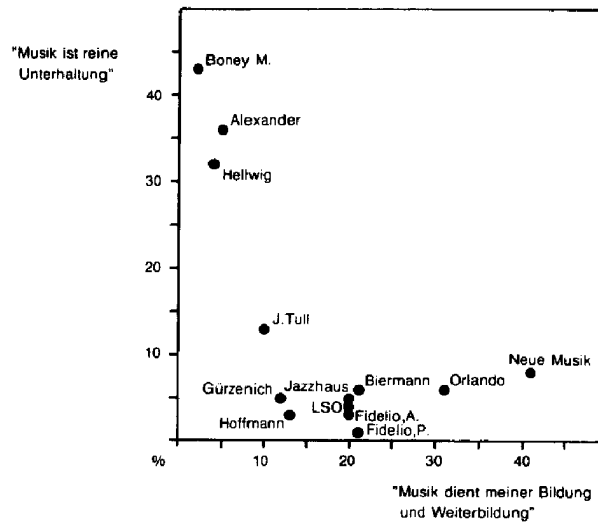
Sarkastischer als hier ist wohl kaum je die Vorstellung zurückgewiesen worden, Musik eigne sich – wie Sprache – als eigenständiges Erkenntnisinstrument – eine gewiß notwendige Voraussetzung, um als Bildungsinstrument tauglich zu sein. Aber:

„Wortsprache dient zum Diskurs und zum Erkennen der Welt; Musik ist zum Hören bestimmt, sie will gefallen. (. . .) Wortsprache macht gebildet und klug; Musik macht betroffen oder glücklich“ (S. 49).

Vermutlich haben aber die meisten ihre Zustimmung zu diesem Statement in einem anderen Sinne verstanden, etwa indem sie die Beschäftigung mit Musik als Ausdruck ihres kulturellen Niveaus, ihrer Bildung betrachten und vor allem: in musikalischen Sachfragen lernbereit sind. Musik wäre somit nicht Bildungsinstrument selbst, sondern Bildungsinhalt.

Die Gegenüberstellung der beiden Funktionen „Unterhaltung“ und „Bildung“ in einem Koordinatensystem zeigt prägnante Unterschiede, aber auch überraschende Ähnlichkeiten:

Abb 7: Unterhaltungs- und Bildungsfunktion von Musik in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu zwei entsprechenden Statements je Publikum.



Erläuterung und Lesebeispiel wie Abb. 6 (S. 60)

Daß große Gruppen in den Publika von Boney M., Peter Alexander und Maria Hellwig in nahezu exklusivem Ausmaß eine Unterhaltungs-Funktion von Musik betonen und eine Bildungs-Funktion verneinen, trägt ebenso zur Beobachtung prägnanter Unterschiede bei wie – umgekehrt –, daß etwa gleich große Gruppen unter den Besuchern des Kammermusik-Konzertes und der Neuen Musik-Aufführung nahezu exklusiv nur eine Bildungs-Funktion für sich reklamieren.

Zwar haben wir bereits erwähnt, daß das Publikum Neuer Musik nicht durchgängig Komponisten dieser Gattung favorisiert, aber das klare Votum von immerhin 40% dieser Konzertbesucher zugunsten einer Bildungs-Funktion läßt sich vielleicht auch durch die Tatsache erklären, daß kein anderer Musik-Sektor über eine so blühende Kommentar-Kultur verfügt wie eben die Neue Musik, wo die Aufnahme der Intentionen eines Komponisten (aus Programmheften, Rezensionen, Werkstattgesprächen usw.) fast schon so wichtig geworden zu sein scheint wie das Hören der Musik selbst.

Überraschend aber und nur schwer zu vereinbaren mit herkömmlichen Vorstellungen vom Repräsentationsbedürfnis eines Bildungsbürgertums – etwa Adornos Verdikt eines „besser situierte(n) – keineswegs bloß neureiche(n) – Kleinbürgertum(s), das durch den Besuch der Oper sich und anderen seine Bildung bequem zu beweisen hofft“ (Adorno 1968, S. 93) –, daß von den Besuchern der beiden „Fidelio“-Aufführungen nur jeweils ein Fünftel eine Bildungs-Funktion der Musik für sich reklamiert.

Mehr noch – ihr Anteil ist damit ebenso groß (oder ebenso gering) wie bei den Londoner Symphonikern, dem Jazzhaus-Festival und Wolf Biermann. Daß hinsichtlich dieser Frage auch zwei so unterschiedliche Auditorien wie die des Gürzenich-Orchesters (12%) und Klaus Hoffmanns (13%) gleichauf liegen, zeigt einmal mehr die stupende Unangemessenheit der musikalischen U- und E-Kategorisierung, deren Abbild trotz der Distanz dreier Publika (Peter Alexander, Boney M., Maria Hellwig) zu den anderen hier nicht zu finden ist.

Erstaunlich ist der Rückgang der „Bildungsbeflissenen“ im Jazzpublikum: 1976, bei unserer entsprechenden Untersuchung, haben wir dazu bei den Besuchern zeitgenössischer Jazzkonzerte – bei gleichlautendem Statement – noch einen Anteil von 45% ermittelt, ein paar Jahre später – mit dem Jazzhaus-Publikum als dem Pendant – hat dieser sich geradewegs halbiert. Eine einleuchtende Erklärung dafür liegt nicht sogleich auf der Hand, zumal gleichzeitig – bei ähnlich lautendem Statement – auch der Anteil derer, die eine „reine Unterhaltungs-Funktion“ betonen, im Vergleich zu damals sich deutlich verringert hat. Es ist nicht auszuschließen, daß bei der Erklärung Phänomene wie Positionseffekte der jeweiligen Statements sowie – hinsichtlich der Unterhaltungs-Funktion – eine nicht total identische Formulierung weiterhelfen. Außerdem sind weitere Statements hinzugekommen, die als „Distraktoren“ funktionieren könnten, d. h. sie binden Antwortprozente, die sonst anderen Vorgaben zugute gekommen wären. Andererseits zeigt aber ein Vergleich der beiden Kapitel „Funktion und Bedeutung“ 1978 und heute, daß die beiden Jazz-Stichproben hinsichtlich anderer vergleichbarer Statements („Musik als unverzichtbarer Teil des Lebens“ und „Musik als Gesellschaftskritik“) kaum variieren.

Eine ausdrücklich als solche formulierte Bildungs-Funktion von Musik, dieses Zwischenresümee wollen wir an dieser Stelle ziehen, wird nur von Minderheiten in den verschiedenen Konzertpublika bekundet; ihr Anteil ist wiederum dort auffällig kleiner, wo man ihn als besonders ausgeprägt erwartet hätte. Nun mag manchem, der sich mit Musik beschäftigt, sich vielleicht Bücher dazu kauft, das Wort „Bildung“ allzu hochtrabend für solche Lektüre vorkommen. Wiederum andere mögen überhaupt nicht die Bereitschaft aufbringen, sich intellektuell – „kopfmäßig“, wie manche das heute formulieren – mit Musik zu befassen, sondern schätzen Musik als Stimulans eigener Grübeleien und Imagination („synästhetischer Effekte“ wegen) – Tätigkeiten, Rezeptionsformen mithin, die gewiß nicht als „Sichbilden“ ausgegeben werden können.

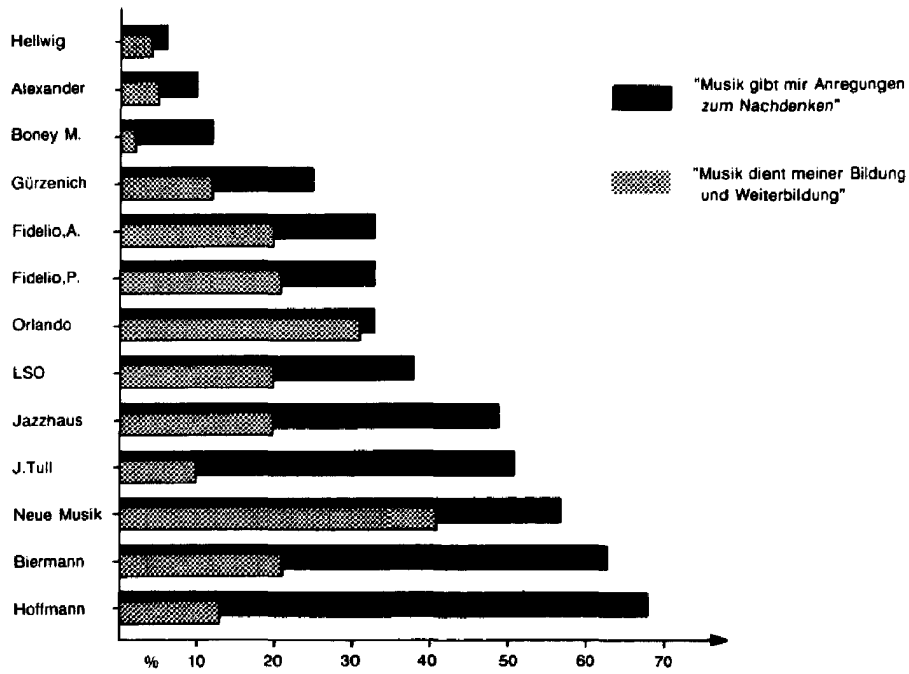
Frappierend sind denn auch die Differenzen im Antwortverhalten zu den beiden Statements „Musik dient meiner Bildung und Weiterbildung“ und „Musik gibt mir Anregungen zum Nachdenken“, die wir in Abb. 8 dokumentieren. Abgesehen von zwei Ausnahmen (Orlando und Hellwig) findet Musik in ihrer Funktion als „Anregung zum Nachdenken“ also mehr, gelegentlich auch viel mehr Zustimmung als die vorhin diskutierte Bildungs-Funktion.

Im Bereich der niedrigen Prozentwerte rangieren die Besucher von Schlager- und Volksmusik-Konzerten; daß hier Musik als Gegenstand von Bildung oder Anregung zum Nachdenken so gut wie keine Rolle spielt, paßt sicher in das typische Bild dieser Rezipientengruppe. Bevor wir hier freilich zu weiteren Interpretationen ansetzen, wollen wir diesen Sachverhalt zunächst einmal nur als Hinweis auf eine eingeschränkte Funktionalität von Musik verstehen (gegenüber anderen Gruppen) – die freilich ebenso auch jene zu Konsequenzen zwingen wird, die gerade immer wieder die Schlager-Hörer als Objekte eines „Verdummungsprozesses“ meinen ausmachen zu können.

Zwar ist unter den Konzertgängern klassischer Provenienz der Kreis derer, die sich durch Musik nachdenklich stimmen lassen, durchweg höher als der mit Bildungsintentionen. Aber auch der größere umfaßt jeweils nur rund ein Drittel der Publika – ein deutliches Gegenbild zur intellektuell und feinsinnig sich gerierenden Publizistik dieser musikalischen Bereiche.

Das Publikum der Neuen Musik bildet hier wiederum eine Ausnahme, und wir können als Grund dafür die gleichen Motive annehmen, wie wir sie schon weiter oben bei der Bildungs-Funktion genannt haben.

Abb 8: Musik und ihre Funktion als „Anregung zum Nachdenken“ bzw. zur „Bildung und Weiterbildung“. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu den beiden Statements je Publikum.



Erläuterung: Die von den Abb. 6 und 7 abweichende Darstellungsform wird gewählt, um die Differenzen in der Zustimmung zu den beiden Statements deutlicher zu machen. Ausgangspunkt für die Rangordnung der Publika am linken Rand ist der jeweilige Prozentwert zu „Nachdenken“ – durch die spätere Zuordnung der Werte von „Bildung“ sind die Differenzen je Publikum auf einen Blick zu erfassen.

Erstaunlich ist die große Dominanz von „Nachdenken“ gegenüber „Bildung“ bei Klaus Hoffmann, Wolf Biermann, Jethro Tull und Jazzhaus-Festival. Da diese vier Stichproben mitunter sehr unterschiedliche Positionen hinsichtlich anderer Funktionen von Musik zeigen, kann man in diesen Resultaten vielleicht eine Widerspiegelung der Tatsache erkennen, daß diese Hörer (für die Jazzhaus-Besucher gilt dies nur mit großer Einschränkung) vielfach Musik favorisieren, die ohne Text oft unvollständig ist. Songtexte aber gehören im Gegensatz zu ihrer musikalischen Untermalung zur Wortsprache, sie verfügen über eine Mitteilungsfunktion und sind deshalb in einem sehr konkreten Sinne viel eher als reine Tonfolgen geeignet, zum Nachdenken anzuregen. Nun kann freilich das Vorhandensein von Songlyrik ganz pauschal nicht diese Häufigkeitsverteilung erklären, denn sonst müßte man beispielsweise auch unter den Zuhörern von Peter Alexander und Boney M. erheblich mehr finden, die sich durch Musik zum Nachdenken animieren lassen.

Es muß also noch ein weiteres Erklärungsmoment hinzutreten, es muß eine weitere, wichtige Bedingung erfüllt sein: man muß als Hörer Musik überhaupt erst mal so wichtig

nehmen, daß sie – über rein unterhaltende Funktionen hinaus – auch so anspruchsvolle Rollen wie „Bildung“ und „Anregung zum Nachdenken“ erfüllen kann.

Ist diese Voraussetzung nicht gegeben, rauschen die schönsten, die ergreifendsten und kritischsten Songtexte am Hörer vorüber. Selbstverständlich sind sich auch diejenigen, welche sie nicht kennen, völlig im klaren darüber, daß solche Dinge existieren, sie müßten eigentlich nur fragen – wo? Aber sie tun es nicht, weil ihnen der Sinn nach anderen Klängen steht, weil sie kein Bedürfnis haben, Musik unter Problemaspekten zu betrachten. Die Funktion von Musik – siehe oben – bestimmen sie schließlich selbst, auch wenn dabei von gänzlich individueller, gänzlich autonomer Entscheidung keine Rede sein kann. Niemand ist von Geburt an Peter Alexander- oder Wolf Biermann-Fan. Es sind soziale Prozesse, die ihn dahin oder dorthin dirigieren, die ihn ausstatten mit einem ästhetischen Sensorium, das nur dasjenige durchläßt, das auch seinen Erwartungen entspricht. Gerade die Publika aber, die zu weitaus größeren Teilen der Musik „Anregungen zum Nachdenken“ entnehmen, räumen der Musik generell auch einen viel größeren Stellenwert in ihrem Leben ein (wir werden ausführlich darauf eingehen).

Just die fünf Auditorien, die sich mehr als die anderen durch Musik ins Nachdenken bringen lassen, sind es denn auch, die – z. T. viel – mehr als die anderen der Aussage zustimmen: „Musik ist für mich ein Mittel zum Protest.“

Biermann	42%	Gürzenich	5%
Hoffmann	26%	LSO	3%
Jazzhaus	26%	Orlando	3%
J. Tull	21%	Hellwig	2%
Neue Musik	14%	Alexander	1%
„Fidelio“, P.	6%	Boney M.	1%
„Fidelio“, A.	6%		

Nun muß man sich unwillkürlich fragen, wie denn das real wirksam werden soll – Protest durch Musikhören. Denn ein Protest, der womöglich gar nicht wirkt, weil er völlig unbenutzt bleibt, verdient eigentlich diesen Namen nicht.

Die Formulierung des Statements läßt aber an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Wir haben diesmal nicht gefragt, ob jemand durch Musik zu Protest oder Gesellschaftskritik angeregt werde, wie noch bei der Jazzpublikums-Untersuchung (wo wir diesen Themenkomplex ausführlich behandelt und die Möglichkeit einer solchen „Überzeugung durch Musik“ verneint haben). Wir haben mit dieser Formulierung nun vielmehr ausdrücklich eine Einstellung vorausgesetzt, die – aus welchen Gründen auch immer – einen Protest notwendig macht. Nicht der Grund des Protestes interessiert also hier, sondern ausschließlich seine Artikulation. Musik wird hier als ein Mittel zum Zweck angesehen, als ein Ausdrucksmittel des Protestes – und man muß seine Zweifel nicht verhehlen, wie denn das funktionieren soll.

„Es gibt keine Musik – keine! –, die als solche (d. h. ohne zusätzliche verbale Erklärung) eine politische Aussage treffen oder gar Besitzverhältnisse kritisieren/harmonisieren könnte. Nur die ausdrückliche verbale Äußerung (Songtexte, Platten- und Stücktitel, Hüllentexte, Interview-Aussagen usw.) kann Musik in einen politischen Zusammenhang stellen und ihr damit eine Qualität zuschreiben, die ihr als solcher nicht eignet und die in jedem Fall von der verbalen Interpretation abhängig bleibt“ (*Artus* 1976, S. 10).

Die hier geschilderten Voraussetzungen müssen also prinzipiell gegeben sein – aber selbst dann kommt einem Protest durch Musik allenfalls eine theoretische, aber keine praktische Wirkungschance zu. Protest durch Musik – gemessen an den üblichen Artikulationsformen wie Demonstrationen, Spruchbändern, Resolutionen, Streiks etc., also sehr konkreten Formen, die ihrem Wesen nach Mitteilungen in Wortsprache sind (oder diese zentral herausstellen), muß Kritik, vorgetragen mit (insbesondere) instrumental-mittel lediglich wie eine Äußerung des ästhetischen Dissens erscheinen, der allein diffus bleibt, wenig bedeutet, und dessen Kenntnisnahme man sich zudem ohne Aufwand entziehen kann – indem man den „Aus“-Knopf betätigt, vor allem aber: indem man sich erst gar nicht in den Ghettos des musikalischen Protestes aufhält.

Insbesondere unter Berücksichtigung der intentionalen und funktionalen Ebenen der Musikrezeption haben wir auf Grund der Daten aus der Jazzpublikums-Untersuchung die Befürchtung geäußert, „daß er (der Jazz) gesellschaftlich völlig 'unschädlich' wird und sich in keine wirkliche politische Aktivität umsetzt, sondern sich im Konzertebesuchen, Lesen, Debattieren und Diskutieren politischer und kultureller Probleme erschöpfen wird. Aus der politischen Unterhaltung wird durch funktionale Konditionierung unterhaltende Politik, die sich von den Stammtisch- oder Biertischgesprächen äußerlich, aber nicht mehr prinzipiell unterscheidet“ (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 213).

Protest durch Musik – es mag angehen, wenn man damit die Arbeitsweise beispielsweise von Wolf Biermann charakterisieren will. Aber protestiert das Publikum ebenso, wenn es seine Platten kauft und in seine Konzerte geht?

Biermann selbst hat dazu Gedanken geäußert, die dem von uns so genannten Phänomen der „emotionalen Solidarisation politisch Gleichgesinnter“ verwandt scheinen, also einer nach innen statt einer nach außen gerichteten Wirkung eines Protestes durch Musik.

„Bei politischen Liedern und Gedichten, wenn sie nur gut genug sind, mag oft auch ihre Produktivkraft darin bestehen, daß sie vorhandene politische Erkenntnisse emotional verankern, und sei es auch nur in diesem ganz normalen Sinn, wie es auch ohne Kunst zwischen Menschen stattfindet, wenn sie sich gegenseitig bestätigen ('Denkst Du auch so darüber?' 'Ja, ich denke auch so darüber.‘)“ (*Biermann* im CBS-Presseheft zur „Es grünt so grün“-Tournee, 1980)

Nun geht das Zitat allerdings weiter, und da wir nicht das „aus dem Zusammenhang reißen“ wollen, was uns paßt, fahren wir fort mit der sich anschließenden Sentenz, die freilich in besonderem Maße das Beispiel Biermann (mit der bei ihm herausgehobenen Bedeutung der Texte) kennzeichnet:

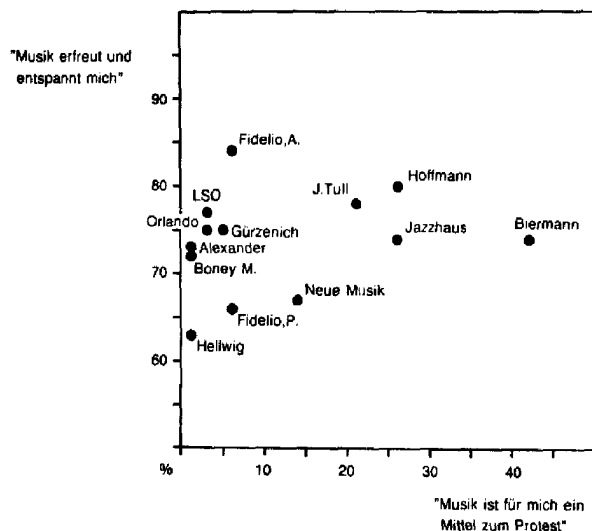
„Es ist eine enorm wichtige Sache, daß man einander bestätigt, genau so, wie man einander in Frage stellt. Ich will also beides: Ich will Menschen bestätigen in ihren eigenen Meinungen und sagen, 'Ich denke auch so, ich fühle auch so', ich will sie aber auch verunsichern, wie ich es auch getan habe, zum Beispiel mit meinen Liedern über den Terrorismus hier in der Bundesrepublik.“

Es wird später auch durch unsere Daten zur politischen Orientierung der Biermann-Konzertbesucher bekräftigt: daß es sich hier um ein Bestätigen und Verunsichern unter Freunden und Gleichgesinnten handelt – die natürlich genau dies von einem gelungenen Biermann-Abend erwarten (vgl. Kapitel „Politische Orientierungen“).

Es läßt sich ein weiteres – diesmal ein empirisches – Argument gegen die Vorstellung vorbringen, durch Protest per Musik werde irgendetwas bewirkt. Da sich alle der von uns befragten Stichproben nicht für Mono-, sondern für Multi-Funktionalität des Musikhörens ausgesprochen haben, ist es legitim, einmal die Häufigkeitsverteilungen der beiden Statements „Entspannung“ und „Protest“ gegenüberzustellen, also eine Funktion, die nur

für Minderheiten Bedeutung hat, kontrastiert mit jener, die alle übereinstimmend als Hauptfunktion bezeichnen:

Abb 9: Entspannungs- und Protestfunktion von Musik in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu zwei entsprechenden Statements je Publikum.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

Wir hängen gewiß nicht der Vorstellung an, daß eine Protesthaltung immer den Ausdruck verbissener Mienen anzunehmen habe, aber andererseits erscheint das Bild, das dieser Datenbefund anzeigt, geradezu absurd – nämlich, daß diejenigen, die durch Musikkonsum zu protestieren meinen, dabei gleichzeitig auch den angenehmen Zustand der Entspannung genießen!

Kaum nennenswert ist in fast allen Konzerten der Anteil derer, die unserem Statement „Musik höre ich meist als Hintergrund“ zugestimmt haben. Die größte Gruppe findet man bei Boney M. (17%), gefolgt von Maria Hellwig (13%), der „Fidelio“-Abo-Vorstellung (10%) – die sich damit vom Premierenpublikum abhebt (4%) – und Peter Alexander (9%). Den niedrigsten Anteil gibt es unter den Besuchern des Konzertes des Gürzenich-Orchesters (1%).

Diese Gruppe der reinen Hintergrundhörer erscheint generell als gering, wenn man die vielfältigen Möglichkeiten im Alltag bedenkt, Musik nur als akustische Tapete wahrzunehmen. Aber hier muß noch einmal ins Kalkül gezogen werden, daß unsere Stichproben aus Konzertgängern bestehen und damit gerade in dieser Frage keine Aussage getroffen werden kann über das allgemeine Vorhandensein von Hintergrundhörern (also inklusive solcher, die nie in Konzerte gehen). Des weiteren ist für alle der von uns befragten Konzertbesucher anzunehmen, daß sie bei diesem Statement primär an ihr Hörverhalten hinsichtlich ihrer musikalischen Favoriten gedacht haben.

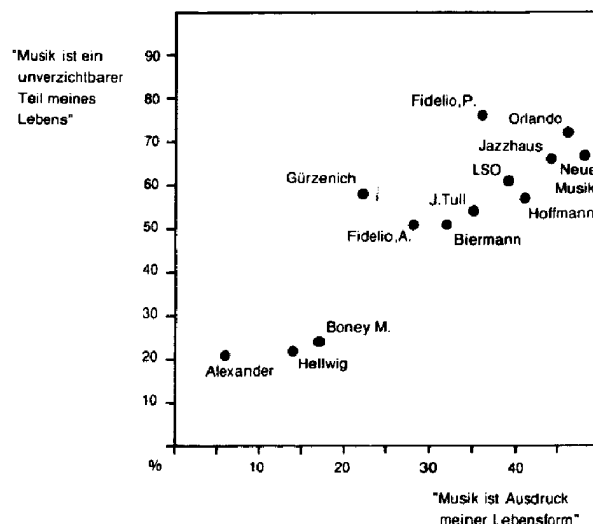
Wie weit Einfluß und Bedeutung von Musik aber für jeden einzelnen Konzertbesucher reichen, haben wir versucht durch zwei verschiedene Statements herauszufinden.

Das eine, „Musik ist ein unverzichtbarer Teil meines Lebens“, besitzt unverkennbar eine subjektive, persönlichkeitsbezogene Dimension, während dem anderen, „Musik ist ein Ausdruck meiner Lebensform“, unzweideutig eine extrovertierte Bedeutungsrichtung zukommt, als Ausdrucksmittel des sozialen Status.

„Auf Grund der vielfach erhärteten Zusammenhänge zwischen Musik und sozialem Status sind die Musikstile selbst zu Indikatoren von sozialem Status geworden“ (Kleinen 1975, S. 57).

Gerade diese Aussage läßt erwarten, daß überall dort, wo die Auditorien durch Angehörige der Mittel- und Oberschichten dominiert werden, der Vorgabe „Musik als Ausdruck der Lebensform“ in stärkerem Maße zugestimmt wird.

Abb 10: Musik als „unverzichtbarer Teil“ des Lebens und als „Ausdruck der Lebensform“ in verschiedenen Publika. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu zwei entsprechenden Statements je Publikum.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

Wir sehen, daß gerade diese beiden Statements eine maximale Trennung der verschiedenen Konzertpublika nach sozialer Schichtung bewirken: in die Gruppe der Auditorien, in denen die Absolventen niederer und mittlerer Bildungsabschlüsse überwiegen, und in solche, wo die Mittel- und Oberschichten „unter sich“ sind.

Diese überaus deutliche Differenzierung aber, das zeigt sich sozusagen auf den zweiten Blick, wird im wesentlichen durch die Variable „Musik – ein unverzichtbarer Teil meines Lebens“ hervorgerufen, während unter dem Aspekt „Musik als Ausdruck der Lebensform“ (hier wird Musik als Symbol einer sozialen Position explizit angesprochen) die Übergänge



erstaunlicherweise fließend sind – insbesondere wenn man den geringen Abstand in dieser Frage zwischen den Publika von Boney M. und des Gürzenich-Orchesters betrachtet, mit-hin Auditorien, die sozial jeweils ganz anders strukturiert sind.

Ist die Aussage von Kleinen („Musikstile als Indikatoren von sozialem Status“) damit widerlegt? Im großen und ganzen jedenfalls scheint sie auch durch unsere Daten nicht in Frage gestellt, denn unverkennbar ist in der Häufigkeitsverteilung ein soziales „Gefälle“ zwischen den Publika der Neuen Musik, des Orlando Quartetts und des Jazzhaus-Festivals einerseits und den Publika von Boney M., Maria Hellwig und Peter Alexander andererseits festzustellen. Aber die Aussage muß sicherlich relativiert und differenziert werden, denn die Stellung eines Rockpublikums gleichauf mit den Besuchern einer Opernpremiere ist zunächst einmal überraschend rätselhaft. Niemand würde wohl zögern, der Auffassung zuzustimmen, daß die Musikgattung „Oper“ einen höheren Sozialstatus suggeriert als die „Rockmusik“ (vgl. Kapitel C 2.1).

Vielleicht ergibt sich des Rätsels Lösung, wenn man die Daten so interpretiert, daß die Demonstration sozialen Status durch Musikkonsum nicht so holzschnittartig geschieht, wie es die Formel „Musikstile als Indikatoren von sozialem Status“ nahelegt, ja daß hier unter den Angehörigen der Mittel- und Oberschichten eine interne Differenzierung festzustellen ist, derzufolge die Anhänger von Minderheitenmusiken (Jazz, Neue Musik, Kammermusik) stärker als andere (mit vergleichbarer sozialer Herkunft) ihren Musikkonsum als Ausdruck ihrer Lebensform verstehen.

Nun ist es nicht unproblematisch, die Überprüfung einer Aussage (in diesem Falle: jener von Kleinen), die in knapper Form zahlreiche Forschungsergebnisse komprimiert (zu deren Bestätigung wir ja selbst mit ebenfalls zahlreichen Daten beitragen) einzig vom Antwortverhalten in einem (Detail-)Aspekt abhängig zu machen. Denkbar wäre noch eine weitere Interpretation, die die vorige nicht in Frage stellt, sondern gewissermaßen ergänzt. Denn selbst wenn unter den befragten Konzertbesuchern der subjektive Wille, das Bevorzugen bestimmter Musiken als Ausdruck seines sozialen Rangs zu verstehen, nicht so idealtypisch entwickelt ist, wie es das Literaturzitat erwarten läßt, bleibt davon unberührt, daß auch unsere Konzertbesucher bestimmte Musikstile bestimmten sozialen Milieus zuordnen – eine Hypothese, die wir an dieser Stelle nicht weiter verfolgen können, sondern erneut stellen wollen, wenn wir uns der Frage nach der Bewertung bestimmter Musikgattungen widmen werden.

Sehr viel einfacher läßt sich hingegen die Häufigkeitsverteilung der Variable „Musik als unverzichtbarer Teil des Lebens“ interpretieren, zeigt sich hier doch eine große Übereinstimmung zwischen der erwarteten und der tatsächlichen Verteilung der Resultate: Musik eine so große Bedeutung beizumessen, daß sie zum unverzichtbaren Teil des Lebens wird, ist ein vor allem in den Mittelschichten verbreitetes Phänomen (vgl. *Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk* 1974, S. 30); wenigstens die Hälfte, mitunter aber sogar drei Viertel der entsprechend strukturierten Publika teilen diese Auffassung! Auffälligerweise werden die beiden Extreme innerhalb dieser Auditorien von den Besuchern der beiden „Fidelio“-Vorstellungen markiert. Daß diejenigen aus der Premiere in diesem Fall bei einem Wert von 76 % am wenigstens auf Musik verzichten können, steht im Einklang mit anderen Resultaten, die diese Besuchergruppe als wesentlich mehr an Musik interessiert ausweist als die Vergleichsgruppe aus der Abo-Vorstellung.

Daß jeweils nur zwischen einem Fünftel und einem Viertel der Zuhörer aus den Konzerten von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M. Musik für einen unverzichtbaren Teil ihres Lebens halten, manifestiert das, was wir bereits vorhin als – gegenüber den bildungsbürgerlichen Schichten – „eingeschränkte“ Funktionalität von Musik bezeichnet

haben. Musik ist für Menschen aus diesen Besucherkreisen wortwörtlich etwas Verzichtbares. Und damit ergibt sich schließlich auch eine einleuchtende Antwort auf die Frage, warum diese Konzertbesucher die von ihnen favorisierten Klänge viel seltener live erleben als die Anhänger anderer Musikgattungen.

Gerade dieser Datenbefund aber erfordert – wie wir schon früher angedeutet haben – weitreichende Konsequenzen, oder anders formuliert: für viele sich besorgt gebende Stimmen den Abschied von lieb gewonnenen Denkschablonen. Denn die vielfach geäußerten Befürchtungen, Warnungen, Alarmsignale gar hinsichtlich einer „Verdummungswirkung“ von Schlagern und anderen Popmusik-Formen, sie stellen sich einmal mehr als Denkfiguren aus den vor bestimmten Einsichten manchmal gut isolierten Feuilleton-Stuben dar.

Wenn denn eine Sache, hier: das Hören bestimmter Musikarten, dermaßen als nebensächlich deklariert und andererseits zielgerichtet zur Entspannung genutzt wird, wie soll sie dann noch Schäden anrichten, wie – ein krasses, aber reales Zitat – als Teil „eines unaufhaltsamen Prozesses der Selbstpreisgabe“ wirken (*Dibelius*, S. 910)?

Eben weil diese Hörer Peter Alexander nicht so wichtig nehmen wie andere Richard Wagner, ja wie wir sehen, vielfach auf ihn verzichten können, können einfache Musik und schlichte Texte sich in einem ganz klar definierten Wirkungskanal entfalten: als Entspannung und Unterhaltung. Hier wird Harmloses als harmlos deklariert und nicht mit einem Bedeutungskosmos umhüllt. „Es gibt wichtigere Dinge als Musik!“ – fast ist man geneigt, in Abwandlung des berühmten Zitates eines ehemaligen US-Außenministers, diesen Slogan zu formen, um damit Funktion und Bedeutung von Musik für die von uns befragten Konzertbesucher von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M. zu charakterisieren.

Ohne daß wir sie an dieser Stelle bereits in allen Einzelheiten konturieren (das bleibt dem Buchabschnitt „Erklärungen“ vorbehalten), können wir doch feststellen, daß sich hier zwei grundverschiedene Funktionsauffassungen hinsichtlich des Musikhörens gegenüberstehen: eine Real- und eine Symbol-Kultur. Mit diesen Bezeichnungen sind weder Be- noch Abwertungen verbunden, es sind lediglich sprachliche Vorgaben, um zwei verschiedene Funktionsgattungen zu kennzeichnen.

Die der Realkultur betont die realistische, von niemandem angezweifelte Funktion von Musik in ihrer Eignung zur Entspannung und zur Unterhaltung. Unter Symbolkultur sind demgegenüber solche Funktionen zu subsumieren, die über die genannten weit hinausreichen (also beispielsweise „Bildung“, „Protest“, „Nachdenken“ usw.).

Für diese Kategorisierung gibt es im übrigen auch eine empirische Evidenz, und zwar mittels Clusteranalyse (diese ergibt, wie wir sehen werden, noch einen dritten Funktionstyp, der aber dem Bereich „Real-Kultur“ zugeordnet werden kann). Eine solche Clusteranalyse bietet einen knappen Überblick über die doch nun zahlreichen Häufigkeitsverteilungen, sie erlaubt einen konkreteren Blick auf die Verwandtschaft bzw. Entfernung der einzelnen Publika zueinander.

Für statistisch nicht vorgebildete Leser hier der Versuch einer Erklärung der Clusteranalyse: Gewöhnlich kreuzt eine Versuchsperson, also ein Konzertbesucher in diesem Fall, nicht nur eine Antwortvorgabe innerhalb eines Fragen- oder Statement-Komplexes an, sondern mehrere gleichartig mit „ja“ bzw. „nein“. Die Clusteranalyse ermittelt nun Gruppen von gleichartig beantworteten Statements (sog. „cluster“, i. e. „Trauben“), die deshalb als „ähnlich“ betrachtet werden dürfen.

Nun würde sich bei unserer Untersuchung anbieten, je Publikum eine eigene Clusteranalyse rechnen zu lassen. Aber so stichhaltig und informativ sie im Einzelfall auch ausfallen mögen – 13 Clusteranalysen nebeneinander zu drucken, ist zwar technisch möglich,

aber insofern von erheblichem Nachteil, weil wir damit die eigentlich angestrebte Übersichtlichkeit wieder unterlaufen würden.

Wir haben uns deshalb für ein Verfahren entschieden, das auf die Vorzüge der Clusteranalyse nicht verzichtet, gleichzeitig aber optimale Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit der einzelnen Resultate garantiert.

Dazu legen wir aus diesem Komplex „Funktion und Bedeutung des Musikhörens“ die Daten aller Konzertbesucher zusammen und führen für dieses fiktive Gesamtpublikum eine Clusteranalyse durch. Wir erhalten dabei drei Cluster, die deshalb noch nicht allzuviel besagen, weil sie sich auf jene real nicht existierende Gesamtstichprobe beziehen. Diese drei Cluster geben „den Durchschnitt aller“ an, und es gilt nun, den Abstand der einzelnen Publika dazu zu ermitteln.

Dies geschieht durch sogenannte Skalenbildung. Nehmen wir an, ein Cluster – so ermittelt der Computer – enthält drei Variablen, dann läuft seine Skala (range) von 0 bis 3. Würde für ein Publikum beispielsweise der Wert 3 ermittelt, bedeutete das, daß die drei möglichen Antworten jeweils immer von allen Befragten angekreuzt worden sind. Ein solcher Fall kommt in der Realität nicht vor, wir haben überwiegend mit Zwischenwerten zu tun, also beispielsweise 1.78. Ermitteln wir nun für ein zweites Publikum – sagen wir – den Wert 2.15, würde dies bedeuten, daß die inhaltliche Tendenz des Clusters stärker für das zweite als für das erste Publikum gilt.

Für den hier zu diskutierenden Bereich „Funktion und Bedeutung des Musikhörens“ ermittelt nun der Computer in der Tat drei Cluster, die wir im folgenden mit ihrer Bezeichnung und ihrem Inhalt darstellen wollen:

- |  |  |
|--|--|
| Cluster I:<br>dazu gehören die Statements: | „Hintergrundfunktion“ <ul style="list-style-type: none"><li>- Musik ist reine Unterhaltung</li><li>- Musik höre ich meist als Hintergrund</li><li>- Musik hat keine besondere Bedeutung für mich (dieses Statement steht allerdings nur in einem sehr schwachen Zusammenhang zu den beiden obigen)</li></ul>                         |
| Cluster II:                                | „Symbolfunktion“ <ul style="list-style-type: none"><li>- Musik dient meiner Bildung und Weiterbildung</li><li>- Musik ist ein unverzichtbarer Teil meines Lebens</li><li>- Musik ist ein Ausdruck meiner Lebensform</li><li>- Musik gibt mir Anregungen zum Nachdenken</li><li>- Musik ist für mich ein Mittel zum Protest</li></ul> |
| Cluster III:                               | „Entspannungsfunktion“ <ul style="list-style-type: none"><li>- Musik ist Ablenkung vom Streß</li><li>- Musik ist eine Art Trost, wenn ich Probleme habe</li><li>- Musik erfreut und entspannt mich</li></ul>   |

Wohlgedenkt: der Weg der Clusterbildung ist strikt statistisch, also empirisch, während lediglich die Cluster-Kennzeichnungen, die „Überschriften“, von uns gewählt sind. Gewiß könnte man andere Begriffe zur Umschreibung der jeweiligen Cluster-Inhalte verwenden, sie müßten sich allerdings ebenso eignen, den Inhalt der verschiedenen Statements in einem Begriff zu sammeln.

Hinsichtlich der Cluster I und III dürfte unsere Begriffswahl als unproblematisch erscheinen, einzig die Überschrift für Cluster II „Symbolfunktion“ bedarf vielleicht einer näheren Erklärung.

Zweifellos werden hier Funktions- und Bedeutungstypen gruppiert, die jeweils über das „reine“ Musikhören hinausweisen, bei denen Musikhören als Ausdruck, Symbol eines Anderen verstanden wird. Der von uns gewählte Begriff „Symbolfunktion“ steht dabei in einem Zusammenhang mit dem von uns schon früher verwandten Begriff der „Symbolkultur“, ja er ist deren Ausprägung hinsichtlich Funktion und Bedeutung von Musik (vgl. *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, Kapitel „Soziale Schicht und Symbolkultur“, S. 188 ff.)! Darüber hinaus zeigen sich zwischen diesen drei Clustern und jenen drei „Funktions-Ebenen“ von Musik, wie sie *Reinecke* 1977 in seinem Aufsatz „Funktionelle Musik“ entwickelt hat, gewisse Analogien. Reineckes „Kunst-Funktion“ von Musik – „welche zugleich als die anspruchsvollste musikalische Funktion angesehen werden kann, insofern sie am stärksten von sozialen Voraussetzungen wie Bildung, Muße, musikalischer Erfahrung u. a. m. abhängig ist“ (S. 25) –, kann man sie nicht als eine lediglich anders formulierte Inhaltbeschreibung des Clusters II verstehen?

Reineckes „Unterhaltungs-Funktion“: sie „kann als die in einem primitiven Sinn positivste interpretiert werden: Sie besitzt eine regressive Komponente und überformt häufig die Kunst-Funktion von Musik, vor allem bei mangelnden Bildungs-Voraussetzungen“ (S. 25) – sie weist direkt auf Cluster III („Entspannungsfunktion“) dieser Untersuchung.

Die „regressive Komponente“, die Reinecke lediglich proklamiert, aber nicht näher erläutert, mag man deshalb bezweifeln. Interessanter für uns ist aber der zweite Teil seiner Aussage, die wir weiter unten mit den Daten aus diesem Cluster vergleichen wollen.

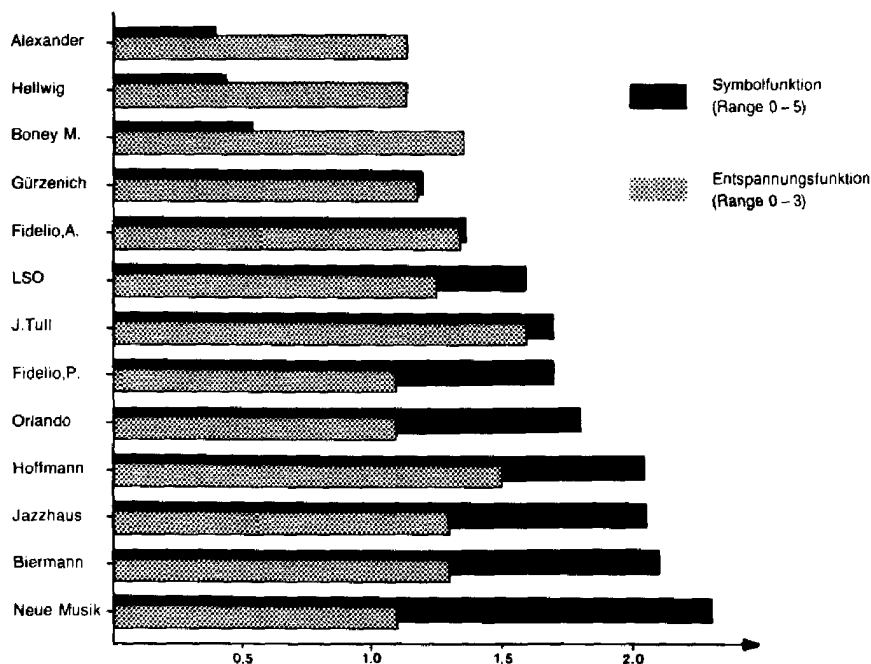
Schließlich Reineckes dritte „Funktions-Ebene“, die von ihm so genannte „Background-Funktion“, die er als „eine noch hinter der Unterhaltungs-Funktion regredierende Funktion von Musik“ bewertet, sie erscheint Cluster I („Hintergrundfunktion“) verwandt.

Bei unseren Stichproben wird nicht weiter überraschen, daß Cluster I (bei drei darin enthaltenen Statements also mit einem Range von 0 bis 3) bei allen Teilstichproben nur schwach ausgeprägt ist: wer in ein Konzert geht, demonstriert damit auch eine Wertschätzung für Musik, die über die einer reinen Hintergrundfunktion hinausgeht. Wer von den befragten Konzertbesuchern gleichwohl eines oder mehrere der entsprechenden Statements angekreuzt hat, gehört vermutlich eher zu den „Mitgenommenen“ oder „Eingeladenen“ als zu jenen, die den Konzertbesuch vorgeschlagen und organisiert haben.

Den höchsten Wert unter allen 13 Konzerten erlangt die Hintergrundfunktion bei den Zuhörern von Boney M. (0.635), den niedrigsten bei den Besuchern der „Fidelio“-Premiere (0.057). Dazwischen liegen Peter Alexander (0.487), Maria Hellwig (0.458), Jethro Tull (0.211), Wolf Biermann und „Fidelio“-Abo (je 0.137), Jazzhaus-Festival (0.105), Orlando Quartett (0.097), Neue Musik (0.093), Londoner Symphoniker (0.082), Klaus Hoffmann (0.081) und die Zuhörer des Gürzenich-Orchesters (0.079). Wir sehen – was wir auch schon vorher ahnten: daß Musik als Hintergrundfunktion bei Konzertgängern verschiedenster Couleur zwar kaum eine Rolle spielt, sich gleichwohl „typische“ Unterschiede zwischen den Stichproben abbilden.

Ganz anders verhält es sich hinsichtlich der Cluster II und III; und schon ein erster Blick auf die Verteilung zeigt deutlich, daß man in der Tat mit Reinecke eine „Überformung“ der Kunstfunktion von Musik durch eine Unterhaltungsfunktion entdecken kann – nur findet sich diese allerdings auch andernorts, und nicht nur „vor allem“ bei jenen mit „mangelnden Bildungsvoraussetzungen“:

Abb. 11: Durchschnittliche Symbol- und Entspannungsfunktion von Musik in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind Mittelwerte in zwei verschiedenen Skalen, deren Konstruktion im Text erläutert wird.



Erläuterung: Range bedeutet hier „Wertebereich“, d. h. zum Beispiel bei der Symbolfunktion haben die Besucher Werte zwischen 0 und 5 bekommen können. Die Durchschnittswerte je Publikum liegen erwartungsgemäß dazwischen, z. B. beim Hoffmann- und Jazzhaus-Publikum etwas mehr über 2.0, also hoch, bei Peter Alexander knapp unter 0.5, also niedrig. Ausgangspunkt für die Anordnung der Publika am linken Rand der Abbildung sind hier deren Werte für „Symbolfunktion“, denen schließlich jene für „Entspannungsfunktion“ zugeordnet wurden.

In komprimierter Form zeigt nun auch die Clusteranalyse Resultate, wie wir sie weiter oben bereits detailliert in der Einzeldiskussion der Statements aus diesem Fragebogenabschnitt dargelegt haben. Danach sind Entspannungsfunktionen von Musik, hier in Cluster III zusammengefasst und in ihrer Streubreite nur mäßig variierend, gemeinsame Rezeptionshaltung sehr unterschiedlicher Konzertpublika, obgleich sie sich dabei auf jeweils andere Musikarten beziehen.

Ganz anders verteilt sich die Symbol-, oder nennen wir sie mit Reinecke: die Kunstfunktion von Musik. Sie ist dort am stärksten ausgeprägt, wo die intellektuelle Beschäftigung mit Musik im Sinne einer Diskussionskultur am größten ist: bei der Neuen Musik. Symbol- bzw. Kunstfunktion sind dort am wenigsten anzutreffen, wo die Funktionszuweisung für Musik ganz klar von Entspannungs- und Unterhaltungserwartungen dominiert wird, also bei den Besuchern der Schlager- und Volksmusik-Konzerte.

So unterschiedlich diese beiden Funktionstypen auch sein mögen, ein Blick auf die Korrelation zwischen „Symbol-Funktion“ und „Entspannungs-Funktion“ zeigt für die Gesamtstichprobe einen Koeffizienten von .14, das bedeutet: es handelt sich bei beiden nicht um einander gänzlich ausschließende, sondern gewissermaßen um im Ansatz (d. h. schwach ausgeprägt) „parallele“ Rezeptionsformen. Mit anderen Worten – Kunst ist Entspannung, Entspannung ist Kunst (oder kann es jedenfalls sein, wenn man's halt so will).

Diese für die Gesamtheit der von uns befragten Konzertbesucher gültige Tendenz läßt sich an Hand der obigen Darstellung nun detailliert je Publikum überprüfen und konkretisieren. Und wenn wir bei dieser Gelegenheit Reineckes „Überformungs“-These einer genauen Betrachtung unterziehen (und wie anders ließe sich ein „Überformen“ verstehen als durch die quantitative Dominanz eines Faktors über einen anderen?) –, so bleibt davon leider so gut wie gar nichts mehr übrig.

Da beide Verteilungen auf unterschiedlichen Ranges basieren, müßte korrekterweise die „Entspannungs-Funktion“ (Range: 0 bis 3) auf den Range von „Symbol-Funktion“ (0 bis 5) normiert und qualitativ gewichtet werden, um eine unmittelbare Vergleichbarkeit der Werte herzustellen.

Dieses Umrechnen und Umgewichten freilich geschähe mit dem Resultat, daß vielfach auch dort „überformt“ wird (will heißen: die Unterhaltungs- mit der Kunst-Funktion mehr als nur gleichzieht), wo die gutgemeinte Theorie das gar nicht vorsieht – vom Verbleib der „regressiven Komponente“ wollen wir dabei ganz schweigen. Also noch einmal – Kunst ist Entspannung, Entspannung ist Kunst.

## 5. Hitparaden

„Nennen Sie bitte die beiden Komponisten bzw. Bands oder Interpreten, die Sie am liebsten hören.“

Wir haben uns erlaubt, die Resultate auf diese Bitte nicht „für sich sprechen“ zu lassen, sondern sie zu gruppieren und zu kommentieren. Wie bei Hitparaden üblich, sind auch hier andere Kommentare denkbar (s. die Inserts S. 76–84).

**„Die großen Drei des Abendlandes“**  
*Hitparaden*

<b>Orlando Quartett</b>	Nen- nungen	<b>Londoner Symphoniker</b>	Nen- nungen	<b>Gürzenich-Orchester</b>	Nen- nungen
1. Mozart	27	Beethoven	54	Beethoven	28
2. Bach	26	Mozart	43	Mozart	23
3. Beethoven	23	Bach	30	Bach	14
4. Brahms	6	Brahms	17	Tschaikowsky	7
5. Schubert					
5. Chopin	4	Tschaikowsky	13	Schubert	6
6. Strawinsky	3	Mahler	9	Wagner	
6. Wagner				Bruckner	5
6. Mahler					
7. Karl Böhm	2	Chopin	8	Chopin	4
7. Schumann					
7. Itzhak Perlman					
7. A. Branduardi					
7. R. Strauss					
7. Haydn					
7. Tschaikowsky					
8.		Wagner	7	Smetana	3
9.		Schubert		Mahler	
9.		Verdi	6		
10.		Bruckner	5		
		Strawinsky			

Daß Werke des 20. Jahrhunderts, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in Konzertprogramme mit allerlei musikpädagogischem Hintersinn plaziert werden müssen – diese drei Favoritenlisten bestätigen einen allseits bekannten Sachverhalt. Die Präferenzen auch der „Klassik“-Stichproben der vorliegenden Studie richten sich nahezu exklusiv auf das 18. und 19. Jahrhundert.

Eine sehr ähnliche Präferenzen-Struktur findet sich 1960 in Utrecht, bei den Konzertabonnenten des dortigen Symphonieorchesters. Dabei wurden die Favoriten nach dem Ausbildungsniveau der Befragten geordnet:

## Ausbildungsniveau

<b>hoch</b>	<b>mittel</b>	<b>niedrig</b>
1. Beethoven	Beethoven	Beethoven
2. Mozart	Mozart	Mozart
3. Bach	Chopin	Tschaikowsky
4. Tschaikowsky	Bach	Schubert
5. Brahms	Tschaikowsky	Chopin
6. Chopin	Brahms	Dvořák
7. Mahler	Schubert	J. Strauß
8. Bruckner	Dvořák	Bach
9. Debussy	Mahler	Haydn
10. Haydn	Händel	Händel

(nach *de Jager*, S. 296)

**„Mozart, Beethoven ... Bach ...“**  
*Hitparaden*

„Fidelio“, Premiere	Nennungen	„Fidelio“, Abonnement	Nennungen
1. Mozart	28	Mozart	52
2. Beethoven	19	Beethoven	24
3. Wagner	18	Verdi	22
4. Verdi	10	Wagner	16
5. R. Strauss	8	Bach	14
6. Bach	7	R. Strauss	5
		Schubert	
7. Puccini	6	Tschaikowsky	4
Schubert		Vivaldi	
8. Mahler	5	Puccini	3
		James Last	
9. Tschaikowsky	4	Schumann	2
		Offenbach	
		Fritz Wunderlich	
		René Kollo	
		Chopin	
		Genesis	
		Supertramp	
		Ravel	
		Folkmusik	
10. Placido Domingo	3	39 versch. à	1
Brahms			
Haydn			
11. 8 versch. à	2		
12. 18 versch. à	1		

Auch die Besucher der beiden „Fidelio“-Vorstellungen haben auf unsere Frage nach den „beiden Komponisten bzw. Bands oder Interpreten“ geantwortet, die sie „am liebsten hören“. Wir wissen also nicht, ob sie sich beispielsweise unter „Beethoven“ mehr für den Komponisten einer Oper als von Symphonien oder Kammermusik interessieren. Gleichwohl legen die guten Platzierungen von Komponisten wie Wagner und Verdi nahe, die beiden Listen inhaltlich als opernorientiert zu betrachten. Die musikalische Orientierung beider Auditorien (bis hin zu Rang 7) ist zudem von frappierend großer Ähnlichkeit, ja hinsichtlich ihrer Favoriten sind sich beide in einem Grade verwandt wie kaum sonst im Rahmen unserer Untersuchung. Und es ist in der Tat ganz überwiegend eine Orientierung an Komponisten, die allenfalls am Rande – und etwas eher bei den Besuchern der Abo-Vorstellung – um eine Interpreten-Orientierung ergänzt wird.

Bei den Premieren-Besuchern geschieht dies erst auf Rang 10 („Placido Domingo“), bei ihrem Gegenüber schon auf Platz 8 – mit einem Überraschungscoup aus einer ganz anderen musikalischen Welt („James Last“)! Es folgen u. a. die Namen zweier Rockgruppen – Notierungen, die dem einen peinlich sein, dem anderen genüßlich auf der Zunge zergehen werden.



**„Bach hits Beatles, Beatles hit Stockhausen“**  
*Hitparade*

Neue Musik	Nennungen
1. Bach	17
2. Beethoven	14
3. Mozart	11
4. Beatles	9
5. Stockhausen	6
6. Cage	4
Brahms	
7. Alan Parsons	3
Mahler	
8. John Williams	2
Debussy	
Klaus Schulze	
Wagner	
Bartók	
Monteverdi	
Zappa	
Dvořák	
Kagel	
Genesis	
9. 41 versch. à	1

Die Beatles populärer als die Symbolfigur der eigenen Gattung (von den „fab' three“ des 18. und 19. Jahrhunderts ganz zu schweigen) – existiert gar kein genuines Publikum Neuer Musik? „Die Neue Musik ‚liebt‘ man nicht – man ‚interessiert‘ sich lediglich dafür.“ Ein Rundfunkredakteur, Komponist nebenbei, ist gänzlich unüberrascht angesichts dieser ihm präsentierten Hitparade. Sein aphorismusreifer Satz, gemünzt auf unsere Frage nach den „Lieblings-Komponisten etc.“, kennzeichnet treffend die Favoritenliste einer Veranstaltung, die nicht nur von der WDR-Redaktion „Neue Musik“ verantwortet, sondern zweifellos auch inhaltlich mit dem Gattungsbegriff identisch war.

Der „typische“ Konzertgänger Neuer Musik – wenn wir das mal so zuspitzen dürfen – legt daheim also eher ein Orgelkonzert von Bach oder „Sergeant Pepper“ auf als den „Gesang der Jünglinge im Feuerofen“.

„Swingin' J.S.B., groovin' Ludwig van“  
Hitparade

Jazzhaus-Festival	Nennungen
1. Keith Jarrett	16
2. Bach	13
3. Weather Report Chick Corea	9
4. Miles Davis Beethoven	8
5. John Coltrane Mozart	6
6. Frank Zappa Patti Smith	5
7. Joni Mitchell Archie Shepp	4
8. Willem Breuker Bob Dylan Globe Unity Orchestra Herbie Hancock Volker Kriegel Terje Rypdal Ralph Towner Schmetterlinge Vivaldi	3
9. 26 versch. à	2
10. 118 versch. à	1

Über die Analogien zwischen Bach und Jazz ist hinreichend geschrieben worden (vgl. *Berendt*, Das Jazzbuch, Frankfurt/M. 1973, S. 123 f.) – aber die tatsächliche Attraktivität, fast ist man geneigt zu sagen: die Favoritenrolle von J. S. B. bei einem Jazzpublikum, sie zeigt sich erstmals hier. Überraschenderweise, muß man hinzufügen, denn 1976, bei der Datenerhebung zu unserer Jazzpublikums-Untersuchung, zeigte sich diese Tendenz (noch) nicht: weder Bach noch Beethoven oder Mozart waren damals etwa in der Gesamt-Favoritenliste des zeitgenössischen Jazzpublikums zu finden.

Diesmal kontrapunktieren sie eine Rangliste, die zweifellos wieder – jazzmäßig betrachtet – zeitgenössischen Zuschnitts ist. Und wenn wir einmal im einzelnen vergleichen, so finden wir in unserer jetzigen Kölner Jazz-Stichprobe auf den ersten 8 Rängen 8 Namen, die auch damals, 1976, auf den ersten 15 Plätzen sich befanden – das ist eine nicht unbeträchtliche Kontinuität zwischen personell nicht identischen Stichproben über einen Zeitraum von mehr als 3 Jahren.

Gleichwohl, was würde sich heute, zur Zeit der Buchpublikation, an der Reihenfolge ändern? Vermutlich wenig: Weather Report bekämen eher weniger, Miles Davis sicher mehr Stimmen und Patti Smith gar keine mehr. Keith Jarrett würde wohl wieder die Liste anführen – ein Faktum, das durch einen Blick auf die Verkaufsstatistiken bestätigt wird.

„Sing’ mir was vor – aber bitte keine Avantgarde!“  
Hitparaden

Klaus Hoffmann	Nennungen	Wolf Biermann	Nennungen
1. Klaus Hoffmann	37	Wolf Biermann	28
2. Konstantin Wecker	17	Bach	24
3. Hermann van Veen	14	Bob Dylan	13
Genesis			
4. Hannes Wader	8	Beethoven	9
5. Bach	7	Mozart	6
Beethoven		Konstantin Wecker	
Bob Dylan		F.J. Degenhardt	
Supertramp		Leonard Cohen	
		Keith Jarrett	
		Hermann van Veen	
6. Leonard Cohen	6	Chopin	5
Udo Lindenberg			
Stephan Sulke			
7. Angelo Branduardi	5	Jacques Brel	4
Milva		Pink Floyd	
Mozart		Bettina Wegener	
Rolling Stones		Stevie Wonder	
		Klaus Hoffmann	
8. Klaus Doldinger	4	Hannes Wader	3
Frank Zappa		Frank Zappa	
		Joan Armatrading	
		Neil Young	
		The Doors	
		Udo Lindenberg	
		Leo Kottke	
		Cat Stevens	
9. Beatles, Eric Burdon,	3		
Joan Baez, Georg Danzer,			
Dire Straits, Pink Floyd,			
Tschaikowsky			
10. Jacques Brel, Clannad,	2		
The Doors, John Denver,			
André Heller, Michael Heltau,			
Keith Jarrett, Reinhard Mey,			
Cat Stevens, Joni Mitchell,			
Marius Müller-Westernhagen,			
Mike Oldfield, Alan Stivell,			
Django Reinhardt, Santana,			
Theodorakis, Stevie Wonder,			
Neil Young, Zupfgeigenhansel			

„Liedermacher-Publika“, so haben wir im laufenden Text dieses Buches die Konzertbesucher von Wolf Biermann und Klaus Hoffmann oftmals bezeichnet – eine Vergrößerung gewiß, aber eine, die sich im Hinblick auf die beiden Favoritenlisten als statthaft herausstellt.

Denn überaus stark repräsentiert sind jeweils Exponenten einer lyrikbetonten Musik – adäquater Ausdruck jener text- und problemorientierten Kulturinteressen, wie wir sie für diese beiden Auditorien an anderer Stelle nachgewiesen haben. Liedermacher, Chansonniers, Songs verschiedener Sprachen, ergänzt um „Klassik“-Einschübe (bei Biermann etwas mehr), ein wenig Rockmusik, ein wenig Jazz (aber in dieser Hinsicht nichts, was Spezialistentum verriete) – viele Namen tauchen gleichzeitig in beiden Listen auf, lediglich auf unterschiedlichen Positionen.

Die vielen Ähnlichkeiten zwischen beiden Publika, wie wir sie auch schon aus anderen Teilen des Fragebogens kennen, sie setzen sich damit hinsichtlich der musikalischen Orientierung fort.

Es gibt eine einzige – und nicht geringe – Überraschung: bezüglich des Sängers der jeweils anderen Veranstaltung schließen sich beide Publika nahezu aus! Mit anderen Worten: unter den damaligen Besuchern des Biermann-Konzertes waren ganze vier, zu deren persönlichen Favoriten auch Klaus Hoffmann gehört, während – umgekehrt – unter den Hoffmann-Besuchern ein einziger auch als Biermann-Anhänger sich zu erkennen gab.

Wohl gemerkt, die beiden hier abgedruckten Favoritenlisten lassen keine Antipathie in dieser Frage erkennen – soweit lassen sich die Daten sicher nicht interpretieren. Aber es gibt doch zu denken, warum die beiden ansonsten so verwandten Publika ausgerechnet an diesem Punkt auseinanderdriften sollen. Ist Wolf Biermann den Hoffmann-Hörern vielleicht zu dezidiert „politisch“ (auch ein parteipolitisch lokalisierbarer Künstler wie F. J. Degenhardt findet bei ihnen ja keine Resonanz)? Wir befinden uns auf der richtigen Fährte, wenn wir dieser Vermutung aus dem politisch-emotionalen Raum einmal nachgehen, indem wir bestimmte Attribuierungen aus dem musikalischen Assoziationsspektrum („Welche der folgenden Eigenschaften passen nach Ihrer Meinung zu der Musik der heutigen Veranstaltung?“) je Publikum noch einmal gegenüberstellen:

	Hoffmann	Biermann
„gesellschaftskritisch“	71	80
„politisch“	27	83
„rational“	2	11
„gefühlvoll“	64	22
„ehrlich“	69	45
„bewegend“	42	28

(Angaben in Prozent)

Das dürfte des Rätsels Lösung sein: während im Image des Wolf Biermann (zusammengestellt von den Besuchern eines seiner Konzerte) das politisch „Handfeste“, konkret Benennbare deutlich Betonung findet, schätzen die Hoffmann-Hörer an ihrem Sänger eher einen politisch-emotionalen Gestus, der das Konkrete zugunsten des Diffusen meidet. Aus dieser Haltung heraus kann man sich in der Tat mit einem Mann, der die Dinge beim Namen nennt, schwerlich anfreunden.

„big groups, big groups“  
Hitparade

Jethro Tull	Nennungen
1. Genesis	27
2. Jethro Tull	25
3. Pink Floyd	24
4. Supertramp	12
5. Frank Zappa	11
6. Deep Purple	8
7. Rory Gallagher	7
8. Mike Oldfield	6
Angelo Branduardi	
Beatles	
Cat Stevens	
Queen	
9. Neil Young	5
Led Zeppelin	
10. Klaus Hoffmann	4
Manfred Mann	
Udo Lindenberg	
The Who	
Beethoven	
Joan Baez	

Die Punk-Explosion war schon verhallt, New Wave zwar existent, aber noch in einer Minderheitenposition, und die Neue Deutsche Welle bestand aus ein paar lokal verstreuten Einzeltröpfchen – zum Zeitpunkt der Datenerhebung war diese Rangliste nicht unbedingt ein Reflexbrandaktueller, aber doch mehrheitlich akzeptierter Rockmusik-Tendenzen. Angeführt wird sie von jenen „big groups“, gegen die sich die Rockmusik-Ästhetik der frühen 80er Jahre damals zu wenden begann. Dabei würde – vorausgesetzt, bei einem großen Rockkonzert zum jetzigen Zeitpunkt wird befragt – an der Spitze der Liste nicht einmal ein großer Austausch stattfinden: die Gruppe Genesis z. B. ist, auch dank musikalischen Wandels, populär wie eh und je. Das Mittelfeld müssten einige räumen (Deep Purple, Rory Gallagher), dorthin vorrücken (wenn nicht sogar weiter) würde stattdessen eine Kölner Band mit drei Buchstaben (BAP).

**„Pop-Potpourri, deutsch & Pop-Potpourri, international“**  
*Hitparaden*

Peter Alexander Nennungen		Boney M.	Nennungen
1.	Peter Alexander 49	Boney M.	51
2.	Udo Jürgens 28	Abba	16
3.	James Last 26	James Last	12
4.	Max Greger 11	Smokie	8
5.	Smokie 8	Peter Maffay	7
	Abba		
6.	Peter Maffay 7	Elvis Presley	6
7.	Bläck Fööss 6	Peter Alexander	5
		Supertramp	
8.	Julio Iglesias 5	Beatles	4
		Mozart	
		Howard Carpendale	
		Roger Whittaker	
9.	Cliff Richard 4	Udo Jürgens	3
	Heino	Pink Floyd	
		Simon & Garfunkel	
		Cat Stevens	
		Beethoven	
10.	Boney M. 3	14 verschiedene à	2
	Mozart		
	Grieg		
	Neil Diamond		
	Karel Gott		
	Jürgen Drews		
	Nana Mouskouri		
	Harry Belafonte		
	Beatles		
11.	20 verschiedene à 2	49 verschiedene à	1
12.	21 verschiedene à 1		

Beide Konzerte haben in hohem Maße „Fans“ (in dem von uns definierten Sinn) mobilisiert, sie haben manche Favoriten – wenn auch auf unterschiedlichen Rängen – gemeinsam.

Bei den Zuhörern von Peter Alexander liegt ein leichter Akzent auf deutsch, bei denen von Boney M. ein leichter Akzent auf international, d. h. englisch vortragenden Interpreten.

**„Die Musik kommt – aus den verschiedensten Winkeln“**  
*Hitparade*

**Maria Hellwig (ZDF-Aufzeichnung „Die Musik kommt“)**

	Nennungen
1. James Last	27
2. Slavko Avsenik + Oberkainer BAP	9
3. Udo Jürgens	8
4. Ernst Mosch + Egerländer Johann Strauß Peter Alexander	7
5. Maria Hellwig	6
6. Nena	5
7. Heino Roland Kaiser Spider Murphy Gang Beatles Max Greger Wagner Mozart Johnny Cash	4
8. Bach Beethoven Sonntagskinder Roger Whittacker Peter Schilling Abba Bläck Fööss Sülztaler	3

Ein Stadtmagazin wird es gewesen sein (wir erinnern uns nicht mehr so genau), wo wir seinerzeit die Empörung eines Lesers registriert haben, nun würden doch allen Ernstes auch schon Opel-Kadett-Besitzer mit einer BAP-Plakette am Heck durch die Stadt fahren.

Das war vor ein paar Jahren. Um wieviel mehr müßte der unbekannte Purist sich ereifern, würde er einen Blick auf diese Favoritenliste werfen. Und doch läßt sich aus ihr mit ganz nüchternen Worten ableiten, daß und wie sehr der große Erfolg einer Rockgruppe (BAP) über das eigene Lager hinausstrahlt.

Apropos Puristen – diese Hitparade enthält nachhaltig wirkendes Entrüstungsmaterial: Wagner & Heino, Beethoven & Peter Schilling („völlig losgelöst von der Erde“), Bach & Abba mit jeweils gleicher Stimmenzahl ...

Dies ist die wohl heterogenste aller Hitparaden, die wir ermittelt haben. Zwar sind durchaus Schwerpunkte unter den Präferenzen zu erkennen, aber sie besitzen insgesamt doch ein eher unspezifisches Profil und sind nicht immer mit dem Gattungsbegriffjener Veranstaltung („Volksmusik“) in Einklang zu bringen. Im Grunde bietet sich hier ein analoger Fall zum Publikum der Neuen Musik, wo ebenfalls das Programm des Abends klar einer Gattung zuzuordnen war, die anwesenden Konzertbesucher dies aber nur partiell auch in einer Favoritenrolle sehen.

Es ist dies im Falle der Hellwig-Besucher ein musikalischer Geschmack, wie er vorwiegend von den 1. Hörfunkprogrammen befriedigt wird: „leichte“ musikalische Unterhaltung, unter Einbeziehung „leichter Klassik“, überwiegend deutsch- und nur begrenzt englischsprachig in den Texten.

## 6. Fans

Fans?! „Das sind doch diese Vandalen, die jeden Samstag und Sonntag die Fußballstadien unsicher machen!“ – „Fans, das sind doch diese Irren, die in den Bundesligastadien samstags herumbrüllen und Schlägereien anzetteln!“ Solche oder vergleichbar lautende Aussagen erhielten Studenten, die Passanten darüber befragten, was sie unter „Fans“ verstehen. Grundtenor der Antworten: Der Fanbegriff wird fast ausschließlich im Sport und hier wiederum beim Fußball angesiedelt. Und das Image des Fans ist fast durchweg negativ. *Gabler, Schulz und Weber* (1982) beurteilen dieses Phänomen folgendermaßen:

„Die bewußte Abgrenzung der Fans von anderen Zuschauern (aber auch allgemein gegenüber der Gesellschaft) durch das demonstrative Darstellen eigener subkultureller Merkmale, die einseitige Berichterstattung in den Medien über spektakuläre, ja häufig erschreckende Gewalthandlungen und somit das nahezu völlige Fehlen von Berichten über sozial erwünschtes bzw. akzeptiertes Fanverhalten, führen zu einem breiten Unverständnis und zu einem insgesamt negativen Fanbild in der Öffentlichkeit“ (S. 24).

Richtig! Das hat es schon gegeben! Und nicht im Fußball oder einer anderen Sportart, sondern in der Musik. Wer erinnert sich nicht an die Krawalle im Umfeld der Rock'n' Roll-Szene der 50er Jahre und an die darauf folgende Sturmflut von Horrormeldungen darüber, daß diese Jugend für die Menschheit verloren sei, wie sie sich monatelang durch die Medien zog. Auch die Fanszene der Beat-Ära der 60er Jahre mit all ihren oft ekstatischen Begleiterscheinungen und ebensolchen Gewalttaten, wie sie heute bei Fußballfans vorkommen, führten zu einem Fanbild in den Medien und dadurch in der Öffentlichkeit, das dem der heutigen Fußballszene vergleichbar ist. Bei Auftritten bestimmter Gruppen, etwa der Rolling Stones, erschienen oft mehr Polizeireporter als Musikkritiker. Selbst wenn ein Konzert vergleichsweise ruhig verlaufen war, fanden übereifrige Reporter immer noch eine Möglichkeit, auch das kleinste Vorkommnis als Horrormeldung über Rock- oder Beatfans verkaufen zu können. Dieser Medienmechanismus betont das vermeintlich Sensationelle, das Negative. Zahlenmäßig kaum ins Gewicht fallende Ausschreitungen sind vielfach das einzig Berichtenswerte über eine nach Zehn- und manchmal nach Hunderttausenden zählende Menge von Besuchern. Es bedarf wohl keiner großen Spekulation, um zu vermuten, daß eine vergleichbare Publikumsbefragung zum „Fan“ diesen in der Mitte der 60er Jahre recht eindeutig im Bereich der Musik angesiedelt hätte. Diese Phänomene hatten in der Szene nachhaltige Auswirkungen. Oft über Jahre verweigerten Städte ihre Veranstaltungsräume potentiellen Veranstaltern von Rock- und Beatkonzerten und manche Eltern ihren Kindern den Besuch solcher Konzerte.

Unabhängig davon ob der Fan in der Musik- oder in der Sportszene angesiedelt wird, ob die Verlautbarungen über ihn wissenschaftlicher oder essayistischer Natur sind, eins gilt für beide Szenen: Fan und Fanverhalten werden fast ausschließlich als „alters- und phasenspezifische Eigentümlichkeit“ (*Herrmann*, S. 76) eingeeengt, und zwar auf jugendliche Besucher der jeweiligen Veranstaltungen. Die Fußballfans diagnostizierte *Herrmann* (1977) zudem noch als eine „räumlich und visuell von den übrigen habituellen Zuschauern unterscheidbare, relativ kohärente Subgruppe, die sich durch starke affektive Bindung an das jeweilige Bezugsobjekt in relativ unveränderter Zusammensetzung von Heimspiel zu Heimspiel wiederholt“ (S. 10).

Diese Beschreibung dürfte prinzipiell auf jugendliche Beat- oder Rockmusikfans übertragbar sein. Sind doch die größten Fans einer Gruppe im allgemeinen räumlich auch



deutlich zu lokalisieren. Sie sind es, die meist dicht gedrängt den Raum unmittelbar vor der Bühne bevölkern.

Darf man den „Fan“ phasenspezifisch so einengen, daß man ihn nur auf das Jugendalter bezieht? Wohl kaum! Und auch die Fixierung auf den Fußball und im Musikbereich auf Genres, die vor allem von jüngeren Leuten bevorzugt werden, ist durch nichts gerechtfertigt. Fans gibt es nicht nur in allen Sportarten und Musikrichtungen, sondern in allen Lebensbereichen. Was allerdings zu spezifizieren wäre, ist der Fanbegriff selbst: „Begeisterte Anhänger, überschwengliche Verehrer (z. B. von Sportlern, Filmstars, [Schlager]-Sängern usw.)“. So definiert Meyers Enzyklopädisches Lexikon den „Fan“, verweist aber gleichzeitig darauf, daß dies eine Kurzform von „Fanatiker“ sei.

Der alltägliche Sprachgebrauch hat diese Definition im Sinne einer Abschwächung überlebt. Oft wird schon derjenige, der für eine bestimmte Sportart, eine Mannschaft, einen einzelnen Athleten oder im künstlerischen Bereich für ein bestimmtes Genre Sympathie bekundet, als Fan im Sinne von Anhänger bezeichnet. Dabei muß er noch keinesfalls Fanatiker sein. Ist aber jeder, der durch seine Anwesenheit in einem Sportstadion oder einer Konzerthalle zweifellos Interesse und Sympathie dem Gebotenen gegenüberbekundet, schon ein Fan? Es wird deutlich, daß der Fanbegriff einer graduellen Abstufung bedarf. Fanssein im Sinne bloßer Anhängerschaft dokumentiert zweifellos jeder, der für eine Sport- oder Musikveranstaltung einen bestimmten Betrag bezahlt und für Veranstaltung und Anfahrt ein oft nicht unerhebliches Quantum an Zeit aufwenden muß. Dabei braucht er erst einmal nur Anhänger der jeweiligen Sportart oder Musikrichtung zu sein. Gelten die Sympathien des Besuchers noch zusätzlich dem auftretenden Interpreten oder einer der beteiligten Mannschaften oder gar einem einzelnen Athleten, so wäre dies schon eine gewisse Steigerungsform von „Anhängerschaft“, vor allem, wenn im Sinne des Auftretenden durch Anfeuern oder Beifall agiert wird. Beide Phänomene sind sowohl im Sport als auch in der Musik an der Tagesordnung. Besucher von Musik- und Sportveranstaltungen, die all dies noch durch den Besitz, die Präsentation und den Einsatz diverser Identifikationssymbole (z. B. Fahnen, T-Shirts, Spruchbänder, Buttons) anreichern, gehören zweifellos schon einer weiteren Steigerungsform von „Fan“ an. Dabei müssen sie noch keinesfalls Fanatiker sein. Verhaltensweisen, die in die Kategorie „Fanatismus“ eingeordnet werden können, sind in der Musik kaum, im Sport dagegen wesentlich häufiger festzustellen. Dies resultiert natürlich vorrangig aus dem Wettbewerbscharakter des Sports und den dadurch erzeugten Rivalitäten. Wir wollen an dieser Stelle auf eine Operationalisierung des „Fanatikers“ verzichten.

Die unterschiedlichen Ausprägungen von „Fan“ sind also zu bedenken, wenn man sich mittels empirischer Untersuchungen diesem Phänomen nähern will. In unserer Studie über das Rockmusikpublikum (1974) haben wir versucht, dies zu berücksichtigen. Zu dieser Zeit gehörten die Auswüchse der Fanszene weitgehend der Vergangenheit an. Rockmusikvorliebe vorausgesetzt, wollten wir darüber hinaus ergründen, für welche der Besucher zusätzlich die Anhängerschaft zu der jeweilig auftretenden Gruppe ein Konzertbesuchsgrund war. Nur 8,6 % des Publikums (N = 1674) der untersuchten Rockkonzerte bejahten für sich Anhängerschaft als zusätzlichen Besuchsgrund. Bemerkenswerterweise war der Personenkreis, der dies für sich zugab, weitgehend identisch mit denjenigen, die angaben, daß die jeweilig auftretende Gruppe auch ihre Lieblingsgruppe sei; erstaunlich wenig, bedenkt man, daß der größte Teil der Stichprobe bei Konzerten absoluter Top-Gruppen, wie z. B. Santana oder Deep Purple, erhoben worden ist. Obwohl die Zahl der Fans, im Sinne der Anhängerschaft an die auftretende Gruppe, gering war, handelte es sich in allen Fällen um Konzerte, bei denen die Musiker vom Publikum begeistert gefeiert wurden. Es

war also vor allem ein ausgeprägtes Interesse an der Rockmusik und nicht eine unreflektierte, bedingungslose Anhängerschaft, die die Leute ins Konzert brachte und zu der Bereitschaft, entsprechende Bühnenleistungen der Gruppen mit oft euphorischen Beifallskundgebungen zu belohnen.

Bei der vorliegenden Studie haben wir keine Fragen oder Statements in den Erhebungsbogen einbezogen, die dem Motiv „Anhängerschaft“ etwa als Konzertbesuchsgrund nachforschen oder überhaupt „Fans“ diagnostizieren sollten. Die musikalische Heterogenität der verschiedenen Konzerte hätte eine einheitliche Fragestellung nicht möglich gemacht. Trotzdem wollten wir die Chance nutzen, Aussagen darüber zu machen, bei welchen Veranstaltungen die Besucher die auftretenden Gruppen oder Interpreten, bzw. die gespielten Komponisten als ihre Lieblingsmusiker deklarieren. („Nennen Sie bitte die beiden Komponisten bzw. Bands oder Interpreten, die Sie am liebsten hören.“) Diese Personen definieren wir im Rahmen unserer Studie als Fans. Wie groß dieser Personenkreis in den Veranstaltungen ist, in denen dies zu erfassen möglich war, verdeutlicht die folgende Aufstellung:

Alexander	26 %	
Boney M.	25 %	
„Fidelio“, P.	24 %	(„Beethoven-Anhänger“)
„Fidelio“, A.	22 %	(„Beethoven-Anhänger“)
Hoffmann	20 %	
J. Tull	12 %	
Biermann	12 %	
Deep Purple	11 %	} (Quelle: Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk 1974)
Santana	10 %	

Die Hitparade der Fans wird angeführt vom Peter Alexander-Konzert. Ein Viertel (25,9%) der Besucher seines Konzertes in der Sporthalle nannten Peter „den Großen“ als ihren Lieblingsinterpreten. Die Symptome von Anhängerschaft und Begeisterung waren denn auch allgegenwärtig, und dies sicherlich nicht nur bei den Fans: „Erkennensbeifall“ unmittelbar nach Anstimmen jeden neuen Liedes, jeweils rauschender Schlußbeifall, ein halbes Dutzend Zugaben und während des gesamten Konzertes ein Überhäufen mit Geschenken, vornehmlich mit Blumen, und zwar in solchen Mengen, daß sie für die Erstausrüstung eines mittleren Blumengeschäftes ausgereicht hätten. Hunderte von Fans, vornehmlich ältere Damen, um die 50 und oft auch 60, stiegen auf Stühle, um besser sehen zu können und belagerten nach dem Konzert den Garderobeneingang: Verhaltensweisen, die der Szenenunkundige vielleicht bei deren Enkeln, kaum aber bei dieser Generation in solcher Form erwartet hätte.

Wenn auch die Beifallsbekundungen beim Konzert von Boney M. nicht solche euphorischen Ausmaße annahmen, wie beim Alexander-Auftritt, so war der Anteil an Fans (24,5 %) nur unwesentlich geringer.

Fans im Opernhaus?! Es können Fans bestimmter Sänger, des Regisseurs, eines Dirigenten und vor allem Fans des zur Aufführung kommenden Komponisten sein. Wir haben uns für die komponistenorientierten Fans, also die Beethovenanhänger entschieden.

Opernbesucher haben im allgemeinen keinen Einfluß darauf, welches Programmangebot sie sich mit dem Erwerb eines Abonnements einhandeln, und gezielt Einzelkarten zu kaufen, ist in Köln, wie in vielen anderen Städten auch, nur sehr begrenzt möglich. Es ist also weitgehend Zufall, wenn das Werk eines Komponisten, den man als seinen Lieblingskomponisten schätzt, zur Aufführung gelangt. Bei den von uns untersuchten „Fidelio“-

Aufführungen im Kölner Opernhaus war immerhin etwa jeder vierte bis fünfte Besucher Beethovenfan.

Wer das Jethro Tull-Konzert miterlebt hat, die Begeisterung von nahezu sechseinhalbtausend Besuchern, konnte annehmen, die gesamte Sporthalle sei mit Fans der Gruppe besetzt. Wie bei keinem anderen Konzert der vorliegenden Studie waren einzelne Besucher auch als Fans erkennbar. Manche trugen Jethro Tull-T-Shirts, andere Jacken mit dem Namenszug der Gruppe. Wieder andere dokumentierten die Anhängerschaft zu Ian Anderson und seinen Mannen mit meterlangen Spruchbändern.

Auf unsere Frage, wie hoch er den Anteil der Konzertbesucher schätze, die seine Gruppe als Lieblingsgruppe nennen, antwortete Ian Anderson, wohl vor allem aufgrund solcher Beifalls- und Sympathiebekundungen: „Zwischen 70 und 80 %.“ Er war nicht wenig überrascht, als er hörte, daß es nur 12 % waren, also nur etwa jeder achte Besucher.

Zeitgenössische Genres, wie die Rockmusik, bieten den Interessenten eine ungleich größere Palette möglicher Lieblingsgruppen oder -interpreten, als z. B. die klassische Musik, wo die großen „Drei“ (Mozart, Bach, Beethoven / vgl. Kap. „Hitparaden“) schon seit langem dominieren und wo die Auswahl natürlich ungleich geringer ist.

Eine ebenfalls beträchtliche Zahl von Fans (19,9 %) hatte Klaus Hoffmann bei seinem Liederfestivalauftritt im Kölner Schauspielhaus im Publikum versammelt. Auch Liedermacher-Kollege Wolf Biermann konnte noch knapp mehr persönliche Fans (11,5 %) begrüßen, als es den meisten weltbekanntesten Rockgruppen in ihren Konzerten vergönnt ist. Dies verdeutlichen die Zahlen aus unserer Rock-Studie aus den 70er Jahren, wo nur etwa jeder 10. Besucher Gruppen wie Santana oder Deep Purple als Lieblingsgruppe nannte.

Bei allen anderen Veranstaltungen unserer Studie haben wir auf Auszählung von Fanprozenten verzichtet: Zu vielfältig wäre die Möglichkeit der jeweiligen Zuordnung gewesen.

Daß unsere Definition des „Fans“ in dieser Untersuchung mangels anderer Operationalisierungsmöglichkeiten eine relativ „weiche“ ist, verdeutlicht die Tatsache, daß sich zwischen „Fans“ und „Nichtfans“ bei den verschiedenen Veranstaltungen weder in bezug auf demographische Strukturvariablen noch auf sonstige Interessen, Einstellungen und Verhaltensweisen gravierende Unterschiede zeigen.

## 7. Ästhetisches Urteilsverhalten

Z. W. Eifel sieht Anlaß zu einem Zwischenruf:

E.: Um Himmels willen – nicht schon wieder!

D/R/S: Wir verstehen Ihre Aufregung nicht ganz. Sie werden doch wohl einräumen, daß es sich hier um ein wichtiges Thema handelt, das vielleicht nicht alle Leser in letzter Konsequenz durchdacht haben!

E.: Stimmt. Aber in Ihrem vorigen Buch haben Sie sich doch wirklich hinreichend ausgelassen über die Grundlagen ästhetischen Urteilens, über Relativismus, Objektivismus, Dogmatismus ...

D/R/S: ... nicht zu vergessen die Unmöglichkeit, ein verbindliches Urteil in ästhetischen Streitfragen zu fällen.

E.: Eben. Auch darüber, daß ästhetische Urteile nicht als „wahr“ oder „falsch“ dargetan werden können und folglich die Suche nach Kriterien für „guten“ Geschmack immer eine willkürliche Sache bleiben wird. Also das haben Sie, wie gesagt, alles sehr ausführlich dargelegt; ein Rezensent hat Ihre Überlegungen dazu im übrigen ja auch als „ausgereift“ bezeichnet und angemerkt: „Eine Auseinandersetzung mit der Behauptung, es gebe ‚wahre‘ und ‚falsche‘ ästhetische Urteile, könnte zum Beispiel dazu beitragen, die durch Dogmatismus festgefahrene ästhetische Diskussion in der Gegenwart erneut in Gang zu bringen“ (*Tibor Kneif*, in „Das Orchester“, 2/1979, S. 143). Was wollen sie mehr?

D/R/S: Ein anderer Kritiker aber hat moniert, diese Diskussion sei im Gegensatz zu unserem Beitrag „in den letzten Jahren schon mit mehr Substanz geführt worden“ (*Klaus-Ernst Behne*, in „Musik und Bildung“, 9/1979, S.496).

E.: Nun gut, wenn er das meint,  $2 + 2 = 4$ ; das Ergebnis bleibt – ob mit oder ohne Substanz gerechnet worden ist. Aber das kann ja doch nicht Grund sein, die ganze Debatte noch einmal zu entfesseln. Bitt’ schön – ich möchte jetzt Resultate sehen!

D/R/S: Wir machen einen Kompromiß-Vorschlag: wir rollen nicht mehr die ganze Debatte auf, sondern begnügen uns mit einer Addition ausgewählter und aussagekräftiger Zitate.

E.: Gut, einverstanden.

- „Musikalischer Geschmack an sich existiert nicht. Insbesondere die Vokabel vom ‚guten‘ Geschmack erweist sich als ideologisch, wenn man bedenkt, daß jedermann ständig Geschmack beweist, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Geschmack ist also stets im wörtlichen Sinn relativ: bezogen auf Personen oder Personengruppen, die ihn äußern, aber auch bezogen auf die verschiedenen Stile und Genres der Musik“ (*Kleinen* 1975, S. 53).
- „Unser ästhetisches Erleben ist nie ausschließlich unser individueller geistiger Besitz. Jedes ‚Ich‘, das wir dem ästhetischen Empfinden der Außenwelt gegenüberstellen, besteht aus vielartigen von der Gemeinschaft übernommenen Elementen, die ‚Nicht-Ich‘ sind und unsere Aufnahme eines Kunstwerkes lenken“ (*Lissa* 1974, S. 158).
- „Die allgemeine Lebenserfahrung lehrt, daß ästhetische Urteile nicht allgemeinverbindlich sind. Über die Frage, was schön ist, bestehen erhebliche Meinungsunterschiede bis zum frontalen Gegensatz. Geschmacksurteile sind aber nicht entweder richtig oder falsch, sondern sie werden gefällt nach Maßgabe eines individuellen oder kollektiven Erfahrungshintergrunds. Sie sind deshalb weder richtig noch falsch, sondern subjektiv, also nicht allgemeinverbindlich“ (*Borgeest* 1979, S. 122).
- „Eine verbindliche Ästhetik gibt es im Unterschied zur Rechtslehre oder zur Logik nicht. Vielmehr sind rivalisierende Entwürfe von Kant bis Adorno zu verzeichnen, die in unterschiedlicher Weise aus einem Gemisch von Erkenntnistheorie, Geschichtsphilosophie und Metaphysik gebildet, zugleich eine je unterschiedliche Erfahrung der Kunst implizieren, wodurch der Anspruch, die Kunst in ihrem gesamten Umfang zu erkennen, von vornherein fragwürdig ist“ (*de la Motte-Haber* 1982, S. 227/228).
- „Die Musiktheorie und die mit ihr verbundene Ästhetik entstand im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß der Dur-Moll-Tonalität und erstarrte in einem dogmatischen System. Es entstand ein Begriffsinstrumentarium, das als Theorie verstanden

wurde, mit dem man glaubte, Musikwerte als ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ zu beurteilen, wobei allerdings der Verdacht auf Zirkelschlüsse sehr nahe liegt. Mit dieser Dogmatik konnte man, wie Kneif (1971, S. 142) berichtet, indische Musik als ‚geschmacklos‘ bezeichnen, konnte man Zwölftonmusik oder Jazzmusik ablehnen“ (*Niketta* 1975, S. 3).

- „Frage: wie gelangt man von einem – überprüfbaren – Urteil über eine musikalische Struktur zu einem Werturteil über eine Komposition?

Prämisse (I) : Wenn ein Musikstück die Struktur S hat und ferner die Bedingung T (z. B. innovativer Wert, Einfallsreichtum etc.) erfüllt, ist es große, bedeutende Musik (= normative Festsetzung, Werturteil).

Prämisse (II): Opus 131 von Beethoven hat die Struktur S und erfüllt die Bedingung T (= empirisches Urteil).

Daraus folgt dann mit logischer Notwendigkeit die Konklusion: Opus 131 von Beethoven ist große, bedeutende Musik.“

Um die Argumentation nicht unnötig zu komplizieren, wollen wir einmal voraussetzen, die Erfüllung der Bedingungen S und T sei tatsächlich von jedem kompetenten Hörer eindeutig und objektiv feststellbar (was mir für T durchaus zweifelhaft erscheint). Dann ist die Konklusion ein wahrer Satz – aber nur unter der Voraussetzung, daß beide Prämissen auch wahr sind. Fatalerweise aber läßt sich das nur für die empirisch gehaltvolle Prämisse (II) entscheiden, während Prämisse (I) ein mehr oder weniger willkürliches, jedenfalls nicht nachprüfbares Werturteil ist“ (*Artus* 1978, S. 3).

- „Mit diesem logisch unstatthaften Verfahren könnten U-Musik-Anhänger mit gleichem Recht ‚beweisen‘, daß der dümmste Trivialschlagler ‚große, bedeutende‘ Musik sei“ (*Artus* 1978, S.3).

- „Sind demnach ästhetische Urteile überhaupt sinnlos? Sollten Geschmacksfragen tunlichst aus Diskussionen herausgehalten werden? ... Ästhetische Urteile werden nicht deshalb sinnlos, weil sie sich nicht eignen, um im Namen einer irgendwie definierten, vermeintlichen Gewißheit die eigenen Maßstäbe anderen gegenüber als höherwertig einzustufen. Sie sind vielmehr richtig verstanden als Meinungsäußerungen, die als bestätigend, interessant, oder auch provokativ empfunden werden können, keinesfalls aber Allgemeingültigkeit beanspruchen können, sondern in ihrer Verbindlichkeit mehrfach relativiert werden müssen. Ästhetische Urteile spiegeln subjektive Entscheidungsstandpunkte, die jeweils eine von vielen denkbaren und ebenso legitimen Möglichkeiten darstellen. Sie beruhen auf Grundlagen, die selbst noch zur Disposition stehen, die also nicht empirisch beweisbar und logisch erzwingbar sind. Man kann über sie allenfalls einen – jederzeit aufkündbaren – Konsensus erzielen, der freilich selbst innerhalb einer bestimmten Tradition überdacht und revidiert werden kann.

Dabei ist es fraglos legitim zu versuchen, den Bereich, innerhalb dessen ein Konsensus anerkannt wird, auszuweiten, auch Personen mit anderen Präferenzen dafür zu gewinnen. Wer die überragende subjektive Komponente der Geschmacksfrage erkannt hat, der muß nicht deshalb entsprechende Diskussionen meiden; er wird vielmehr eher in der Lage sein, über den Ursprung seines und des Geschmacks anderer Leute zu reflektieren, ohne aus deren Unterschiedlichkeit sogleich auch Rangordnungen ableiten zu wollen“ (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk*, 1978, S. 127/128).

Die „Diffusität des Geschmacksbegriffs“ wird allenthalben beklagt (vgl. *Behne* 1978, S. 97), „auch der Begriff der musikalischen Präferenz erscheint bei näherer Betrachtung unbefriedigend“ (S. 102), und so kommt der Autor noch einmal auf seinen Begriff des „musikalischen Konzeptes“ zu sprechen, das er versteht „als Summe von Vorstellungen, Einstellungen, Informationen und Vorurteilen gegenüber einem musikalischen Gegenstand“ (*Behne* 1978, S. 102).

Wenn wir im folgenden gleichwohl wiederholt die Begriffe „Geschmack“, „Geschmacksverhalten“ o. ä. verwenden, wollen wir uns keinesfalls blind stellen gegenüber Erörterungen wie den obigen. Aber der Begriff „Geschmack“ spielt nun einmal eine zentrale Rolle im nun zu diskutierenden Teil unseres Fragebogens, und wir müssen annehmen, daß er anderen Begriffen gegenüber den Vorteil größtmöglicher Verbreitung und Verständlichkeit besitzt, die notwendig sind, um Personen mit unterschiedlichem Schulabschluß vorgelegt werden zu können.

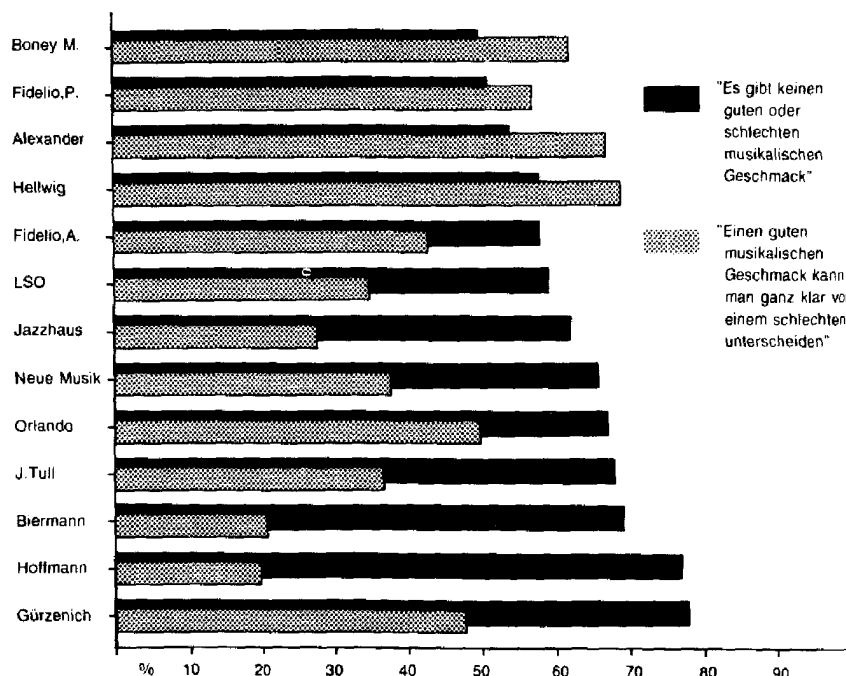
Zudem werden wir uns in diesem Kapitel gar nicht en detail dafür interessieren, wie denn Geschmack, Präferenzen oder musikalische Konzepte entstehen und konkret aussehen; wir setzen diese je Konzertbesucher existente Summe aus Vorlieben und Abneigungen voraus. Sie bildet gewissermaßen die Folie, den Ausgangspunkt jenes Verhaltens, in dem sich ästhetische und soziale Aspekte vermengen: wollen die Befragten z. B. vielleicht andere Menschen von ihrem Geschmack überzeugen? Wie stark verankert sind sie hinsichtlich ihres Geschmacks in ihrer sozialen Umgebung?

Kurzum: das ästhetische Sozialverhalten der Konzertbesucher soll uns im folgenden beschäftigen – wobei wir freilich zunächst insofern noch einmal auf unseren Literatur-„Vorspann“ zurückkommen, als wir die Verteilung der beiden theoretischen Extrempositionen ästhetischen Urteilens in den verschiedenen Publika darlegen wollen.

Die Position eines ästhetischen „Objektivismus“, der sich seiner Sache sicher wähnt und nicht nur über eine ästhetische Werte-Hierarchie, sondern auch über Meßkriterien der Zuordnung sämtlicher ästhetischer Phänomene an diese strikte Ordnung zu verfügen meint; diese althergebrachte Auffassung, die uns am häufigsten in den Feuilletons entgegnet, sie haben wir versucht durch das Statement auszudrücken: „Einen guten musikalischen Geschmack kann man ganz klar von einem schlechten unterscheiden.“ Der vielzitierte, vielbeschworene – gleichwohl nicht definierbare – „gute Geschmack“ (in seiner Alltagsverwendung am treffendsten in der Zeitschrift „Titanic“ karikiert: „Bitte die Ausweispapiere bereithalten, wir nähern uns jetzt der Grenze des guten Geschmacks!“) – er bot sich einfach an, in dieses Statement aus den genannten Gründen aufgenommen zu werden.

Die Gegenposition, also die eines Subjektivismus oder ästhetischen Relativismus (vgl. *Gans* 1974, S. 129), deren Voraussetzung Müller so umschreibt: „Es gibt nicht nur einen legitimen Geschmack, sondern viele; es gibt nicht nur eine Seite in der Entwicklung der Musik, wie uns z. B. Schönberg glauben machen möchte, und daher darf von einer pluralistischen Auffassung des Geschmacks gesprochen werden“ (*Müller* 1963, S. 120) – wir haben diese Gegenposition mit der Vorgabe zu skizzieren versucht: „Es gibt keinen guten oder schlechten musikalischen Geschmack.“ Und damit die doppelte Verneinung in diesem Fall keine Schwierigkeiten bereitet, haben wir diesen Teil des Fragebogens mit der allgemeinen Frage eingeleitet: „Wie beurteilen Sie folgende Aussagen zur Bewertung des musikalischen Geschmacks? – Stimmen Sie zu oder lehnen Sie ab?“ (Vgl. hierzu Abb. 12, S. 92.)

Abb. 12: Ästhetischer Relativismus und Objektivismus. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu den beiden Statements je Publikum.



Erläuterung: Darstellungsform wie Abb. 8 (S. 65). Die Musikpublika sind am linken Rand gemäß ihres Prozentwertes im Relativismus aufgereiht.

Schon ein erster Blick auf die Verteilung dieser – inhaltlich sich ausschließenden – Positionen zeigt, daß in fast der Hälfte der befragten Publika beide Werte auf über 100 % sich addieren: die Werturteilsproblematik ist in manchen Fällen offensichtlich nicht in ihrer ganzen Tragweite durchschaut worden – vielleicht weil die Zeit nicht reichte, um während des Ausfüllens die komplexe Thematik hinreichend zu durchdenken. Selbstverständlich können wir auch nicht die selbstkritische Vermutung aussparen, daß die Formulierung der Statements – aus welchen Gründen auch immer – nicht eindeutig genug war. Daß derlei Mißverständnis bildungsgradspezifischen Ursprungs wäre, mag man bezweifeln, weil es gleichermaßen unter sehr heterogen strukturierten Publika sich zeigt.

Bei einer Einzelbetrachtung der Resultate wird die größte Ausprägung von Relativismus beim Publikum des Gürzenich-Orchesters durch den großen Objektivismus-Anteil ebendort stark relativiert, so daß zunächst als systematisch nur auffällt: der hohe Relativismus-Anteil bei gleichzeitig niedrigem Objektivismus-Wert unter den Besuchern von Klaus Hoffmann, Wolf Biermann, Jethro Tull und des Jazzhaus-Festivals. Das sind Auditorien, die sich überwiegend aus jüngeren Konzertgängern mit überdurchschnittlichem Bildungsabschluß strukturieren. Ein Geschmackspluralismus, wie er hier vertreten wird, ist in ähnlicher Proportionierung zwischen den Polen Relativismus/Objektivismus unter den Auditorien klassischer Provenienz am ehesten bei den Zuhörern der Londoner Synchroniker wie der Neuen Musik-Veranstaltung des WDR anzutreffen.

Ansonsten bilden die Zuhörer dieses „Lagers“ ein uneinheitliches Bild: da gibt es hohe Relativismus- bei gleichzeitig hohen Objektivismus-Werten (Gürzenich und Orlando), und äußerst markant fällt der Unterschied zwischen den beiden „Fidelio“-Publika aus. Überwiegt unter den Besuchern der Abo-Vorstellung noch recht klar ein ästhetischer Relativismus, so zeigt sich unter den Premieren-Besuchern ein leichter Überhang derjenigen, die meinen: „Einen guten musikalischen Geschmack kann man ganz klar von einem schlechten unterscheiden“, mithin also Objektivisten.

Mehr noch – das Publikum der „Fidelio“-Premiere erweist sich mit dieser Verteilung der beiden Einstellungen drei Auditorien als verwandt, mit denen es sonst überhaupt nichts verbindet, nämlich mit den Zuhörern von Maria Hellwig, Peter Alexander und Boney M. – welche Überraschung! Aber eben weil sie sozial so unterschiedlich strukturiert sind, müssen wir annehmen, daß jeweils andere Gründe Auslöser dieser äußerlichen Verwandtschaft sind. Hinsichtlich der drei letztgenannten Publika wollen wir an dieser Stelle die Hypothese anführen, daß sich in dieser Frage das weniger zögerliche, sondern eher rigide Geschmacks- und Urteilsverhalten der Unterschichten artikuliert; eine Hypothese, die wir später im Kapitel „Erklärungen“ einer näheren Überprüfung unterziehen wollen.

Und die Besucher der „Fidelio“-Premiere? Drückt sich bei ihnen in dieser Frage so etwas wie ein „Elite-Effekt“ aus, den wir (selbstverständlich nicht frei von Vorurteilen) zwar schon früher erwartet, aber jetzt hier erstmals angetroffen haben? Denn wenn die Führungsschicht der Stadt und der Region Köln in einer der von uns ausgewählten Veranstaltungen versammelt war, dann hier, in der „Fidelio“-Premiere, will heißen: bei den Inhabern des entsprechenden Premieren-Abonnements.

Dieser „Eliten-Effekt“ hinsichtlich der Frage „Einen guten musikalischen Geschmack kann man ganz klar von einem schlechten unterscheiden“, er könnte darin bestehen, daß man sich hier – von der bloßen Beobachtung aus den Augenwinkeln bis zum Zutrosten mit Pausen-Sekt – als Elite erkennt und anerkennt, und damit als Schicht, die sich (objektiv hinsichtlich der Entscheidungsfunktionen etlicher ihrer Repräsentanten) nicht nur sozial, sondern auch in ihrem Geschmack anderen Gruppen überlegen fühlt und kaum je zugeben wird, daß der „gute Geschmack“, der sich halt im Besuch von Opernpremiere u. a. artikuliert, anders als durch wasserdichte Kriterien zustande kommt, nämlich durch pures Konditionieren ästhetischer an soziale Standards.!

Wie gesagt, viele Kölner Premierenbesucher gehören objektiv nicht zu dieser Führungsschicht (sie mögen sich gleichwohl durch deren Präsenz geschmeichelt vorkommen), die Verteilung der beiden Einstellungen Relativismus und Objektivismus beruht zudem auf zwei annähernd gleich großen Gruppierungen. Aber es muß zu denken geben, daß ausgerechnet die „Fidelio“-Premiere sich in dieser Frage so deutlich von den anderen Klassik-Auditorien abhebt.

Klar widerlegt für einen bestimmten Teil der Premieren-Besucher aber scheint die Anmerkung Adornos: „Subjektiv ist die Hauptfunktion, daß die Oper das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem fiktiven früheren Status weckt. Ihre gegenwärtige Rezeption gehorcht einem Mechanismus vergeblicher Identifikation. Sie wird frequentiert von einer Elite, die es nicht ist“ (Adorno 1968, S. 94).

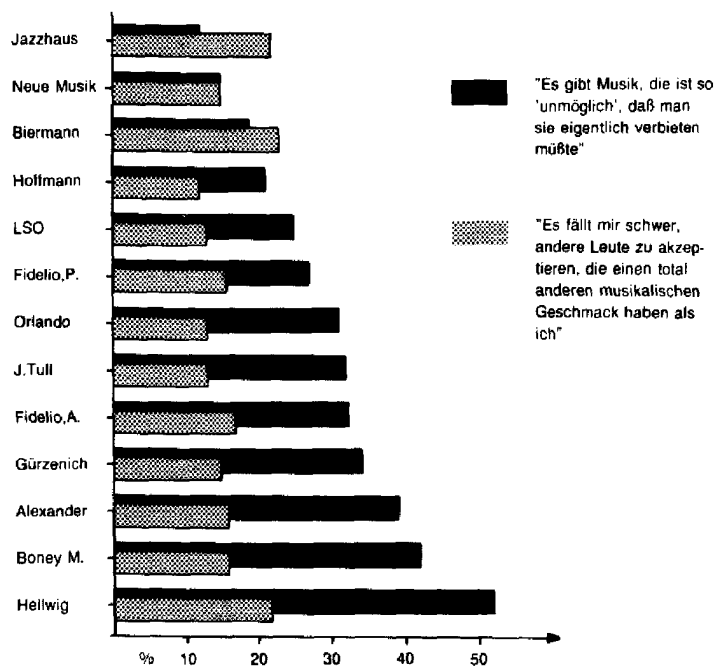
Wie schon bei unserer Untersuchung des Jazzpublikums haben wir auch diesmal mit zwei Statements versucht, die Verbreitung rigiden ästhetischen Verhaltens zu ermitteln. Wir unterscheiden dabei zwischen einem „musikalischen Rigorismus“ und einem „sozialen Rigorismus“. Ersteren haben wir versucht, durch unser – langjährig erprobtes – Statement auszudrücken: „Es gibt Musik, die ist so ‚unmöglich‘, daß man sie eigentlich verbieten sollte!“



Es dürfte jederman einsichtig sein, daß mit dieser Formulierung nicht das Feld realer Möglichkeiten gemeint ist – „gottlob“, werden einige vielleicht einwerfen –, sondern der eher versteckte Bereich der Neigungen. Unter den Befürwortern dieses Statements müssen wir uns also auch nicht in erster Linie Prozeß-Hansel und Zensur-Befürworter vorstellen, sondern Personen mit sehr gering ausgeprägter ästhetischer Toleranz. Mit der Nachfrage: „Wenn ja – welche Musik meinen Sie?“ haben wir versucht, die Art dieser „unmöglichen“ Musiken näher in Erfahrung zu bringen (Resultate s. Kasten auf der gegenüberliegenden Seite).

Ein sozialer Rigorismus artikuliert sich unseres Erachtens in der Zustimmung zu: „Es fällt mir schwer, andere Leute zu akzeptieren, die einen total anderen musikalischen Geschmack haben als ich.“ Hier werden, wie wir schon früher formuliert haben, in der Tat die Nahtstellen erfahrbar, wo geschmackliche Urteile in soziale umschlagen und Mittel zur sozialen Diffamierung verfügbar werden.

Abb. 13: Musikalischer und sozialer Rigorismus. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu den beiden Statements in den verschiedenen Publika.



Erläuterung: Darstellungsform wie Abb. 8 (S. 65). Die Musikpublika sind am linken Rand der Abbildung gemäß ihres Prozentwertes im musikalischen Rigorismus aufgereiht.

**„Musik, die verboten werden sollte“**  
*oder: die (un)heimliche Verwandtschaft von Heino und Stockhausen*

- Gürzenich-Orchester:** - Atonale, moderne Musik (4)  
 - Elektronische Musik (3)  
 - Stockhausen (3)  
 - Heino (3)
- „Fidelio“-Premiere:** - Stockhausen (4)  
 - Henze (3)  
 - Elektronische Musik (3)  
 - Kagel (2)  
 - Pop-, Rockmusik (2)  
 - Heino (2)
- „Fidelio“-Abonnement:** - Stockhausen (4)  
 - Rock-, Popmusik (4)  
 - Punk (3)  
 - Henze (3)  
 - Hardrock (3)  
 - Hindemith (3)
- Klaus Hoffmann:** - Schlager (5)  
 - Militärmusik (Märsche) (3)  
 - Stockhausen (3)  
 - Heino (3)
- Wolf Biermann:** - Disco (11)  
 - Heino (7)  
 - Schlager (7)  
 - Marschmusik (6)
- Neue Musik:** - Disco (3)  
 - Popmusik (2)  
 - Schlager (2)
- Jethro Tull:** - Disco (18)  
 - Schlager (14)  
 - Punk (11)  
 - Heino (7)  
 - Nina Hagen (4)
- Maria Hellwig:** - (Neue) Deutsche Welle (25)  
 - Da-Da-Da (3)  
 - Rockmusik (3)
- Londoner Symphoniker:** - Rock-, Popmusik (6)  
 - Elektronische Musik (5)
- Peter Alexander:** - Hard-/Punkrock (7)  
 - Zwölftonmusik (5)  
 - Elektronische Musik (5)
- Orlando Quartett:** - Zwölftonmusik (6)  
 - James Last (4)  
 - Heino (4)  
 - Stockhausen (3)  
 - Rock-, Popmusik (3)  
 - Elektronische Musik (2)
- Boney M.:** - Punk (6)  
 - Stockhausen (5)  
 - Heino (4)

- Bemerkungen:** - In einer Demokratie sollte man so wenig wie möglich verbieten!  
 - Es gibt natürlich Musik, die Kunst ist, und solche, die keine ist.  
 - „Man“ sollte gar nicht verbieten, aber Punk finde ich unmöglich!  
 - Auch „unmögliche“ Musik muß nicht verboten werden.  
 - Grundsätzlich nichts oder vielleicht doch Heino!  
 - Man sollte keine Musik verbieten, sondern nur den Verwendungszweck.

Die Zahlen in Klammern geben die Anzahl der Nennungen an; aufgeführt wurden nur solche, die eine bestimmte Mindestanzahl erreichen.

Zunächst muß man sicher einräumen, daß beide Formen eines ästhetischen Rigorismus in den meisten der von uns untersuchten Publika nur Minderheiten betreffen; Minderheiten, die im Falle des musikalischen zumeist größer sind als im Falle des sozialen Rigorismus.

Insbesondere im Zusammenhang mit dem vorhin erörterten rigiden, vorschnellen Urteilsverhalten der Unterschichten mag nicht weiter verwundern, daß unter den Konzertbesuchern, die „unmögliche“ Musik verbieten lassen wollen, jene aus den Konzerten von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M. eher zu finden sind; hier liegen die Anteile zwischen gut einem Drittel und der Hälfte des jeweiligen Publikums – ein beachtliches Barometer ästhetischer Unduldsamkeit. In den klassischen Auditorien ist diese Gruppierung weniger stark ausgeprägt, sie umfaßt jeweils etwa zwischen einem Viertel und einem Drittel.

Einmal abgesehen von der Ausnahme Jethro Tull (die man vielleicht mit „jugendlichem Überschwang“ erklären kann) ist der musikalischer Rigorismus in den jüngeren, ebenfalls mittelschichtgeprägten Auditorien etwa der beiden Liedermacher sowie des Jazzhaus-Festivals wesentlich geringer verbreitet als in den klassisch-bildungsbürgerlichen Publika. Daß die Konzertgänger der Neuen Musik, ein Minderheitenpublikum, hier am unteren Ende der Skala gleich neben einem anderen Minderheitenpublikum, dem des Jazz, zu finden sind, mag sich vielleicht auch daher erklären, daß beide gewiß doch vermuten, daß Repräsentanten ihrer musikalischen Orientierung auf der „Abschlußliste“ der Intoleranten registriert sind. Wer selbst Ziel solcher Absichten zu werden droht, wird sich deren Lächerlichkeit und Kurzsichtigkeit wohl am ehesten bewußt sein.

Dabei ist – vergleichen wir die Resultate von 1978 mit denen von heute – der Anteil der musikalischen Rigoristen im Jazzpublikum gefallen: von 33 % auf nunmehr 12 % (damals freilich ging es, geringfügig anders formuliert, um Musik, die „so schlecht“ sei, daß man sie eigentlich verbieten müsse – eine Bedeutungsnuance, die offensichtlich größere Auswirkungen als vermutet zeigt.)

Fast bis auf den Prozentpunkt (damals 23 %, heute 22 %) identisch groß ist unter den Jazzkonzert-Besuchern allerdings der Anteil derer, denen es schwerfällt, Leute mit total anderem musikalischen Geschmack zu akzeptieren. Und man muß sich heute wie damals fragen, wie ein solches Verhalten einer „Minderheit in der Minderheit“ mit dem aufklärerischen, sozial-fortschrittlichen Gestus der Jazzszene in Einklang zu bringen ist. Aber wir wollen auch nicht vergessen: auf nur gut ein Fünftel der Besucher des Jazzhaus-Festivals trifft dieser soziale Rigorismus zu; ähnlich groß ist dieser Anteil nur noch bei den Besuchern von Wolf Biermann (gleichfalls: welche Überraschung!) und Maria Hellwig. Ansonsten sind: a) die Gruppe derer mit diesem Merkmal, sowie b) die Differenzen zwischen den einzelnen Publika so gering, daß es sie nicht zu interpretieren lohnt.

Die Streubreite eines so verstandenen sozialen Rigorismus ist also vergleichsweise gering, die des von uns so definierten musikalischen Rigorismus hingegen wesentlich größer. Wie schon bei unserer Untersuchung des Jazzpublikums 1978 haben wir nun aus den Befragten, die ihre Zustimmung zu beiden Statements bekundet haben, eine neue Gruppe gebildet: wir nennen sie „Dogmatiker“.

Hier sind, wie bei fast allen Begriffen selbstverständlich auch andere Etiketten denkbar. Wir haben uns für dieses Wort entschieden, das – und das ist das Wesentliche – empirisch ganz klar definiert wird: Dogmatiker, das sind im Sinne dieser Untersuchung Personen, die auf folgende Statements jeweils mit „ja“ geantwortet haben: „Es gibt Musik, die ist so ‚unmöglich‘, daß man sie eigentlich verbieten sollte!“ Und: „Es fällt mir schwer, andere Leute zu akzeptieren, die einen total anderen musikalischen Geschmack haben als ich.“

Ausgehend von dieser Definition ergibt sich folgende Verteilung von ästhetischem Dogmatismus auf die einzelnen Auditorien:

Boney M.	6,7%	Gürzenich	3,9%
Hellwig	6,1%	Hoffmann	3,8%
„Fidelio“, A.	5,2%	Alexander	3,2%
J. Tull	4,9%	Neue Musik	2,8%
Biermann	4,3%	Jazzhaus	2,7%
Orlando	4,2%	„Fidelio“, P.	1,4%
		LSO	1,4%

Es sind also jeweils recht kleine Gruppen von Konzertgängern, auf die unsere Definition von „Dogmatismus“, einer doch schon extrem zu nennenden ästhetischen Intoleranz, zutrifft. So pikant einige Differenzen zwischen den Publika dabei auch anmuten mögen (etwa die auffällig unterschiedliche Ausprägung dieses Phänomens in den beiden „Fidelio“-Vorstellungen), es scheint unmöglich, eine Systematik in dieser Verteilung zu entdecken. Auch die Interpretationshilfe „rigides Geschmacksverhalten der Unterschicht“, die uns bei anderen Fragen dieses Kapitels weitergeholfen hat, greift hier nicht, ist doch die sonst zu beobachtende Verwandtschaft der Antworten aus Boney M., Maria Hellwig und Peter Alexander in diesem Falle unvollständig. Wir behelfen uns mit einer in den Sozialwissenschaften üblichen Ausrede: seltene Ereignisse, geringe Vorkommensquoten, Ausnahmen etc. sind durch allgemeine Gesetze / Erklärungstrends schlecht vorauszusagen bzw. zu erklären. Auf Deutsch: Ausnahmen bestätigen die Regel.

Den hier zu diskutierenden Bereich „ästhetisches Urteilsverhalten“ haben wir mit dem gleichen Ensemble von Fragen bzw. Statements ausgestaltet wie seinerzeit bei unserer Jazzpublikums-Untersuchung. Lediglich ein – wie wir meinen: wichtiges – Statement haben wir neu aufgenommen. Es spricht jenes Phänomen an, das in seiner drastischsten Form als ästhetisches Missionartum auf die Nerven gehen kann, in milder Ausprägung aber gewiß von allen Menschen bemerkt und auch praktiziert wird. Es geht um den Wunsch, auch andere Menschen für seine eigenen Präferenzen gewinnen zu können:

„Ich fände es gut, wenn ich mit meinem musikalischen Geschmack auch andere Leute überzeugen könnte.“

J. Tull	59%	Alexander	49%
„Fidelio“, P.	58%	„Fidelio“, A.	47%
Gürzenich	54%	Jazzhaus	47%
Hellwig	53%	Orlando	46%
Neue Musik	52%	LSO	43%
Boney M.	50%	Hoffmann	35%
		Biermann	34%

Der Wunsch, den Einflußbereich der eigenen musikalischen Vorlieben zu erweitern, ist also durchaus weit verbreitet – jeweils um die Hälfte der Konzertpublika bejahen ihn.

Auch diese Häufigkeitsverteilung fällt wiederum so „buntscheckig“ aus, daß eine Interpretation dadurch nicht eben erleichtert wird. Zunächst fällt auf, daß die Frage altersunabhängig beantwortet worden zu sein scheint, trennen doch die jüngste (Jethro Tull) und die älteste Stichprobe (Gürzenich) nur ganze fünf Prozentpunkte.

Auch hätte man annehmen können, daß die Konzertgänger ausgesprochener Minderheitenmusiken (z. B. Jazz und Neue Musik), den vielfältigen Klagen aus den entsprechen-

den Szenen über ihre geringe gesamtgesellschaftliche Resonanz folgend, die Rangliste eher anführen, denn lediglich im „Mittelfeld“ zu rangieren.

Andere Menschen von seinen persönlichen musikalischen Vorlieben überzeugen zu wollen, dabei handelt es sich den Daten zufolge um ein allgemeines, viele Konzertbesucher – unabhängig von Herkunft und Genre – betreffendes Bedürfnis. Eine Ausnahme markieren freilich die beiden Liedermacher-Publika, auf die der genannte Aspekt jeweils nur zu etwa einem Drittel zutrifft. Kommt in diesem deutlich geringeren Prozentwerten der Wunsch der jeweiligen Besuchermehrheit zum Ausdruck, den Geltungsbereich der eigenen Favoriten so zu lassen wie er ist, vielleicht gar Furcht vor „Verwässerung“ der künstlerischen Aussagen im Falle einer größeren Publikumsresonanz?

Insbesondere erstaunen muß diese Zurückhaltung des Biermann-Publikums, wenn man sich noch einmal vergegenwärtigt, daß gerade aus diesem Kreis der größte Anteil derer stammt, die Musik als „ein Mittel zum Protest“ betrachten. Wenn denn das überzeugend Wirkung zeigen sollte, wäre nicht die größtmögliche Verbreitung der entsprechenden Musik die beste Chance zur Einlösung dieser Intention? Ein Protest, der ungehört verhallt oder bestenfalls einen kleinen Kreis von Eigeweihten erwärmt, verdient schwerlich diesen Namen und verrät eher Züge eines wenig wirksamen, individuellen Polit-Konsums. Vielleicht ist es aber auch so, daß die Konzertbesucher von Wolf Biermann und Klaus Hoffmann an einer größeren Außenwirkung ihrer Musikorientierung – Details wie dem obigen zum Trotz – weniger interessiert sind, weil sie sich hochgradig als „Relativisten“ herausgestellt haben und vor allem, weil ihr Geschmack (der ja nicht nur Biermann bzw. Hoffmann umfaßt) weniger in einem stabilen Zustand als vielmehr im Wandel sich befindet. (Eine solche Vermutung erhärtet sich, wenn wir uns schließlich dem Datenbefund zu Fragen der geschmacklichen Konstanz zuwenden.)

In den bisherigen Statements kommt musikalischer Geschmack als eine Einstellung zum Ausdruck, die stets gleich bleibt; es fehlt noch ein Hinweis auf die Wandelbarkeit geschmacklicher Orientierung.

Nun ist man mit einer punktuellen Befragung gewiß nicht in der Lage, das Prozeßhafte dieses Vorganges nachvollziehen zu können. Man kann allenfalls erkennen, wo die Wandlungsfähigkeit musikalischer Orientierungen größer ist oder häufiger auftritt, ohne damit auch deren inhaltliche Richtung benennbar machen zu können. Wenn wir nun nach dem Ausmaß geschmacklicher Konstanz bzw. Inkonzanz fragen, bietet dies zunächst keinerlei Anlaß zu der Bewertung, ob denn das eine vorteilhafter sei als das andere.

Wir haben versucht, die geschmackliche Konstanz oder Stabilität auf zwei Aspekte hin zu differenzieren: auf einen sozialen und auf einen persönlichen Aspekt. Die Frage der sozialen Geschmackskonstanz, also: inwieweit bin ich mit meinem Geschmack im Einklang mit meiner sozialen Umwelt, haben wir mit dem Statement angesprochen: „In meinem Bekanntenkreis haben alle Leute etwa den gleichen musikalischen Geschmack.“

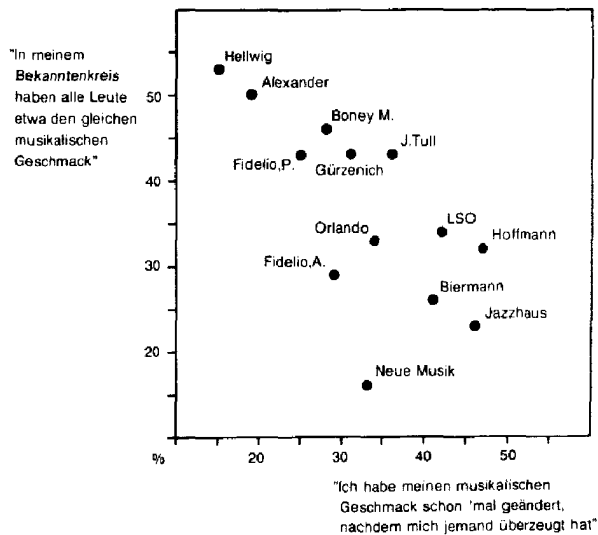
Mit dem Bekanntenkreis als Bezugsgröße ist eine informelle Gruppe gewählt, die sich u. a. ja auch auf Grund ästhetischer Kriterien bilden kann. In jedem Fall handelt es sich um einen Kreis von Leuten, auf deren Auswahl man einen gewissen Einfluß ausüben kann – ganz im Gegensatz etwa zu anderen Gruppen, etwa der Familie oder den Kollegen am Arbeitsplatz, sozialen Umgebungen mithin, in denen der ganz anderen Handlungsziele wegen Fragen des musikalischen Geschmacks eine weniger bedeutende Rolle spielen.

Gewiß ist auch die von uns so genannte „persönliche Geschmackskonstanz“, die wir mit dem Statement „Ich habe meinen musikalischen Geschmack schon mal geändert, nachdem mich jemand überzeugt hat“ ausdrücken, letztlich sozial bedingt, weil sie z. B. den Vorgang des Miteinandersprechens voraussetzt. Berührt ist damit nun die passive Seite

des weiter oben bereits diskutierten, viel verbreiteten Wunsches, andere Menschen von seinem musikalischen Geschmack überzeugen zu wollen.

Man wird, wenn man die Antworthäufigkeiten zu beiden Aussagen in Beziehung setzt, die Erwartung formulieren können, daß dort, wo die soziale Geschmackskonstanz stark ausgeprägt ist, die persönliche Geschmackskonstanz ähnlich deutlich ausfällt; will heißen: hohe Prozentwerte für „im Bekanntenkreis haben alle den gleichen Geschmack“ werden voraussichtlich mit niedrigen Werten für „musikalischen Geschmack schon mal geändert“ korrespondieren:

Abb. 14: Soziale und persönliche Geschmackskonstanz. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu den beiden Statements in den verschiedenen Publika.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

Ein erster Blick auf die Darstellung bestätigt unsere Hypothese: hohe soziale geht mit hoher persönlicher Geschmackskonstanz einher; das bedeutet umgekehrt: die Besucher der Konzerte, wo man zu größeren Teilen angibt, seinen musikalischen Geschmack schon mal geändert zu haben, sie stammen aus sozialen Umgebungen, in denen die Geschmackshomogenität der Beteiligten unterdurchschnittlich ausfällt. Letzteres trifft insbesondere (das eine etwas mehr, das andere etwas weniger) und zwangsläufig auf die beiden Minderheitspublika unserer Stichprobe, nämlich die Konzertgänger der Neuen Musik und des Jazzhaus-Festivals zu.

Zwar ist kein Publikum zu erkennen, von dessen geschmacklicher Konstanz sich sagen ließe, sie sei so groß – und das heißt ja: seine geschmackliche Flexibilität sei so gering –, daß diese Zuhörer sich anderen Einflüssen gegenüber hermetisch abgeschottet hätten.

Aber die Werte in den Konzerten von Maria Hellwig und Peter Alexander lassen unschwer erahnen, warum große Teile dort von den Parolen der Geschmackspädagogik – wenn sie sie denn überhaupt vernehmen – nicht erreicht werden können.

Wo soziale und persönliche Geschmackskonstanz derart wenig Mobilität erkennen lassen, und wo – das können wir aus dem Kapitel „Funktion und Bedeutung von Musik“ in Erinnerung rufen – Musikhören eine solcherart untergeordnete Bedeutung zugemessen wird, scheint zu einem Geschmackswandel kaum je Anlaß zu bestehen.

Ähnliches gilt für die Besucher von Boney M. (hier ist lediglich die persönliche Geschmackskonstanz um nahezu 10 Prozent weniger stabil ausgebildet), und dann kommen diesen drei weitere Publika am nächsten, die nicht nur untereinander, sondern auch im Hinblick auf die drei Erstgenannten sehr heterogen sind („Fidelio“-Premiere, Gürzenich, Jethro Tull).

Der äußere Effekt mag sehr ähnlich sein, die Gründe für diese Verwandtschaften sind völlig verschiedene. Denn während in den Fällen Hellwig, Alexander und Boney M. die Konformität erzwingende Verbreitung des sogenannten Massengeschmacks als Auslöser jener sozialen Geschmackskonstanz angenommen werden kann, so ist es bei den Besuchern der „Fidelio“-Premiere und des Gürzenich-Orchesters – wohl nicht frei von elitären Zügen – die Identität des sogenannten „gehobenen“ Geschmacks – wenn wir an dieser Stelle ausnahmsweise diesen „landläufigen“ Begriff verwenden dürfen. Bei den Zuhörern der Rockgruppe Jethro Tull kann dieses vergleichsweise hohe Maß an sozialer Geschmackskonstanz als Ausdruck jugendlichen Identitätsstrebens gewertet werden.

Die soziale „Entfernung“ zwischen diesen Konzertgängertypen könnte also bisweilen nicht größer sein – sie ähneln sich gleichwohl hinsichtlich einer großen geschmacklichen Homogenität ihrer jeweils sozialen Umgebung.

Eine vergleichsweise geringe persönliche Geschmackskonstanz fällt neben dem Jazzpublikum auch in den Auditorien von Wolf Biermann, Klaus Hoffmann, aber auch der Londoner Symphoniker auf. Die Frage, was man gerne hört, scheint hier des öfteren nach einer neuen Antwort zu verlangen, die musikalischen Präferenzen mithin einem häufigeren Wandel unterzogen, freundlicher ausgedrückt: diese Hörer sind eher Anregungen und Vorschlägen von anderen offen.

Vielleicht bietet diese Tatsache des häufiger von anderen Überzeugtwerdens in den Fällen Hoffmann und Biermann auch eine Erklärung dafür, daß gerade die Besucher dieser beiden Konzerte am allerwenigsten von allen den Wunsch bekunden, ihrerseits andere Menschen von ihrem musikalischen Geschmack zu überzeugen.

Nun setzt das Überzeugtwerden durch andere voraus, daß man sich der Unzulänglichkeit der eigenen Präferenzen bewußt wird oder zumindest doch die Vorzüge des anderen erkennt. Denkbar wäre immerhin, daß die der Überzeugung vorausgehende Kritik so harsch ausfällt, daß sie den Probanden geradezu verunsichert.

Mit dem Statement „Wenn jemand meinen musikalischen Geschmack heftig kritisiert, macht mich das unsicher“ haben wir versucht, diese Frage zu klären. Aber es zeigt sich, daß sich die allermeisten Konzertbesucher jedweder Couleur durch vieles andere wohl eher in Verlegenheit bringen lassen als durch „heftige“ Kritik an ihrem musikalischen Geschmack. Hier die Zustimmung zum Statement je Konzert:

Jazzhaus	12%	Orlando	8%
Alexander	10%	Boney M.	7%
Biermann	10%	Hellwig	7%
Neue Musik	10%	Hoffmann	6%
Gürzenich	10%	„Fidelio“, A.	6%
LSO	8%	J. Tull	5%
		„Fidelio“, P.	3%

Nun ist mit einer Einzeldiskussion der verschiedenen Statements aus dem Fragebogen noch nicht viel in Erfahrung gebracht über die Antwortzusammenhänge in diesem Bereich „ästhetisches Urteilsverhalten“. Erst eine Cluster-Analyse vermag weitere Aufschlüsse darüber zu liefern.

Nach dem bereits auf Seite 71/72 diskutierten Verfahren (Cluster-Analyse plus Mittelwertbildung je Publikum) ergeben sich in diesem Bereich „ästhetisches Urteilsverhalten“ zwei Cluster:

- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| Cluster I                   | „Expansiver Rigorismus“  |
| Dazu gehören die Statements | <ul style="list-style-type: none"><li>- Es gibt Musik, die ist so „unmöglich“, daß man sie eigentlich verbieten sollte.</li><li>- Einen guten musikalischen Geschmack kann man ganz klar von einem schlechten unterscheiden.</li><li>- Ich fände es gut, wenn ich mit meinem musikalischen Geschmack auch andere Leute überzeugen könnte.</li><li>- In meinem Bekanntenkreis haben alle Leute etwa den gleichen musikalischen Geschmack.</li></ul> |
| Cluster II                  | „Ästhetische Unsicherheit“   |
|                             | <ul style="list-style-type: none"><li>- Ich habe meinen musikalischen Geschmack schon mal geändert, nachdem mich jemand überzeugt hat.</li><li>- Wenn jemand meinen musikalischen Geschmack heftig kritisiert, macht mich das unsicher.</li><li>- Es fällt mir schwer, andere Leute zu akzeptieren, die einen total anderen musikalischen Geschmack haben als ich.</li></ul>   |

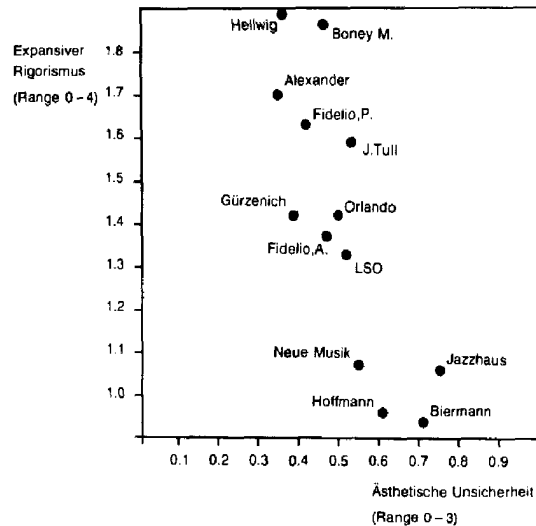
Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Variablen (Statements) in Cluster I sind mäßig (Korrelationen zwischen .06 und maximal .22) und in Cluster II schwach ausgeprägt (Korrelationen zwischen .05 und maximal .16). Die Variable „Es gibt keinen guten oder schlechten musikalischen Geschmack“, die mithin diejenigen ausweist, die wir als „ästhetische Relativisten“ bezeichnen, ist in diesem Falle keinem Cluster zuzuordnen; diese Konzertbesucher nehmen in der Tat eine Sonderstellung ein.

Wenn man nun die Verteilung der einzelnen Variablen auf die beiden Cluster näher betrachtet, fällt als erstaunlichstes Resultat auf, daß die beiden Statements „Es gibt Musik, die ist so ‚unmöglich‘, daß man sie eigentlich verbieten sollte“ und „Es fällt mir schwer, andere Leute zu akzeptieren, die einen total anderen musikalischen Geschmack haben als ich“ empirisch ganz anders sortiert werden als wir das weiter oben mit unserer normativen Definition „Dogmatiker“ (darunter waren all jene zu verstehen, die beide Vorgaben jeweils mit „ja“ beantwortet haben) unternommen haben. Das Unvermögen, Menschen mit gänzlich anderem Geschmack akzeptieren zu können, steht nun vielmehr in einem Kontext, der tendenziell von Unsicherheit in Geschmacksfragen geprägt ist. Wir müssen deshalb annehmen, daß die betreffenden Konzerbesucher ihren Mitmenschen nicht mit Herablassung begegnen, sondern ganz im Gegenteil: deren despektierliche Äußerungen fürchten – jedenfalls in Geschmacksfragen.

Wie gesagt, die Zusammenhänge sind nicht allzu deutlich, aber die Verteilung der beiden Einstellungen in den verschiedenen Stichproben läßt erkennen, daß sich „expansiver Rigorismus“ und „ästhetische Unsicherheit“ tendenziell ausschließen, d. h. im allgemeinen gehen hohe Werte des ersten mit niedrigen Werten des zweiten einher:



Abb. 15: Expansiver Rigorismus und ästhetische Unsicherheit. Dargestellt sind Mittelwerte zweier entsprechender Skalen je Publikum. Die Konstruktion der Skalen wird im Text erläutert.



Erläuterung und Lesebeispiel siehe Abb. 6 (S. 60) bzw. 11 (S. 74) für die formale Bedeutung der Skalen.

Ein weiteres Mal ergibt sich – sagen wir's ruhig deutlich – ein Widerspruch zwischen Spekulation und Empirie, konkret: zwischen unserer definitorischen Festlegung „Dogmatiker“ (die dadurch nicht „falsch“ wird, weil die entsprechenden Personen real existieren) und dem datenmäßig abgesicherten Phänomen „Expansiver Rigorismus“ (das die beiden Variablen, die zu „Dogmatiker“ führen, allerdings in verschiedenen Zusammenhängen verortet) – die Rangfolgen entsprechen einander nämlich nur an wenigen Punkten:

#### Dogmatiker

1. Boney M.
2. Maria Hellwig
3. „Fidelio“, Abo
4. Jethro Tull
5. Wolf Biermann
6. Orlando Quartett
7. Gürzenich-Orchester
8. Klaus Hoffmann
9. Peter Alexander
10. Neue Musik
11. Jazzhaus-Festival
12. „Fidelio“, Premiere
13. Londoner Symphoniker

#### Expansiver Rigorismus

1. Maria Hellwig
2. Boney M.
3. Peter Alexander
4. „Fidelio“, Premiere
5. Jethro Tull
6. Gürzenich, Orlando
7. „Fidelio“, Abo
8. Londoner Symphoniker
9. Neue Musik
10. Jazzhaus-Festival
11. Klaus Hoffmann
12. Wolf Biermann

Die These vom „rigiden Urteilsverhalten“ der Unterschichten scheint durch den empirischen Befund „expansiver Rigorismus“ glänzend bestätigt. Die Werte sind exakt dort am größten, wo sie nach Kenntnis der Interkorrelations-Matrix für die Gesamtstichprobe

auch so erwartet werden dürfen: bei den Besuchern von Maria Hellwig, Boney M. und Peter Alexander.

Der Korrelationskoeffizient zwischen „expansiver Rigorismus“ und „Ausbildungsstand“ beträgt  $- .24$ ; das bedeutet: je geringer das Ausbildungsniveau, desto eher ist ästhetisch rigoroses Verhalten zu erwarten.

Dem entspricht exakt auch der Umkehrschluß: dort, wo ein weit überdurchschnittlich gebildetes Publikum anzutreffen ist, tauchen ästhetische „Hardliner“ seltener auf. Die ästhetische Toleranz nimmt parallel mit dem Ausbildungsstand zu.

Und weiter – ausgerechnet in den jungen, gut ausgebildeten Auditorien von Wolf Biermann, Klaus Hoffmann und des Jazzhaus-Festivals, die ansonsten auch durch „kritischen“ Kulturkonsum auffallen, ist die ästhetische Unsicherheit am größten! Die Abstände zu den anderen Publika fallen zwar nicht gerade dramatisch aus, aber die Differenzen treten doch klar hervor. Nun verfügen die Biermann- und Hoffmann-Zuhörer diesbezüglich wohl kaum über ein entsprechend gewichtetes Image, aber ästhetische Unsicherheit bei einer Jazz-Stichprobe – das widerspricht vehement dem Bild, das sich viele von vielen Jazzanhängern gemacht haben: als ästhetische Snobs, Beckmesser und Besserwisser. Wohlgemerkt, das hier zu diskutierende Ausmaß ästhetischer Unsicherheit ist absolut betrachtet gering, aber in Relation zu anderen Publika – und das ist das Interessante – ausgeprägter.

Und ein weiteres – haben wir uns möglicherweise mit einem Phantom beschäftigt, als wir uns in unserem Jazz-Buch (S. 170 ff.) so ausführlich und kritisch mit dogmatischen und rigorosen Einstellungen auseinandergesetzt haben? Das sind doch eher harmlose, verunsicherte Pennäler, die sich vor Menschen mit anderen Musikpräferenzen ängstlich verkriechen – wie die Daten wenige Jahre später ausweisen!

In der Tat klaffen die „Dogmatismus“-Werte der beiden Jazz-Stichproben auseinander (2,7% zu 10% damals); aber diese wie auch ganz allgemein die Unterschiede im Kapitel „Ästhetisches Urteilsverhalten“ lassen sich durch neue bzw. geänderte Fragestellungen leicht erklären. Frappierend ist nämlich die Kongruenz zwischen dem damaligen zeitgenössischen Jazz-Publikum und unserer jetzigen Jazzhaus-Festival-Stichprobe überall dort, wo gleichlautende Statements zum Einsatz gekommen sind; das war insgesamt viermal der Fall. Abweichungen dabei – zwischen 1 und 2 Prozentpunkten! Eine erstaunliche Identität also, wenn man bedenkt, daß nicht nur der zeitliche Abstand zwischen beiden Umfragen vier Jahre beträgt, sondern auch andere Personen befragt worden sind.

Andererseits aber – und man lernt ja nie aus – haben wir die Cluster-Bildung damals ausschließlich auf die musikbezogenen Fragen ästhetischen Urteils konzentriert und nicht – wie diesmal – auch die sozialbezogenen mit berücksichtigt. Es muß also offen bleiben, ob trotz eines Anteiles von 10% Dogmatikern (auf die sowohl musik- als auch sozialbezogener Rigorismus zutrif) beide Einstellungen überwiegend doch – wie in dieser Studie – in verschiedenen Zusammenhängen zu lokalisieren gewesen wären.

Wir müssen an dieser Stelle noch einmal auf die Verteilung der neu gebildeten Variable „expansiver Rigorismus“ (Cluster I) zurückkommen, wo der hohe Durchschnittswert für die Besucher der „Fidelio“-Premiere (4. Platz, gleich nach Maria Hellwig, Boney M. und Peter Alexander) gewiß nicht mit den gleichen Motiven wie für die drei „Erstplatzierten“ erklärt werden darf. Zudem trifft auf die Opernfreunde weniger zu, was die Interkorrelationen für die Gesamtstichprobe als Zusammenhang zwischen „expansivem Rigorismus“ und „politischem Standort“ ausweisen: nämlich einen Koeffizienten von  $.14$ . Das heißt, je mehr sich ein Konzertbesucher auf der politischen Skala rechts einordnet, desto eher neigt er auch zu einem ästhetisch rigorosen Verhalten.

Nein, der erstaunlich hohe Wert für die Besucher der „Fidelio“-Premiere artikuliert vielmehr so etwas wie einen „Rigorismus des sogenannten ‚guten‘ Geschmacks“, der zustande kommt durch überdurchschnittlich hohe Zustimmung zu ästhetischem Objektivismus („Einen guten musikalischen Geschmack kann man ganz klar von einem schlechten unterscheiden“), hohe Werte im Bereich sozialer Geschmackskonstanz („In meinem Bekanntenkreis haben alle Leute etwa den gleichen musikalischen Geschmack“) und den starken Wunsch: „Ich fände es gut, wenn ich mit meinem musikalischen Geschmack auch andere Leute überzeugen könnte.“ Mit anderen, leicht überspitzten Worten: es gibt Teil-Gebiete, da sind sich „Elite“ und „gemeines Volk“ gar nicht so unähnlich.

## 8. Das Ansehen der Musikgattungen – oder: das Nonkonformismus-Spiel

„Grüß Gott, Herr Nachbar. Sagen Sie, was halten Sie eigentlich von Klassischer Musik?“

„Also ehrlich, solche Fragen können auch nur Sie sich einfallen lassen. Aber gut, weil Sie es sind – wie soll ich Ihre Frage konkret verstehen?“

„Beispielsweise so: welches Ansehen hat Klassische Musik bei Ihnen?“

„Selbstverständlich ein hohes Ansehen!“

„Wieso ‚selbstverständlich‘?“

„Also erst einmal bin ich kein Kulturbanause, ich gebe mir jedenfalls Mühe, es nicht zu sein, und dann . . . ich bitt’ Sie – Klassische Musik, das ist doch die Grundlage unserer westlichen Kultur, also der abendländischen Kultur, musikalisch jedenfalls. Da sind künstlerische Leistungen vollbracht worden wie nirgends sonst. Namen brauch’ ich wohl nicht zu nennen?“

„Nein, aber . . .“

„ . . . wenn irgendwann einmal die grünen Männchen kommen und nach den Überresten unserer Kultur forschen, vielleicht stoßen sie dann auf die angegilbten Seiten einer Beethoven-Symphonie. Jedenfalls ahnen sie dann, was musikalisch mit uns los war.“

„Und wenn Sie das Ansehen Klassischer Musik in einer Schulnote ausdrücken sollten? Welche würden Sie da geben?“

„Ich denke schon – eine Zwei.“

„Aber Ihre eigene Schallplattensammlung ist ja – wenn mich meine kurzen Einblicke nicht trügen – etwas anders sortiert. Ich meine, da steckt ja weniger Klassik drin als vielmehr Folklore oder auch Liedermacher.“

„Ich muß gestehen, bis auf eine habe ich die paar Klassik-Platten geschenkt bekommen. Und wenn Sie nun noch nachhaken, wann ich zum letzten Mal beim Gürzenich-Orchester war, muß ich passen. Aber ich höre durchaus Klassik, z. B. beim Autofahren. Das beruhigt irgendwie und schafft einen angenehmen Kontrast zu den Fahrbewegungen. Das Pop-Gedudel der sogenannten Service-Wellen höre ich jedenfalls nie; es reicht mir, wenn der Motor hämmert.“

„Meinen Sie, daß die Mehrheit der Bevölkerung in Sachen ‚Ansehen der Klassischen Musik‘ ähnlich denkt wie Sie?“

„Die Mehrheit der Bevölkerung – da muß ich einen Moment nachdenken, um mir etwas halbwegs Konkretes darunter vorstellen zu können. Aber ich denke, daß Klassische Musik durchgängig bei allen ein hohes Ansehen genießt.“

„Und wenn Sie mal einen Moment an den Schlager denken . . .“

„. . . dann sage ich ohne zu zögern: von mir eine gepfefferte Sechs! Ich gehöre doch nicht zu denen, die sich von einem solchen Schwachsinn einseifen lassen. Ich habe solche Traumwelten nicht nötig.“

„Ich nehme an, in diesem Falle fühlen Sie sich nicht im Einklang mit der Bevölkerungsmehrheit.“

„Ganz und gar nicht. Ich vermute, die Mehrheit wird das Ansehen des Schlagers mit einer ‚Drei‘ benoten, oder auch mit ‚Drei bis Vier‘.“

An dieser Stelle wollen wir uns aus dem Dialog zweier Nachbarn ausblenden, der – zugegeben – realiter wohl kaum mit soviel pädagogischem Hintersinn von einem der beiden forciert werden würde. Aber dafür wird in unserer Gesprächsskizze vieles angesprochen, was in diesem Kapitel von Bedeutung ist.

Das Ansehen einer Musikgattung – das ist in diesem Fall die zur Prägnanz einer Schulnote destillierte Summe aus persönlichen Erfahrungen und Präferenzen, Beobachtungen, Interessen und Bewertungen, über die jeder einzelne verfügt. Die positive Bewertung einer Gattung muß dabei nicht zwangsläufig mit einem persönlichen Interesse oder einer persönlichen Präferenz für dieselbe einhergehen. Die Klassische Musik kann einem schnuppe sein, ohne daß man ihr zugleich auch ein hohes Ansehen versagt – allein die Beobachtung, wer Klassische Musik hört, welches soziale Image sie suggeriert, mögen Anlaß genug zu einer positiven Bewertung sein.

Die Bewertung einer Gattung spiegelt also auch Urteile über ihre mutmaßlichen Anhänger, und insbesondere, wenn man die persönliche mit der vermuteten Mehrheits einschätzung vergleicht, ergibt sich eine weitere Variation zu dem beliebten Thema „Ich und die anderen“, in unserem Falle: Profile musikalischen Konformismus’ bzw. Non-Konformismus’.

Wir haben die Konzertbesucher um Beantwortung des folgenden Fragenkomplexes gebeten:

„Jede Musik hat ein bestimmtes Ansehen in der Bevölkerung. Nachfolgend finden sie eine Aufstellung der wichtigsten Musikarten. Bitte entscheiden Sie:

1. Wie bewerten SIE PERSÖNLICH das Ansehen jeder einzelnen Musikart?
2. Wie bewertet nach Ihrer Meinung DIE MEHRHEIT DER BEVÖLKERUNG das Ansehen jeder einzelnen Musikart?

Nehmen Sie für die Bewertung bitte Schulnoten: von 1 (= sehr hohes Ansehen) . . . bis 6 (= sehr niedriges Ansehen).“

Die Musikarten waren: „Klassische Musik – Jazz – Rockmusik – Schlager – Volksmusik – Neue Musik.“

Zugegeben, man mag Verfeinerungen dieser Kategorien für wünschenswert erachten, es handelt sich bei den unsrigen in der Tat um Begriffe groben Rasters. Aber wie so oft ist auch an dieser Stelle – aus Platzgründen – das Wünschenswerte mit dem Machbaren nicht in Deckung zu bringen, und gerade hier ist das wohl nicht einmal von Nachteil. Denn hinsichtlich der jeweils eigenen Gattung sind wir ja in der Lage, für die Konzertbesucher ein sehr differenziertes Bild zu zeichnen, so daß hier einmal der assoziative, flüchtige, wertende Eindruck anderer Gattungen gefragt ist, der gleichwohl im Alltag eine Rolle spielt.

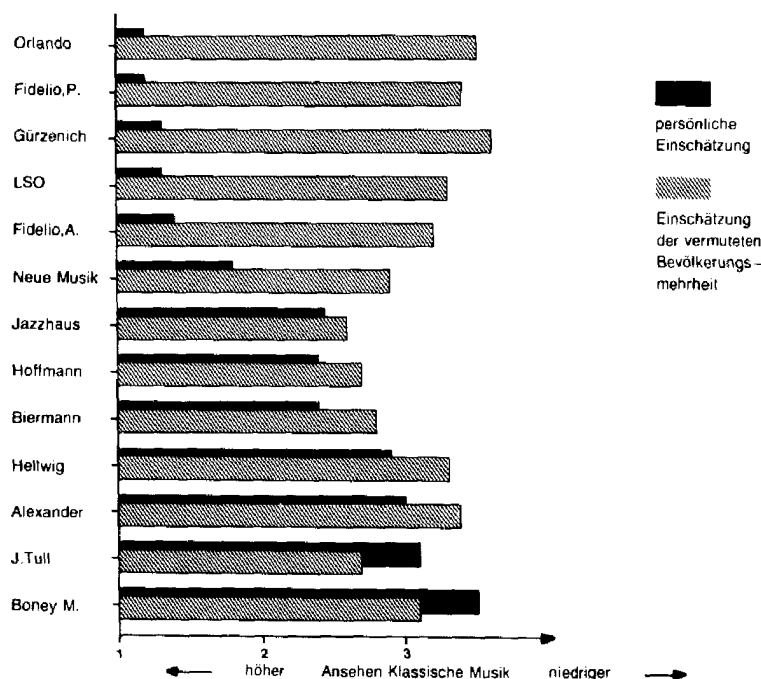
Die Durchschnittsnoten je Konzert sind dabei lediglich von Interesse im Vergleich zu anderen: zu anderen Konzerten in der Dimension „persönliche Bewertung“ und in der Dimension „vermutete Mehrheitsmeinung“. Sie erlauben jedem Befragten eine präzise Standortbestimmung: Wo stehe ich mit meiner Meinung? Befinde ich mich – wie ich das im Bekanntenkreis, in der Familie, am Arbeitsplatz, aus den Medien erfahren habe – im

Einklang mit einer vermutlichen Mehrheit der Bevölkerung? Oder in einer Minderheit, in einer kleinen „verschworenen“ Gruppe gar, die sich hinsichtlich ihrer ästhetischen Wertung eine sehr eigene Meinung erlaubt?

Wir haben die Antworten der befragten Konzertbesucher – ausgedrückt in Durchschnittsnoten je Publikum – so geordnet, daß die Darstellung der Resultate mit derjenigen Gattung beginnt, deren Ansehen die meisten Auditorien höher bewerten als die vermutete Mehrheit der Bevölkerung. Am Schluß der Reihe steht dann die Musikart, bei der – genau umgekehrt – die Konzertbesucher schlechter benoten als die von ihnen vermutete Bevölkerungsmehrheit.

In den einzelnen Darstellungen selbst wird die Rangreihe der Publika auf Grund der jeweiligen Werte für die persönliche Einschätzung gebildet; die Daten für die Mehrheits-einschätzung werden diesen dann jeweils zugeordnet.

Abb. 16: Schulnotenbeurteilung der klassischen Musik in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Bevölkerungsmehrheit.



Erläuterung: Notenskala von 1 (= sehr hohes Ansehen) bis 6 (= sehr niedriges Ansehen). Lesebeispiel: Klassische Musik wird im Orlando-Publikum fast mit „1“ bewertet (persönliche Einschätzung). Man nimmt in diesem Publikum allerdings an, daß die Mehrheit der Bevölkerung die klassische Musik wesentlich schlechter, etwa zwischen „3“ und „4“ beurteilt. Die Reihenfolge der Publika am linken Rand der Abbildung richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Einschätzung.

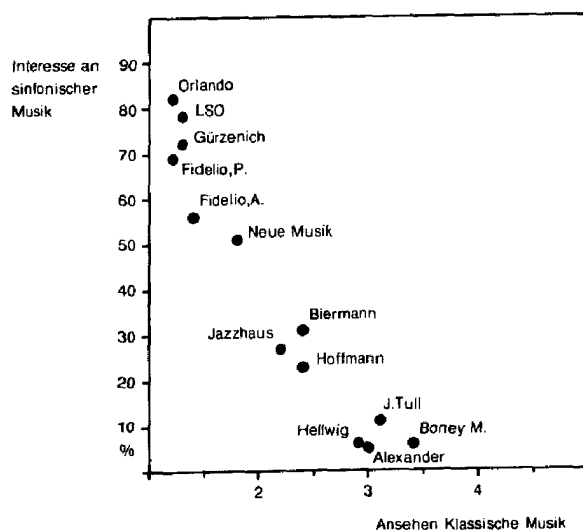
Die Wertschätzung für Bach, Beethoven, Mozart und andere Vertreter der „Klassik“ (hier dürfen sie – Musikhistoriker mögen ihren Unmut für einen Moment unterdrücken –

vorübergehend unter diesem begrifflichen Dach gesammelt werden), sie ist, wie wir bereits dargelegt haben, nicht auf unsere fünf „Klassik“-Stichproben beschränkt, sondern taucht partiell auch in recht klassikfremden bzw. -fernen Auditorien auf. Vielleicht deshalb mobilisiert die Vorgabe „Ansehen der Klassischen Musik“ beachtliche Werte. Von zwei Ausnahmen abgesehen (Jethro Tull, Boney M.), rangiert dabei die persönliche Einschätzung der Konzertbesucher jeweils vor der der vermuteten Bevölkerungsmehrheit. Und selbst von dieser nimmt man an, daß sie für die Klassik wenigstens doch so etwas wie eine „mittlere Wertschätzung“ aufbringt.

Die eigentlich klassikorientierten Auditorien unserer Stichprobe unterschätzen dabei offensichtlich das doch recht positive Verhältnis jener Mehrheit gegenüber ihrer Musikgattung und dramatisieren die Differenz ziemlich unangemessen – ein Wertungsmuster, das wir nicht durchgängig, aber doch des öfteren beobachten können: Diejenigen, die durch eine gute Bewertung einer Musikart zugleich auch ihr Interesse daran bekunden, glauben zwischen sich und der Bevölkerungsmehrheit einen großen Graben ausgemacht zu haben – ein Akt der Stilisierung als Nonkonformist.

Klassische Musik verfügt – ganz so, wie es im Gespräch unserer beiden „Nachbarn“ schon angeklungen ist – über ein ehernes, allgemein gutes Image, das selbst diejenigen noch von ihr besitzen, die eigentlich andere Musikarten viel lieber hören. Das bedeutet auch, daß hinsichtlich der Bewertung Klassischer Musik ein Trend außer Kraft gesetzt wird, der lautet: hohes Interesse an einer Gattung = gutes Image im Sinne einer „guten“ Schulnote.

Abb. 17: Interesse an sinfonischer Musik und Ansehen der klassischen Musik. Dargestellt sind je Publikum Durchschnittsnoten der persönlichen Bewertung klassischer Musik und Prozentsätze jener, die Interesse an sinfonischer Musik bekunden.

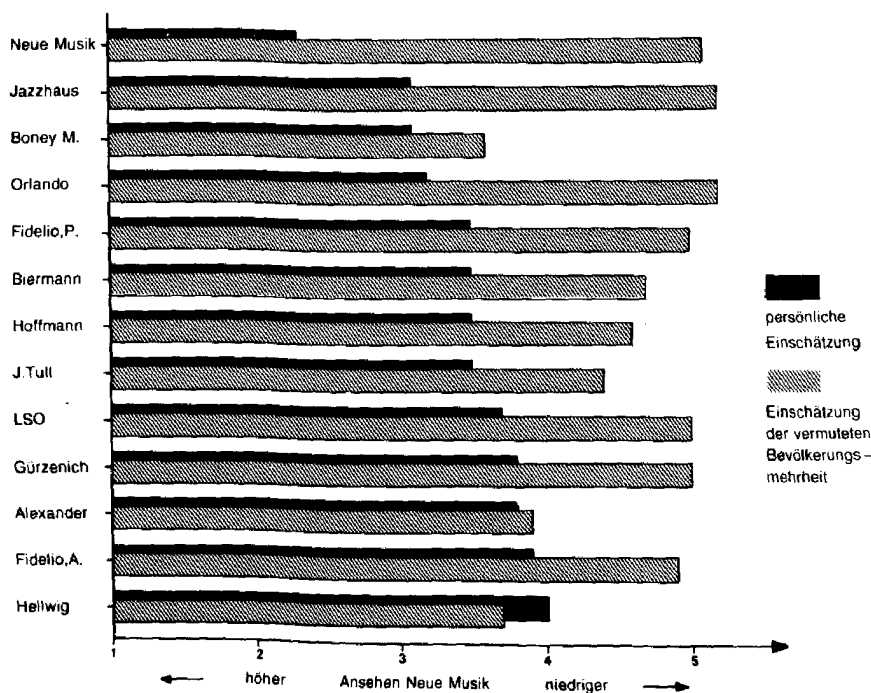


Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60) bzw. Abb. 16

Am Beispiel der Sinfonischen Musik, einer gewiß klassischen Gattung der Klassischen Musik (gewonnen aus den Daten für das Interesse an „Sinfonischer Musik“ im Kapitel „Kulturelle Orientierung“) haben wir hier einmal Ansehen von und tatsächliches Interesse an Klassischer Musik gegenübergestellt (die Tendenz hinsichtlich der Variable „Oper“ fällt nur unwesentlich weniger deutlich aus). Fazit: Klassische Musik genießt selbst dort noch ein „gutes“ bis „befriedigendes“ Ansehen, wo sich kaum jemand tatsächlich Klassische Musik auch anhört . . . man will halt kein Kulturbanause sein.

Apropos kulturelle Orientierungen: In jenem Teil des Fragebogens hatten wir, um genau zu kennzeichnen, welche Richtung einer Gattung wir meinten und um Mißverständnissen vorzubeugen, etwa die Vorgaben „Volksmusik“ mit dem Zusatz „z. B. Oberkrainer“ oder „Neue Musik“ mit dem Zusatz „z. B. Kagel, Stockhausen, Henze“ versehen. Gleichwohl hat eine Gruppe von Befragten den Begriff „Neue Musik“ (bei der Frage nach dem Ansehen derselbigen auf dem Fragebogen gleich daneben) sozusagen „in den falschen Hals gekriegt“ – wie die Darstellung „Ansehen Neuer Musik in persönlicher und vermuteter Mehrheitseinschätzung“ sogleich offenlegt:

Abb. 18: Schulnotenbeurteilung der „Neuen Musik“ in den verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Mehrheitsmeinung.



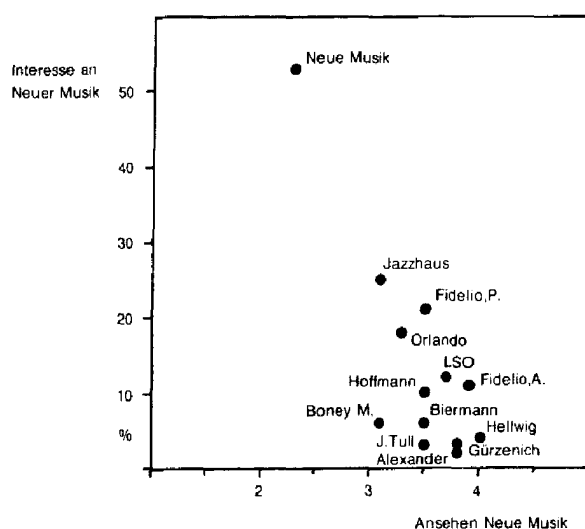
Erläuterung: Wie in Abb. 16 (S. 106). Die Reihenfolge der Konzerte am linken Rand richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Beurteilung. Das korrekte Begriffsverständnis von „Neue Musik“ ist in einigen Publika fraglich.

Die Freunde Neuer Musik – das dürfte nicht weiter überraschen – stehen mit ihrer nicht gerade überschwenglichen, aber doch solide-guten Wertschätzung für diese Musikart

ziemlich isoliert da (die Einschätzung der Bevölkerungsmehrheit um die Marge „mangelhaft“ herum dürfte sicher auch realistisch sein) –, aber daß ihnen am ehesten verwandt, gleichauf mit den Besuchern des Jazzhaus-Festivals, diejenigen von Boney M. sein sollten – das würde die kühnsten Avantgardisten-Träume übertrumpfen, das wäre eine musiksoziologische Sensation ... würde sie nicht auf einem Fehler beruhen.

Die Besucher von Boney M. haben den Begriff „Neue Musik“ in diesem Teil des Fragebogens ganz offensichtlich im Sinne von „neuer“, d. h. aktueller Popmusik verstanden: ihr tatsächliches Interesse an Neuer Musik, wie wir sie meinten und wenige Fragebogen-Zentimeter weiter links durch die genannten Namenszusätze definiert haben, ist mitnichten größer als das anderer Auditorien – nur ihre Bewertung fällt viel besser aus. Ein Fehler gewiß, der eine Schwäche der Fragebogenkonstruktion enthüllt, indem er die Allgemeinverbindlichkeit musikalischer Großbegriffe unterstellt. Aber stattdessen ein „klingender Fragebogen“? Je nun, was hätten wir da mehr an Zeit aufwenden müssen – und viel weniger Befragte erreicht.

Abb. 19: Interesse an Neuer Musik und Ansehen der Neuen Musik. Dargestellt sind je Publikum Durchschnittsnoten der persönlichen Bewertung Neuer Musik und Prozentsätze jener, die Interesse an Neuer Musik bekunden.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60) bzw. Abb. 16 (S. 106). Relativierende Anmerkungen siehe Text bzw. Abb. 18.

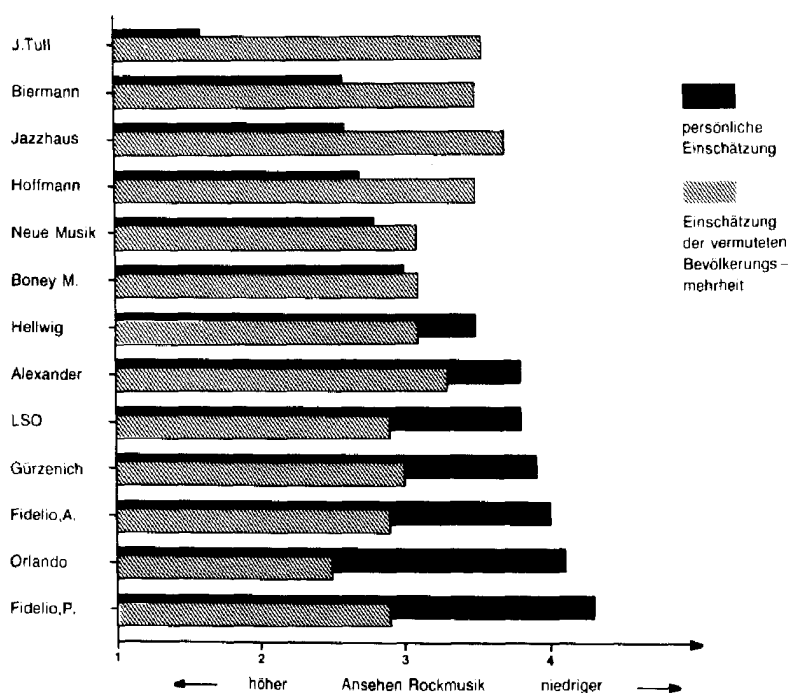
Ein weiteres Indiz für das begriffliche Mißverständnis im Falle Boney M. und Neue Musik zeigt sich in der überraschend günstigen Einschätzung der Mehrheitswertung durch die Boney M.-Besucher (wenn wir die Aufmerksamkeit der Leser noch einmal auf die vorletzte Darstellung lenken dürfen). Wir müssen deshalb annehmen, daß diese Konzertgänger ein ähnliches Begriffsverständnis auch bei der Bevölkerungsmehrheit unterstellen.



Das Ansehen Neuer Musik wird in den allermeisten Publika hinsichtlich der Bevölkerungsmehrheit als ziemlich schlecht eingestuft, die eigene Wertung hingegen deutlich günstiger davon abgesetzt. Ausnahmen (neben Boney M.) bilden auch die Publika von Peter Alexander und Maria Hellwig, wobei durch unseren Datenbefund nicht ganz klar ersichtlich wird, ob sich auch hierin ein begriffliches Mißverständnis ausdrückt, immerhin gehören ja schon die persönlichen Voten aus diesen beiden Auditorien zu den „schlechtesten“ Ansehenswerten Neuer Musik.

Mißverständnisse begrifflicher Art sind freilich völlig auszuschließen bei den folgenden beiden Musikarten: Jazz und Rockmusik.

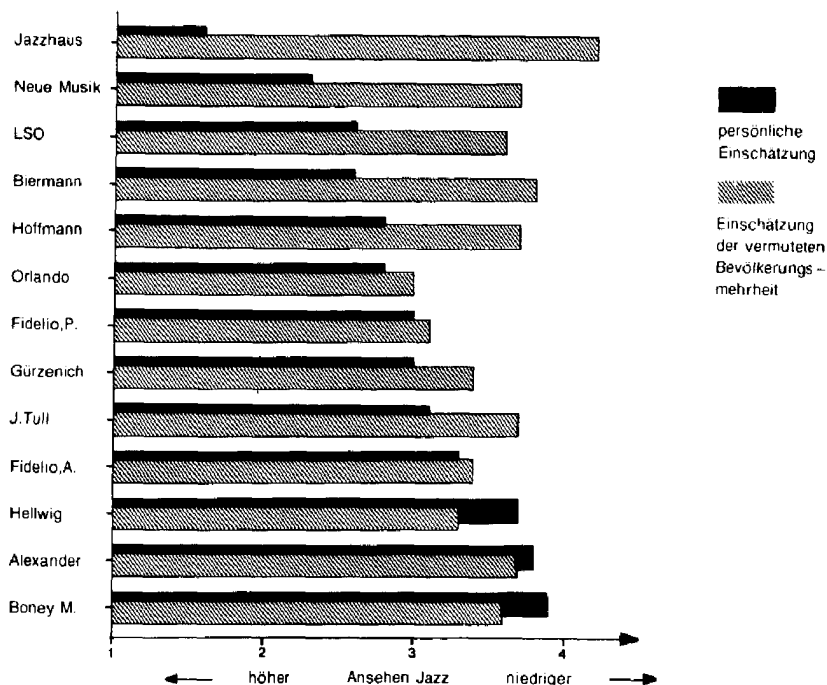
Abb. 20: Schulnotenbeurteilung der Rockmusik in verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Bevölkerungsmehrheit.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 16 (S. 106). Die Reihenfolge der Publika am linken Rand richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Beurteilung.

Daß Jazz gegenüber Rockmusik ein durchweg höheres Ansehen genießt, dürfte vielen schon auf Grund von Alltagsbeobachtungen geläufig sein. Die Institutionalisierung des Jazz, insbesondere in Form von Akademisierung und Pädagogisierung, ist sehr viel weiter fortgeschritten als die der Rockmusik, deren Methoden und Inhalte an Universitäten beispielsweise – im Gegensatz zum Jazz – einstweilen noch nicht (bis auf ein Vorstadium in Hamburg) lehrfähig sind. Das allein, aber auch die häufigere Repräsentanz des Jazz in den Feuilletons, die eine gewisse künstlerische Bedeutung suggerieren mag, die Versuche „seriöser“ Komponisten, Jazz-Elemente in ihre Werke einzubeziehen, all dies mag vielleicht auch den Besucher der „Fidelio“-Premiere zu seiner „mittelpträglichen“ Note für Jazz angeregt haben . . . und im Zweifelsfall erinnert er sich ja noch der einen oder anderen

Abb. 21: Schulnotenbeurteilung des Jazz in verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Bevölkerungsmehrheit.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 16 (S. 106). Die Reihenfolge der Publika am linken Rand richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Beurteilung.

Duke Ellington- oder Louis Armstrong-Schallplatte, die am Rande seiner häuslichen Sammlung von den „wilden Jugendjahren“ ihres Besitzers zeugen.

Hinsichtlich Rockmusik freilich fällt dieser Zeitgenosse ein ganz anderes Urteil, da zieht er sich in den Schmollwinkel zurück: „Ich halte ja nur wenig davon – ganz im Gegensatz zur Mehrheit!“

Ganz ähnlich denken die Konzertgänger der anderen Veranstaltungen klassischer Provenienz – ein Verhältnis, das gewissermaßen „auf Gegenseitigkeit“ beruht. Die Besucher von Jethro Tull betrachten zwar, den absoluten Werten gemäß, die Klassik mit größerem Respekt als deren Anhänger die Rockmusik, aber betonen auch bereits einen Abstand zwischen ihrer persönlichen und der – besseren – Note der vermuteten Mehrheit hinsichtlich Klassischer Musik.

Für den Insider kaum, aber für den Außenstehenden mag die gegenseitige Wertschätzung von Rock- und Jazz-Publikum verwunderlich sein: die Besucher des Jazzhaus-Festivals halten persönlich (2.6) mehr von Rockmusik als – umgekehrt – die Jethro Tull-Besucher vom Jazz (3.1) – eine erneute Bestätigung des Verhältnisses dieser beiden als das „zweier feindlicher Brüder“.

Was sowohl die Jazz- als auch die Rock-Stichprobe unserer Untersuchung eint, scheint auf den ersten Blick eine völlig unnötige Dramatisierung des Abstands zwischen ihrer Wertung für ihre favorisierte Gattung und der vermuteten Bevölkerungsmehrheit zu sein.

Schwächer aus der Darstellung „Ansehen des Jazz“, deutlicher aus der Darstellung „Ansehen der Rockmusik“ läßt sich ablesen, daß die beiden Auditorien die Ablehnung ihrer favorisierten Musikart tendenziell gleichwohl richtig erfaßt haben. Zwar nehmen alle Klassik-Publika und zwei der drei Pop-Publika an, ihre Wertung bezüglich Rockmusik sei schlechter als die der Bevölkerungsmehrheit (sie lassen sich dabei vielleicht von der großen Repräsentanz dieser Musik im Hörfunk (irre)leiten) – aber die Geringschätzung ihrer Musik, wie sie die Rockmusik-Freunde erfahren, drückt sich in unserer Darstellung nicht in der Kurve „Bevölkerungsmehrheit“, sondern in der Linie „persönliche Wertung“ aus. Und wenn darin alle Klassik-Auditorien sowie die von Peter Alexander und Maria Hellwig klar zu schlechten Noten tendieren, so können sie aus dem Blickwinkel von Rockfans sicher als „Mehrheit“ sich ausnehmen. Wie gesagt, tendenziell, wenn auch schwächer in der Ausprägung, gilt diese Beobachtung auch für die Jazzmusik-Anhänger.

Terminologische Schwierigkeiten darf man erwarten, wenn es im folgenden um das Ansehen der Musikgattung „Volksmusik“ geht.

„Eine eindeutige und allgemeingültige Definition der Begriffe ‚Volkslied‘ und ‚Volksmusik‘ gab und gibt es nicht . . . Der Streit um das, was ein ‚echtes‘ Volkslied ausmacht, ist auch heute noch sehr heftig; mit ihm sind verschiedenartige weltanschauliche Haltungen verknüpft, und deshalb ist er im Hinblick auf Klarheit auch nicht sehr ergiebig. . . Es sollen hier nur einige Eigenschaften erwähnt werden, die unbestritten und entscheidend zum Begriff Volksmusik gehören. Zunächst einmal die folgende Feststellung, die viel Streit überflüssig macht: Volksmusik und Volkslied sind Erscheinungen, die sich im Laufe der Geschichte verändern; und das heißt auch, daß es einen ewig gültigen Begriff von Volksmusik nicht gibt, soll er nicht leer und abstrakt bleiben. Volksmusik in der Agrargesellschaft des frühen Mittelalters ist inhaltlich und musikalisch etwas ganz anderes und hat zudem eine andere Funktion als Volksmusik innerhalb der heutigen europäischen Industriegesellschaft“ (Tibbe/Bonson 1981, S. 10).

Über letzteres hat infratest 1969 (im Auftrag des WDR) eine Untersuchung durchgeführt, deren vorgegebene Operationalisierungen für „Volksmusik“ an dieser Stelle von Interesse sein können:

„Ja, das ist Volksmusik.“

Bauertänze und Ländler	84%
Einfache Lieder, die man mitsingen kann	77%
Lieder, die im Dialekt gesungen werden	75%
Volkstümliche Melodien anderer Länder	73%
Amerikanische Volkslieder	71%
Trink- und Weinlieder	62%
Modernisierte Volksliedmelodien	61%
Seemannslieder	54%
Karnevalslieder	40%
Marschmusik	38%
Lieder, die die Ofarims singen	35%
Schlager, die jeder kennt	23%
Kirchenlieder	18%
Bekannte Melodien aus Operetten und Filmen	15%
Protestsongs	7%

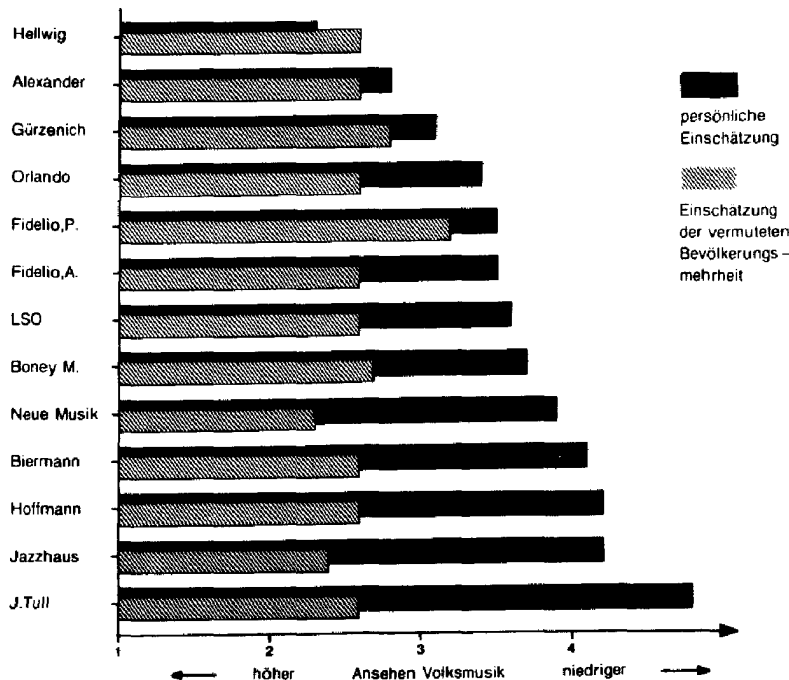
Quelle: *infratest* 1969, S. 26

Auch wenn Musikwissenschaftler angesichts der infratest-Kategorisierungen vermutlich mehrfach ihre Brille putzen müssen – es handelt sich um umgangssprachliche Raster, deren Wert bei einer Repräsentativbefragung wie der obigen von Nutzen ist.

Das, was seinerzeit hochprozentig bei infratest als „Volksmusik“ empfunden wurde, taucht auch in den Programmen jener ZDF-Sendung „Die Musik kommt“ auf, deren Studiopublikum anlässlich einer Aufzeichnung in Köln in unserer Untersuchung als Volksmusik-Stichprobe fungiert. Volksmusik, darunter versteht heute ein überwiegender Teil der Bevölkerung jene Form von Musik, wie sie in obiger und in ähnlichen Fernsehsendungen häufig präsentiert wird.

Wir haben, just diesem Begriff folgend, die Befragten um eine Benotung des Ansehens von Volksmusik gebeten und dabei Vorkehrungen getroffen, um den Begriffsinhalt zu verdeutlichen. „Volksmusik“ steht im Fragebogenabschnitt „kulturelle Orientierungen“ mit dem Zusatz „z. B. Oberkrainer“, und damit deutlich abgesetzt von „Folk Music, z. B. Joan Baez, Pete Seeger“, die dort als eigene Kategorie auftaucht. In der Tat scheint dieses Begriffsverständnis von allen Stichproben so geteilt worden zu sein (auch der Vergleich Ansehen Volksmusik und tatsächliches Interesse daran läßt keine gegenteiligen Schlüsse zu):

Abb. 22: Schulnotenbeurteilung der Volksmusik in verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Bevölkerungsmehrheit.



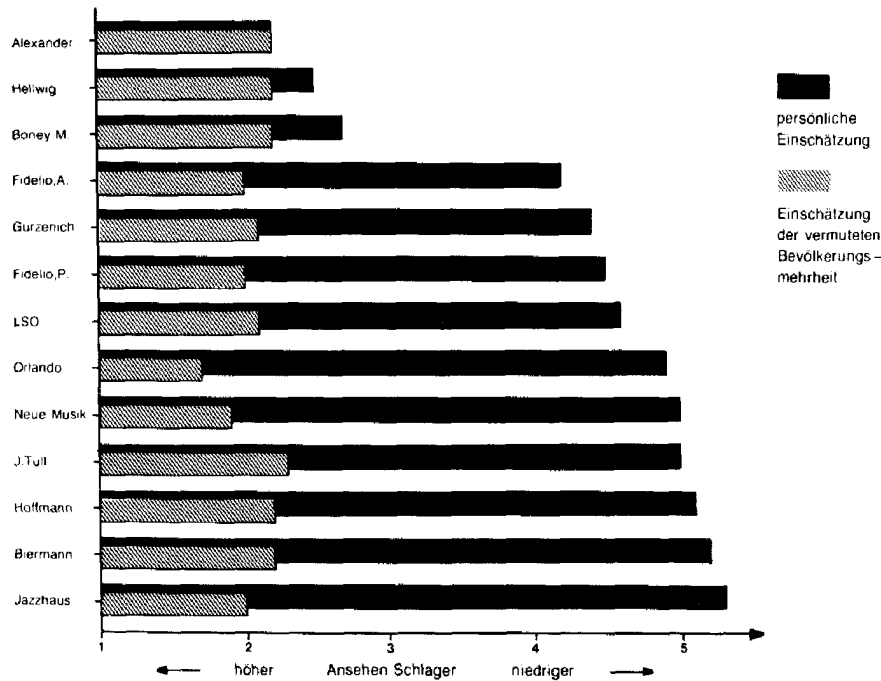
Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 16 (S. 106). Die Reihenfolge der Publika am linken Rand richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Beurteilung.

Obgleich das Interesse an Volksmusik, in Prozentwerten ausgedrückt, unter den Besuchern von Peter Alexander größer ist als bei jenen von Maria Hellwigs ZDF-Aufzeichnung in der Kölner Sporthalle (also, wie wir schon festgestellt haben, nicht ein „pures“ Volksmusik-Publikum), sind letztere die einzigen, die dieser Musikart persönlich ein günstigeres Ansehen zumessen als die vermutete Bevölkerungsmehrheit – ein Indiz dafür, daß sie sich in diesem Falle für „zuständig“ erachten, analog zu den anderen Auditorien bei der Bewertung ihrer jeweiligen Gattung.

Im Durchschnitt nehmen alle Befragten an, daß die Volksmusik bei der Mehrheit der Bevölkerung eine Wertschätzung genießt, die – in Schulnoten – in dem angenehmen Bereich zwischen „Zwei bis Drei“ oder „Drei plus“ rangiert. Sie selbst freilich – mit Ausnahme der Hellwig-Hörer – haben damit nichts zu tun: In Ansätzen beginnt der Nonkonformismus hinsichtlich Volksmusik bereits dort, wo Teile des Publikums sich ausdrücklich dafür interessieren – bei den Zuhörern von Peter Alexander.

Freilich sind die Resultate für eine weitere Musikart noch gar nicht offengelegt, und die Leser ahnen bereits, daß es sich dabei wohl um die ungeliebteste Gattung von allen handeln muß – den Schlager:

Abb. 23: Schulnotenbeurteilung des Schlagers in verschiedenen Publika. Dargestellt sind die Notendurchschnitte der persönlichen Beurteilung und jener der vermuteten Bevölkerungsmehrheit.



Erläuterung und Lesebeispiel wie in Abb. 16 (S. 106). Die Reihenfolge der Publika am linken Rand richtet sich nach den Notenwerten der „persönlichen“ Beurteilung.

Wer mag, bitte schön, denn überhaupt ein gutes Wort, wir meinen natürlich: eine gute Schulnote für den Schlager erübrigen? „Wir nicht, aber fragen Sie mal die Mehrheit der

Bevölkerung!“ Ja, bei jener Mehrheit, da ist der Schlager gut aufgehoben, bei Schulnoten von „Gut“ bis „Gut plus“, da geht's ihm ausgezeichnet, nur – in dieser Frage will partout keiner jener Mehrheit angehören, alle wollen Nonkonformisten sein, aber was für ein Bild bietet sich, wenn sich die Nonkonformisten geradezu drängeln . . . ?

Im Ernst: für „Deutsche Schlager“ interessieren sich 31% der Besucher von Boney M., 37% von Peter Alexander und 30% von Maria Hellwig; für „Internationale Schlager“ lauten die Daten 50%/33%/23% (wobei hierfür auch kleine Minderheiten aus den anderen Auditorien ihr Interesse bekunden).

Nun geben die Befragten aus dem Peter-Alexander-Konzert hinsichtlich des Ansehens von Schlagermusik zu erkennen, daß sie da genau wie die Mehrheit denken, ja die Mehrheit sind (ein Abstand von 0.1 Punkten ist wohl nicht anders zu interpretieren, das gleiche gilt für die Werte bei Maria Hellwig.)

Bei Boney M. hingegen scheint in der nun schon klaren Differenz von 0.5 Punkten zwischen der persönlichen und der Mehrheitseinschätzung zum Ausdruck zu kommen, daß diese Konzertgänger in dieser Frage – das Ansehen des Schlagers ohne jede weitere Differenzierung – ein wenig von der großen Masse sich absetzen wollen – was wohl kaum als Schlagerschelte zu verstehen ist, wenn wir uns die ansehnliche Präferenz aus diesem Kreis für „internationale Schlager“ noch einmal in Erinnerung rufen.

Für alle anderen Auditorien freilich, so heterogen sie auch strukturiert sein mögen, so unterschiedlich sie das Ansehen diverser Musikarten auch bewerten mögen, ist ein negatives Verhältnis zum Schlager common sense – eine Tatsache, die von vielen vermutlich nicht als sonderlich überraschend aufgenommen werden wird.

#### Zur Verteidigung der Normalität

*Hans Magnus Enzensberger: „... . betrachtet mich in Zukunft als Außenseiter“*

Mich mit euch und euresgleichen in einem Atemzug zu nennen, fällt mir gar nicht ein. Bitte betrachtet mich in Zukunft als Außenseiter. Vornehm wie ich nun einmal bin, möchte ich die Frage offenlassen, ob ich nur außerhalb der Normalität stehe, oder ob ich über sie erhaben bin. Jedenfalls möchte ich euch bitten, der Tatsache Rechnung zu tragen, daß ich eine gefährliche, heilige, subversive Person bin, die keinesfalls bereit ist, sich an eure Gewohnheiten, Regeln, Abmachungen zu halten. Ihr liebt die Sicherheit, ich liebe das Risiko; ihr gebt euch zufrieden mit dem common sense, mir ist nach einem weit, weit höheren Sinn zumute. Und bitte, wenn euch das nicht paßt, so könnt ihr mich ja mit eurer niedrigen Rachsucht, eurem heimlichen Neid verfolgen, ihr könnt mich steinigen oder vergiften. Tut euch in dieser Hinsicht nur keinen Zwang an. Indem ihr mich anders behandelt als die anderen, und wäre es auch schlimmer, liefert ihr selbst den Beweis – falls es eines Beweises noch bedurft hätte –, daß ich nicht zu euch, den gewöhnlichen Leuten, gehöre.

*Hans Magnus Enzensberger, „Zur Verteidigung der Normalität“, Kursbuch 68, 1982*

Der Begriff „Nonkonformismus“ ist bereits gefallen, und wir wollen nun unsererseits mit ihm operieren – freilich ohne ihn, was Stoff für eine ganze Magisterarbeit gäbe, bis ins letzte zu definieren. Denn was im Rahmen dieser Untersuchung unter Nonkonformismus zu verstehen ist, ergibt sich zwangsläufig aus der Aufgabenstellung des hier zu diskutierenden Fragebogenabschnitts. Wir haben bislang jeweils die Abstände protokolliert, welche die einzelnen Auditorien durchschnittlich zwischen ihrer und der vermuteten

Wertung der Bevölkerungsmehrheit in puncto Ansehen verschiedener Musikarten auszumachen glauben.

Wir gehen nun einen Schritt weiter und bilden je Publikum die Summe der verschiedenen Abweichungen zwischen subjektiver und vermuteter Mehrheitsmeinung: je höher der dabei ermittelte Wert ausfällt, desto größer ist die subjektiv bekundete Nonkonformität (ob es sich dabei auch um eine objektive handelt, haben wir durch unseren Fragebogen nicht festgestellt); je niedriger der „Nonkonformismus-Wert“, desto eher halten die Befragten ihre Auffassung mit jener der Bevölkerungsmehrheit für verwandt. Nach diesem Rechenexempel ergibt sich folgende Nonkonformismus-Rangliste:

1. Neue Musik	14.01	}	Minderheiten- Nonkonformismus		
2. Jazzhaus-Festival	13.69				
3. Orlando Quartett	12.05	}	Nonkonformismus des „gehobenen“ Geschmacks		
4. „Fidelio“, Premiere	11.80				
5. Wolf Biermann	11.71				
6. Jethro Tull	11.63				
7. Gürzenich-Orchester	11.33				
8. Londoner Symphoniker	11.32				
9. Klaus Hoffmann	11.22				
10. „Fidelio“, Abo	10.05				
11. Maria Hellwig	7.92			}	subjektive (und wohl auch objektive) Repräsentanten des Mehrheitsgeschmacks
12. Peter Alexander	7.05				
13. Boney M.	6.93				

Wir haben uns erlaubt, die verschiedenen Positionen auf unserer Nonkonformismus-Skala mit Etiketten zu beheften, die ein wenig Erklärung in die Reihenfolge bringen sollen.

Daß eine Jazz-Stichprobe hier in einer Spitzenposition anzutreffen ist, entspricht gewiß den Erwartungen und steht auch im Einklang mit den Resultaten unserer 78er Untersuchung – Schlagermusik war und ist ein rotes Tuch für alle Jazzanhänger. Ganz ähnlich sind die Konzertgänger der Neuen Musik Befürworter einer musikalischen Minderheiten-Ästhetik; in ihrer großen Distanz zu den anderen Gattungen, insbesondere zu den „seichten“, drückt sich wohl auch eine Legitimation der eigenen Präferenzen aus.

Die Übergänge zu dem, was hier unter „Nonkonformismus des ‚gehobenen‘ Geschmacks“ figuriert, sind fließend, und man mag sich streiten, ob die Besucher des Kammermusik-Konzertes mit dem Orlando Quartett noch zur ersten oder schon zur zweiten Gruppe zu zählen sind.

Erstaunlich, daß hier auf schmalen Datenfeld Besucher so heterogener Konzerte wie aus dem Klassik-, Liedermacher- und Rockmusik-Bereich sich „drängeln“, sich also in einem bewußten Abstand zur großen Masse einig sind. Der Begriff des „gehobenen“ Geschmacks, den wir hier im Sinne eines vermutlichen Selbstverständnisses jener Auditorien verwenden, mag zwar unter Rock-Anhängern wenig gebräuchlich sein, mit anderen Wortetiketten aber die gleiche Abstandshaltung benennen.

Das Publikum der „Fidelio“-Abonnementsvorstellung, mit kleinem Abstand, gehört wohl auch noch zu dieser obigen Gruppe, deren Übergänge zur dritten nun allerdings nicht mehr fließend sind. Im Rahmen dieser Skala sind die Nonkonformismus-Werte unter den Zuhörern von Maria Hellwig, Peter Alexander und Boney M. am geringsten ausgeprägt – mit anderen Worten: Diese Musikhörer sind ihrem Selbstverständnis nach den

Wertungsmustern der Bevölkerungsmehrheit am nächsten. Ob sie damit auch identisch sind, kann man allenfalls annehmen, aber im Rahmen dieser Untersuchung verständlicherweise nicht belegen.

Daß diese Skala auch eine soziale Rangordnung spiegelt, verdeutlichen nicht nur die Daten selbst, sondern auch die Interkorrelationen zwischen „Nonkonformismus“ und anderen Variablen. Was sich dort an bedeutsamen Zusammenhängen herauschält, gehört nicht zu den Zielen bzw. sozialen Kennzeichen jener drei Auditorien mit dem geringsten Nonkonformismus-Wert.

So geht Nonkonformismus im Sinne unserer Fragestellung mit höherem Bildungsabschluß einher (Korrelationskoeffizient .29), mit größerer Konzertbesuchs-Frequenz (.29) und politisch mit einem eher links zu lokalisierenden Standort (-.27). Der Nonkonformist betont die symbolischen Bedeutungen des Musikhörens (.30), sein Selbstverständnis gebietet, anspruchsvoll zu sein (.15); das Image seiner favorisierten Musik zeichnet sich durch eine Betonung kognitiver (.23) und politisch-anspruchsvoller (.16) Imagepartikel aus. Unter seinen außer-musikalischen Kulturpräferenzen sind Spannungs- (-.25) oder unterhaltungsorientierte Gebiete (-.34) so gut wie nicht zu finden, er bevorzugt vielmehr klassische (.19) und vor allem problemorientierte Kulturprodukte (.26). Seit unserer Untersuchung des Rockpublikums (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1974, S. 88 ff.) hat uns die Einstellung des Konzertpublikums zu subjektiver bzw. objektiver Konformität/Nonkonformität interessiert, und wir haben versucht, diese mit verschiedenen Methoden zu erfassen: durch die Erhebung der „persönlichen“ im Unterschied zur „Mehrheitsmeinung“ (1974, 1978), durch die Selbsteinschätzung als Ablehnung von Schimpfwörtern sowie ästhetisches Urteilsverhalten (1978) – wie selbstverständlich auch in dieser Studie.

Dabei hat uns einerseits die Zurschaustellung eines „Andersseins“ (1978) gewundert, das fast zwanghafte Bemühen um den Eindruck des Individualistischen, auf der anderen Seite aber auch die Tendenz zu einem bloß vermeintlichen „Nonkonformismus“, welcher der Wirklichkeit nicht entspricht (1974). Wir haben dieses Bestreben aus der Erziehung erklärt, die insbesondere bei den Gebildeten großen Wert auf die Abgrenzung von der Masse legt. Reinecke schreibt dazu (*Reinecke* 1982, S. 6):

„Es ist eine zweigeteilte Welt, die Erstaunen hervorruft, wenn man ihrer inne wird, eine Welt, die so paradoxe Erscheinungen hervorgerufen hat wie den ‚Konformismus des Nonkonformismus‘ oder die ‚Anpassung an das Unangepaßtsein‘, . . .“

Inzwischen existiert eine systematische Publikation zum Thema, und zwar von den Nordamerikanern C. R. Snyder (USA) und H. Frumkin (Kanada) mit dem bezeichnenden Titel „Uniqueness – The Human Pursuit of Difference“ (*Snyder/Frumkin* 1980). Die dort erstmals formulierte Theorie der Einzigartigkeit ist vortrefflich geeignet, unsere alten wie unsere neuen Resultate zu erklären. Snyder und Frumkin gehen davon aus, daß dem Menschen seit seiner frühen Kindheit (nicht nur erziehungsbedingt, aber überwiegend) eine Tendenz des Strebens nach Einzigartigkeit eingepflanzt wird. Eine zentrale Hypothese des Modells: wird die Ähnlichkeit zu anderen Menschen zu groß, entstehen negative emotionale Reaktionen, die – zweite Hypothese – Menschen dazu leiten, an der Wiederherstellung der Unterschiede zu arbeiten. Nun ist dies nicht nur ein Modell, nicht nur eine Spekulation, sondern Snyder und Frumkin tragen eine erdrückende Fülle an empirischen Belegen und experimentalpsychologischen Ergebnissen zusammen, die diese Grundannahme bestätigen. Das von uns als „vermeintlicher Nonkonformismus“ bezeichnete Phänomen wird „pluralistic ignorance“ (Unkenntnis der Mehrheitsmeinung) genannt, bzw. wenn es nicht auf Unkenntnis beruht, „illusion of uniqueness“ (Illusion der Einzigartigkeit). Menschen, die angenommen hatten, eine differente Meinung zu besitzen und



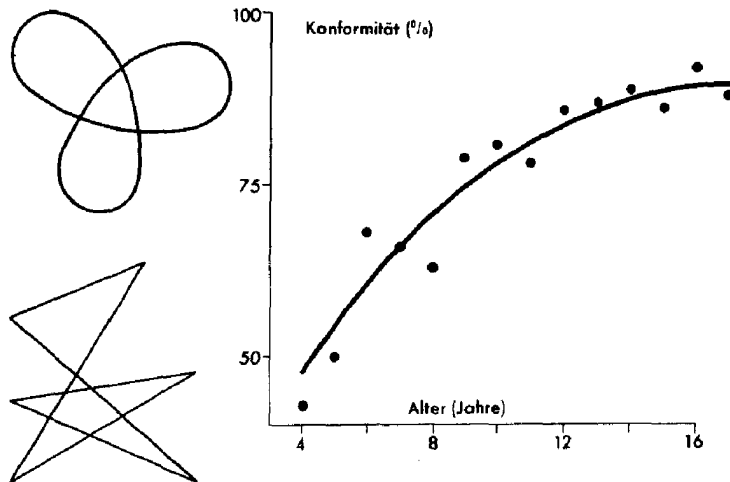
denen dann klargemacht wurde, diese sei typisch durchschnittlich, änderten flugs ihre Ansichten, bis sichergestellt war, daß gewisse Unterschiede existieren. Oder: Versuchspersonen äußerten öffentlich andere Ansichten als sie privat als ihre wirkliche Meinung angegeben hatten, bloß um den öffentlichen Eindruck von Unterschiedlichkeit herzustellen oder um zu verhindern, daß sich herausstellte, ihre Ansichten seien tatsächlich „nur“ normal und durchschnittlich. Die Korrelationen unseres Nonkonformismus-Wertes, seine Verteilung auf die verschiedenen Konzerte und die je Publikum variable Differenz zwischen persönlicher und vermuteter Mehrheitsbewertung von Musikgattungen zeigt deutliche Spuren einer solchen Tendenz der Suche nach Einzigartigkeit. Auch die Assoziationen zur Musik werden in vielen Publika angeführt von dem Begriff „anspruchsvoll“, der recht eindeutig sozial und qualitativ abhebende Konnotationen aufweist.

Snyder und Frumkin sehen den Erwerb der Einzigartigkeitstendenz in Familie, Nachbarschaft und Schule verortet. Ausführungen zu Schichtunterschieden finden sich bei ihnen nicht. Unser Nonkonformismus-Wert korreliert deutlich mit dem Ausbildungsniveau und mit der symbolkulturellen Orientierung, so daß die alte Interpretation einer schichtspezifischen bzw. schulisch vermittelten Tendenz durchaus aufrechterhalten werden kann.

## 9. Assoziationen zur Musik

Jeder Psychologiestudent lernt in den Anfangssemestern, mit zwei rätselhaften Strichfiguren und zwei noch rätselhafteren Namen etwas Sinnvolles zu verbinden: mit einer kurviigen, runden Figur und einer spitzigen, aus Geraden bestehenden sowie den Namen „takete“ und „maluma“. Erfunden hat diese Zeichen der deutsche Gestaltpsychologe Wolfgang Köhler (1887–1967). Wenn man die Namen der beiden Figuren nicht kennt, ordnet man ihnen als Erwachsener mit ziemlicher Sicherheit den richtigen Nonsens-Begriff zu: „maluma“ der runden, „takete“ der spitzigen. Man ist versucht, aus diesem sicher auch heute replizierbaren Resultat zu schließen, das sei eine „natürliche“ Beziehung. Die runde Figur wird mit dem „weichen, runden“ Namen verbunden. Frühere Generationen von Sprachforschern (sog. Sprachphysiognomiker) haben dann auch die Lehre von der „Natur-Richtigkeit der Namen“ vertreten, denen immer schon die „Konventionalisten“ gegenüberstanden. Die halten den Zusammenhang von Zeichen und Gegenstand grundsätzlich für willkürlich, was zur Folge hat, daß aus funktionalen Gründen, um sich also verständigen zu können, solche Dinge-Zeichen-Zuordnungen vereinbart werden müssen. Kinder müssen diese Vereinbarungen erlernen. Folglich haben die Amerikaner Irwin und Newland (*Irwin/Newland* 1940) auch eindeutig feststellen können, daß kleine Kinder die Namen „maluma“ und „takete“ den Figuren noch zufällig zuordnen und daß die Konventionalität (der Sprach- und Phonemkonformismus) bis zum 14.–16. Lebensjahr ansteigt – danach ist Einheitlichkeit im Wort- und Lautverständnis mehr oder weniger vollständig erreicht:

Abb. 24: Dinge und ihre Namen. Maluma oder Takete? (Reproduziert aus Hofstätter, P. [Hrsg.], Psychologie, Fischer TB 1957, S. 275)



Erläuterung: Je älter die Kinder werden, desto häufiger ordnen sie die nonsense-Namen den Figuren so wie Erwachsene zu: „maluma“ der runden, „takete“ der spitzen Figur.

Das, was wir hier an Wissen ausbreiten, ist überall nachlesbare Lexikonweisheit (wir haben es aus dem „Fischer Lexikon Psychologie“ und aus dem „dtv-Atlas zur deutschen Sprache“), aber offenbar eine durchaus notwendige Vorbemerkung, wenn man an die komplizierte Behandlung dieses einfachen Problems in der musikpädagogischen und musikwissenschaftlichen Literatur denkt (siehe weiter unten).

Man kann sich den Versprachlichungsprozeß von Musik etwa so vorstellen: Irgendwann in unserer Kindheit lernen wir die Bedeutung von z. B. „schnell“ oder „geordnet“, vielleicht zunächst bei der Aufforderung: „Nun renn mal schnell zum Supermarkt!“ und „Jetzt hast du deine Spielkiste ordentlich aufgeräumt“. Wir lernen nicht nur die konventionsgemäße, bezeichnende Bedeutung des Wortes (die denotative, die oftmals im Schulunterricht durch zweite und dritte Bedeutungen ergänzt wird, z. B. in Physik und Musik), sondern auch ein diffuses assoziatives Umfeld des Begriffs (konnotative Bedeutung), das z. B. Wertungen und Gefühle enthalten kann. Für den einen ist z. B. „fremd“ mit Exotik, Aufregung, Lust und Abenteuer verbunden – für den anderen mit Angst, Unsicherheit oder Vorsicht, je nach Erfahrungen damit. Wir erreichen in unserer Gesellschaft noch nicht einmal vollständige zwischenmenschliche Übereinstimmung bei der denotativen Bedeutung der Begriffe (trotz Nomenklaturen wie dem Duden) und natürlich erst recht keine zwischenmenschliche Übereinstimmung bei den konnotativen Umfeldern der Begriffe. Wenn das Individuum die Bedeutungen eines Begriffes erlernt hat, entfaltet er ein Eigenleben: er wird generalisiert und transferiert, d. h. man redet von „warmen“ Farben und „kalten“ Musikstücken, obwohl der Temperatursinn dabei nicht beteiligt ist. Dieses Faktum (den sog. crossmodalen Transfer bzw. crossmodale Generalisierung) hat sich die psychologische Forschung oft zunutze gemacht, um emotionale Assoziationen und Images von anderen Worten, von Eigenschaften, Marktprodukten, Seifen, Sekt- und Automarken, aber auch Musikstücken zu bestimmen, weil man annimmt, daß diese Objekte auch Konnotationen haben. Wir haben das – wie viele andere Forscher auch –

schon 1974 bei unserer Rockmusikstudie getan (mit einem Polaritätsprofil von Begriffen), auch bei der Jazzstudie (1978 – dort eine Liste mit Begriffen, aus denen passende herausgesucht werden mußten). So haben wir es auch jetzt gemacht: denotative bzw. konnotative Analogien zwischen Worten und Musik haben wir von den Konzertbesuchern erfragt.

Man muß jedoch beachten, daß die Zuordnung eines Wortes, z. B. „harmonisch“, zu einem Musikstück mehreres bedeuten kann:

1. es enthält Harmonien im Sinne der bei uns vereinbarten fachsprachlichen Konvention, die wir im Musikunterricht erlernen,
2. es hat ein „harmonisches“ Image, das durch allgemeine außermusikalische Konditionierungen (z. B. Werbung, Medien) entstanden ist,
3. es weckt Gefühle der Harmonie, weil es aufgrund der individuellen Rezeptionsgeschichte stets in harmonischen Situationen gehört worden ist,
4. es wird als harmonisch diffamiert, weil das für manche ein Schimpfwort ist (die keine „Friede-Freundschaft-Eierkuchen-Stimmung“ mögen)

und so weiter – die Aufzählung ist nicht erschöpfend. Wir haben mit den Begriffen „Imagegeschichte“ und „individuelle Rezeptionsgeschichte“, mit „intentionalen“ und „funktionalen“ Konditionierungen zu erklären versucht (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 35–40, S. 208–215), wie sich assoziative Umfelder zur Musik bilden. Einige mögliche Erklärungen scheiden jedoch in unserer Studie aus. Da wir keine Individualdiagnosen abgeben müssen, sondern nur allgemeine Aussagen ermitteln, gleichen sich individuelle Bedeutungsunterschiede statistisch aus. Da zudem Konzertbesucher freiwillig (zumindest fast alle) in die Konzerte gegangen sind, kann man annehmen, daß die Images/Assoziationen positiv gemeint sind. Wir können jedoch den imagegeschichtlichen Herkunftsaspekt der Assoziationen von rezeptionsgeschichtlichen selbstverständlich nicht trennen.

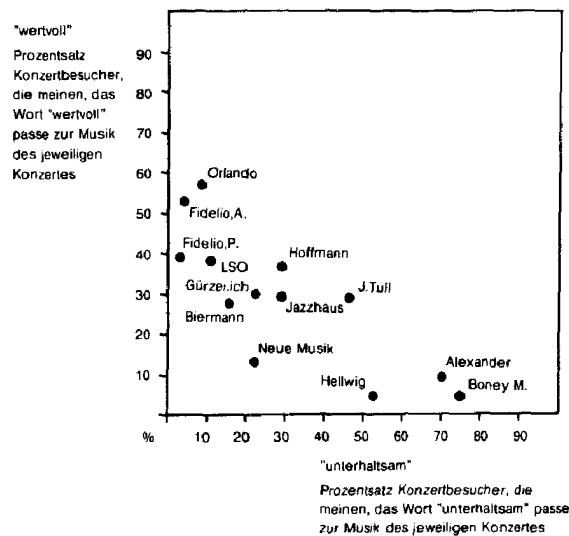
Bevor wir die Bedeutung verbaler Assoziationen zur Musik weiter analysieren (vgl. Kapitel „Erklärungen“) – hier zunächst unsere Ergebnisse, gewonnen aus der Präsentation von 18 Begriffen und der dazugehörigen Frage: „Welche der folgenden Eigenschaften passen nach Ihrer Meinung zu der Musik der heutigen Veranstaltung?“

Zusammenstellung der Assoziationen, die von mindestens 40% der Konzertbesucher genannt wurden:

Hellwig	unterhaltsam (51%), gemütlich (47%)
Alexander	unterhaltsam (69%), gefühlvoll (46%)
Boney M.	unterhaltsam (74%), mitreißend (54%)
„Fidelio“, P.	bewegend (64%), anspruchsvoll (53%), wertvoll (39%)
„Fidelio“, A.	bewegend (60%), anspruchsvoll (57%), wertvoll (53%), gefühlvoll (40%)
LSO	anspruchsvoll (57%), bewegend (46%), wertvoll (40%)
Orlando	anspruchsvoll (62%), wertvoll (58%)
Gürzenich	gefühlvoll (47%)
J. Tull	mitreißend (62%), unterhaltsam (46%), anspruchsvoll (40%)
Neue Musik	– – – (noch am ehesten: progressiv, 34%)
Jazzhaus	anspruchsvoll (52%), mitreißend (42%)
Hoffmann	gesellschaftskritisch (71%), ehrlich (69%), gefühlvoll (64%), anspruchsvoll (60%), bewegend (42%)
Biermann	politisch (83%), gesellschaftskritisch (80%), ehrlich (45%), anspruchsvoll (40%)

In der obigen Übersicht sind nur die Spitzenreiter unter den Begriffen je Konzert zusammengestellt, das sind jene, die von mindestens 40% genannt worden sind. Die Ergebnisse sind gewiß aufschlußreich, trotz der Begrenzung auf 40% Zustimmung. Bis auf das Neue Musik-Publikum – offenbar ist hier der verbale Konditionierungsprozeß für die Bezeichnung des musikalischen Produkts noch kaum vereinheitlicht, oder wir haben nicht die richtigen Vokabeln in der Liste gehabt – gibt es scharfe und deutlich passende Wörter. Es gibt zudem eins, das bei Klassik, bei Rock, Jazz und Liedermacher-Konzerten immer überhäufig genannt wird: „anspruchsvoll“, was für die „gebildeten“ Konzertbesucher ein offenbar sie selbst bestätigendes Wort sein dürfte. Die Besucher „leichter“ Unterhaltungsveranstaltungen (die anderen unterhalten sich zwar auch – aber der Leser weiß, was gemeint ist) haben allerdings dafür eine um so nüchternere und schlichtere Assoziation: „unterhaltsam“ – meinen die Hellwig-Alexander-Boney M.-Besucher. Die sich hierin auch ausdrückende schnörkellose und unpräntiöse Selbsteinschätzung ist unseres Erachtens darum so bedeutsam, weil damit auch in den Augen von Gegnern der leichten Muse ein „realistisches“ Selbstbild gezeichnet wird: die Leute wissen, womit sie ihre Abende verbringen. Die Fähigkeit zur realistischen, weil konventionsgemäßen Einschätzung der gehörten Musik, macht auch der Zusammenhang der Begriffe „wertvoll“ und „unterhaltsam“ deutlich:

Abb. 25: Was wertvoll ist, ist nicht unterhaltsam. Was unterhaltsam ist, ist nicht wertvoll.



Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

Die Musikeinschätzung „unterhaltsam“ ist nur in wenigen Fällen mit „wertvoll“ kombiniert wie umgekehrt. Orlando-, „Fidelio“- und LSO-Zuhörer finden offenbar nicht viel

Unterhaltsames an ihren Konzerten – warum gehen sie dann dorthin? Keine Frage – es paßt dort „anspruchsvoll“ und „wertvoll“, deshalb wohl auch „bewegend“. Und das scheinen sie zu suchen.

Relativiert werden müssen auch diese Ergebnisse: Wir haben die Liste der Wörter vorgegeben, also können wir nur im vorgegebenen Assoziationsrahmen Zuordnungsentdeckungen machen. Unsere Liste enthielt auch einige Begriffe, mit denen kein Publikum viel anfangen konnte: z. B. „würdevoll“, „konservativ“, „kommerziell“, „rational“, auch „leicht“. Andere Begriffe wie „gesellschaftskritisch“ oder „gemütlich“ offenbarten sich als sehr trennscharf, d. h. sie paßten auf einige sehr gut, auf andere ganz schlecht. Schließlich enthielt unsere Liste auch Begriffe, nach denen viele tendierten: „anspruchsvoll“, „gefühlvoll“, „bewegend“ und „mitreißend“.

Auch die vielen Korrelationen, die es zwischen der Summe der Assoziationen und anderen Variablen gab, müssen ein wenig relativiert werden: sie kommen auch deshalb zustande, weil für die Problemunterhaltungssparten offenbar mehr passende Wörter in der Liste enthalten waren als für Volksmusik- und Schlagerpublika. Deshalb korreliert z. B. die Anzahl der Assoziationen mit der Symbolfunktion der Musik (.27), mit den Problemunterhaltungsinteressen (.49), mit den Problemen (.41 bzw. .39) und u. a. auch mit linker politischer Einstellung. Diese Relativierung bedeutet nicht, daß diese Zusammenhänge inhaltlich nicht zu interpretieren wären – dies sogar sehr gut –, nur die Bedeutung der Variable „Anzahl der Assoziationen“ ist durch diese Stichprobe und diese Assoziationsliste bestimmt.

Die Ergebnisse unterstützen uns in einer bestimmten Interpretation: man kann eine Musik als „nicht anspruchsvoll“, „nicht bewegend“, „nicht mitreißend“, „nicht wertvoll“ bezeichnen – sie aber dennoch mögen. Für jemand anderen wäre diese Kombination von Paßwörtern schon Grund genug, diese Musik erst gar nicht anzuhören.

*Helga de la Motte-Haber* (1982, S. 224) fragt nach der Gegenüberstellung von zwei sachlich übereinstimmenden, aber in der Wertung divergierenden Urteilen über Strawinskys „Psalmensinfonie“:

„Diese beiden recht unterschiedlichen Beurteilungen eines Satzes der Psalmensinfonie stimmen in den Feststellungen überein. Die eine könnte nicht die andere widerlegen. Sie zwingen daher zu überlegen, warum das gleiche Sachurteil kein gleiches Werturteil nach sich zieht, warum es unmöglich ist, diese beiden verschiedenen Stellungnahmen zur Verträglichkeit zu amalgamieren.“

Für unsere Untersuchungsergebnisse ist die Unterscheidung zwischen Sach- und Werturteil (vgl. auch *Faltn* 1978) ergiebig: wenn Musik als „unterhaltsam“ oder „wertvoll“ bezeichnet wird, die „unterhaltsame“ nicht als „wertvoll“ angesehen wird und umgekehrt, und dennoch geht man jeweils in ein solches Konzert, dann demonstrieren die Konzertbesucher eine weitgehende Loslösung des Sachurteils vom Werturteil (wobei für uns das Werturteil kein verbales ist, sondern der Besuch des Konzerts).

Eine solche Trennung des Sach- und Werturteils (besser: den Nachweis größerer dimensionaler Übereinstimmung bei Ähnlichkeitsurteilen gegenüber Präferenzurteilen) haben *Chupik, Rickert* und *Mendelson* (1982) vom Scarborough College an der Universität von Toronto nachgewiesen. Untersucht haben sie nur 36 Personen. In ihren Ergebnissen wird dennoch deutlich, daß bei Sachurteilen mehr gemeinsame Standards (sprich: Konventionen) benutzt werden. Eine Sache, die man lernt, mitbekommt und auch nachlernen kann. Geht's um das Wohlgefallen, spielen andere, mehr individuumsspezifische Dimensionen eine Rolle.

## 10. Kulturelle Orientierung

Nach *Pierre Bourdieu* (1982) finden „kleine Kaufleute“ den Sonnenuntergang auf einem Foto häufiger schön als „Lehrer an höheren Schulen“. Die wiederum hören sich Mozarts „Kleine Nachtmusik“ mit sehr viel mehr Freude an. In den „Unterklassen“ findet Charles Aznavour bei 52% Resonanz, im Studienratsmilieu nur bei 12%. Dafür kaufen die „oberen Klassen“ ihre Möbel lieber auf dem Flohmarkt als der Volksschullehrerstand. Und wenn man Bourdieus umfangreichen Wälzer – das opus maximum der Kulturosoziologie – bis in die letzten Fußnoten hinein durchstöbert, findet man auch schon mal folgende Aussage:

„Die Banane ist die einzige Obstsorte, für die Fabrik- und Landarbeiter pro Jahr und Person mehr ausgeben (...) als die übrigen Klassen, speziell die höheren Führungskräfte (...), die mit Äpfeln an der Spitze stehen (...); kalorienreiche und teure Früchte – Trauben, Pfirsiche, Wal- und Haselnüsse – sind wesentlich Sache der freiberuflich Tätigen, Industriellen und Großkaufleute (...)“ (Fußnote auf S. 289)

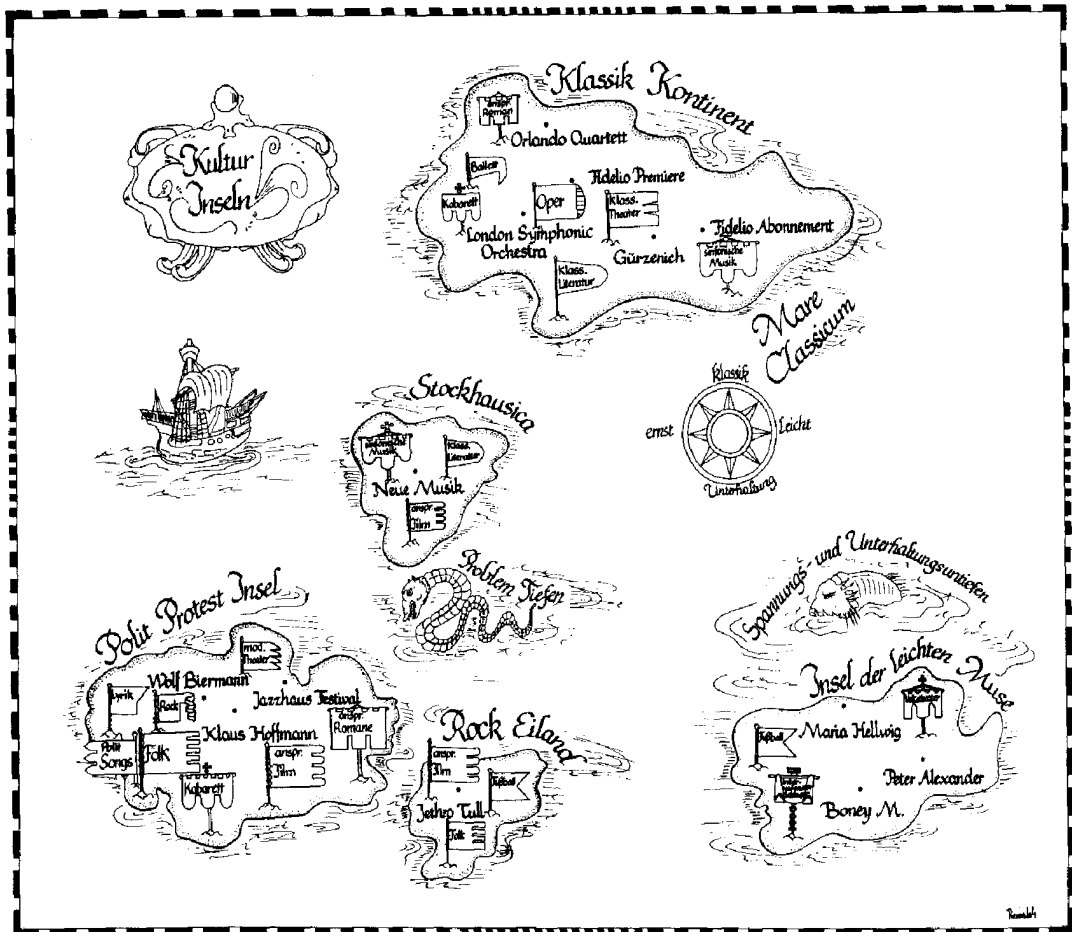
Da fällt uns dunkel noch eine Schlagzeile aus der Tagespresse Ende der 70er Jahre ein: „Akademiker essen mehr Senf“. Nun, was hier auf den ersten Blick wie eine sinnlose Zusammenstellung von Korrelationen, von mit sozialen Charakteristika verbundenen kulturellen Interessen, Wohn- und Eßgewohnheiten aussieht, ist in Bourdieus Werk jeweils Baustein einer umfangreichen Beweisführung für die Richtigkeit einer Theorie, in der unser kulturelles Alltagshandeln auf seine materielle, gesellschaftliche Basis zurückgeführt wird. Wir kommen in späteren Kapiteln darauf zurück.

Unser Anliegen auch in früheren Untersuchungen (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1974, 1978) war diesem Ansatz durchaus ähnlich: der Aufweis einer Reihe von Zusammenhängen zwischen der Präferenz für eine bestimmte Musikart und anderen politischen, kulturellen und sozialen Daten. So schält sich ein kultureller „Lebensstil“ (*Bourdieu*) heraus, der sich bis in die Details der Alltagsgewohnheiten nachweisen läßt. (Ein letztes Schmunzel-detail aus *Bourdieu* 1982, S. 327: untere Angestellte und Beamte verbringen zu 48,9% „mehr als eine halbe Stunde bei ihrer Toilette“; Prozentsatz bei Landwirten: 12,3%!!)

In der Marktforschung werden solche Informationen natürlich auch ermittelt – sie dienen als Grundlage für Werbemaßnahmen, für die absatzorientierte Ansprache von Konsumentengruppen. Man darf sich dadurch nicht verwirren lassen. Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit kennzeichnen nicht nur diese Seite unseres Lebens. Und der lupenreine Linke und Marxist Bourdieu sollte den Puristen auch hierzulande als Alibi-Referenz genügen.

In der vorliegenden Studie sind wir ähnlich wie in der Untersuchung des Jazz-Publikums (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978) vorgegangen: kulturelle, politische und soziale Orientierungen der Konzertpublika wurden jeweils durch eine einfache Liste von anzukreuzenden, vorgegebenen Möglichkeiten erfragt. Die kulturellen Orientierungen bestanden aus 31 Vorgaben, von denen diejenigen angekreuzt werden sollten, für die ein „starkes Interesse“ besteht (Originaltext: „Für welche der folgenden Dinge haben Sie ein starkes Interesse [z. B. indem Sie entsprechende Veranstaltungen besuchen oder Entsprechendes kaufen]?“).

Abb. 26: Kultur-Inseln oder: Illustration einer Diskriminanzanalyse



Erläuterung: Die Koordinaten/Gruppenzentroide der Konzertpublika entstammen einer Diskriminanzanalyse der alternativen Variablen zur kulturellen Orientierung, die sich auch bei einer weiteren Diskriminanzanalyse unter Verwendung der abgeleiteten Variablen (s. Text) im wesentlichen so ergeben haben. Dargestellt sind die Werte auf den ersten beiden Diskriminanzfunktionen, die zusammen 69,1% der Varianz erklären. Die nächste Dimension erklärt noch 10,5, die vierte dann 7,2 etc. bis zur sechsten, die nur noch 1,15% der Varianz erklärt. Gewonnen wurde das Ergebnis an der Gesamtstichprobe (selbstverständlich), N ist hier 2011. Die auf den Inseln eingezeichneten Interessen (Wimpel) der Publika entstammen der Grundauszählung (alle Interessen mit mehr als 40% Nennung sind dargestellt). Bei genauerer Betrachtung ist erkenntlich, daß die Wimpel unterschiedlich groß sind, je nach Prozentsatz der geäußerten Interessen in den Publika. Die größten Wimpel stehen für Interessesprozentsätze über 60, die kleinsten für solche zwischen 40 und 50, mittlere für 50 bis 60.

Die prozentualen Ergebnisse zu dieser Frage mit der genauen Formulierung der Vorgaben sind im Supplement (s. Vorwort) abgedruckt.

Für die kompakte Darstellung der Ergebnisse wählen wir hier ein statistisches Verfahren (eine sog. Diskriminanzanalyse), das uns die Herstellung einer regelrechten Landkarte

erlaubt, in der die einzelnen Konzertpublika je nach ihren Ähnlichkeiten in den kulturellen Orientierungen einmal näher, einmal weiter auseinander liegen. Zwei Publika liegen also nahe beieinander, wenn ihre kulturellen Orientierungen ähnlich sind, d. h. wenn die Besucher ähnliche kulturelle Interessen angekreuzt haben. Abb. 26 zeigt das Ergebnis, gezeichnet wie die Geographie einer Inselwelt mit der Angabe von kulturellen „Vorkommen“ (so, wie man sonst Bodenschätze in Karten einzeichnet), so daß man gleich sehen kann, welche Publika ähnliche Interessen haben (sie liegen dann auf jeweils einer Insel), und welche diese Interessen sind.

Für uns war das Ergebnis in dieser Deutlichkeit überraschend. Liefert die Analyse doch eine Gruppierung der Publika, die man nur zum Teil auch musikalisch hätte begründen können – etwa die Nähe der klassischen Konzertveranstaltungen zueinander, die aber auch zum Teil, musikalisch betrachtet, unerwartet waren: Was etwa ist das musikalisch Gemeinsame an den Liedermachern Hoffmann/Biermann einerseits und am modernen Jazz des Jazzhaus-Festivals andererseits? Auch Maria Hellwigs Musikprogramm läßt sich nicht unbedingt mit Boney M. vergleichen. Ursache dieser Ähnlichkeiten sind also Ähnlichkeiten in der kulturellen Orientierung der Publika. Die Besucher der Liedermacher Hoffmann und Biermann haben eben vergleichbare kulturelle Interessen (u. a. z. B. für Problemfilme und Politsongs) – deshalb finden sie sich beide auf einer hier so genannten „Polit-Protest-Insel“ wieder.

Betrachten wir die Kölner „Kultur-Inselwelt“ einmal etwas genauer. Analog einer Kartenbetrachtung können wir auch hier die „Nord-Süd-“ und „Ost-West-“ Richtung inhaltlich interpretieren. Die Nord-Süd-Richtung wird durch „Klassik gegen Unterhaltung“ (unten) definiert und die Ost-West-Richtung durch „leichte gegen ernste Unterhaltung“. Man sieht, daß das „Rock-Eiland“ zwischen der ernstesten und der leichten Unterhaltung liegt, und die Neue Musik sowohl eher in Richtung „ernste Unterhaltung“ als auch „Klassik“. Wir haben also eine Kartographie mit deutlichem Bezugssystem ermittelt, nach der man künftig Konzertbesucher einordnen, klassifizieren und sortieren kann.

Daß dies ein durchaus sinnvolles und nicht nur spielerisches Unterfangen sein kann, sollen einige Überlegungen zeigen. Die Karte enthält weiße Flecke (die wir hier mit „Meer“ aufgefüllt haben): z. B. links oder rechts oben. Links oben könnte man Konzerte erwarten, die zugleich „ernst unterhaltend“ und „klassisch“ sind. Vielleicht Henze-Opern? Oder die „Dreigroschenoper“ von Brecht? Rechts oben wären „leicht-unterhaltende“, aber doch auch „klassische“ Stücke zu erwarten, z. B. klassische, leichtere Opern (etwa „Barbier von Sevilla“, „Zauberflöte“). Mit einer gewissen Unsicherheit sind solche Erwartungen selbstverständlich behaftet: es sind streng genommen nur Prognosen auf der Basis der von uns ermittelten Karte, und diese sind auch darum so risikoreich, weil wir sie nur musikalisch getroffen haben und nicht publikumsbezogen. Genauer bzw. näherliegend wäre die Prognose: rechts oben wäre ein Publikum zu erwarten, das zugleich klassische und leichte Unterhaltungsinteressen hätte und links oben eines, das Klassikinteresse mit Problemunterhaltungsinteresse verbindet. Spannende Frage auch: was für ein(e) Publikum/Musikart läge genau im Zentrum dieser Inselwelt? Der Sinn dieser rezipientenorientierten Taxonomie liegt also zugleich in ihrer systematisierenden wie heuristischen Funktionalität.

Wir wollen diese Überlegungen hier nicht weiter vertiefen, zumal diese Geographie nicht nur zwei Dimensionen hat, sondern noch weitere (und zwar sechs weitere, aber weniger bedeutsame), die gemäß der statistischen Logik der Diskriminanzanalyse einen vieldimensionalen Raum darstellen, und natürlich auch abhängig sind von der Stichprobe und den Methoden, mit denen man diesen sog. „Diskriminanzraum“ ermittelt.



Wenden wir uns also den Interessen zu, die für unsere „Kulturinseln“ typisch sind. Auf der hier so getauften „Polit-Protest-Insel“ sind kulturelle Interessen mit klarer verbaler Aussage beheimatet: insbesondere beim Publikum der Liedermacher Hoffmann und Biermann finden sich unter den kulturellen Interessen, die mindestens 40% des jeweiligen Konzertpublikums angekreuzt haben, solche wie anspruchsvolle Filme, Romane, Politsongs, Kabarett, modernes Theater etc. Das gilt in eingeschränktem Maße auch für die Jazzhausbesucher: Filme, Romane und modernes Theater werden jeweils von über 40% genannt. Mehr aber nicht – offenbar ist bei den Jazzfreunden das rein klangliche Interesse dominant. Ein Phänomen, das auch beim Neue Musik-Publikum wie auch bei einem Teil des Publikums der klassischen Konzertveranstaltungen bemerkbar ist, die sich primär meist für sinfonische Musik interessieren und dann erst für Kultursparten mit verbaler Aussage. Auf der „Klassik-Insel“ finden wir – dies wundert nicht – eine dominant klassische Kulturausrichtung: klassische Literatur, Theater, Oper und Ballett wird in fast allen Konzerten überhäufig genannt.

Eine gewisse Überraschung bedeutet es, daß sich im Publikum von Maria Hellwigs Volksmusiksortiment und auch bei Peter Alexander keine weitere Sparte findet, die als Interessengebiet von mehr als 40% angekreuzt worden ist. Bei Peter Alexander ist der Spitzenreiter „deutsche Schlager“ mit 37%, gefolgt von „Volkstheater“ mit 34% und Fußball mit 35%. Bei Maria Hellwig folgt Volkstheater mit 36%, deutsche Schlager mit 30%. Das – so sollte man vermuten – läßt nur den Schluß zu, daß diese Publika ziemlich eindeutig und prägnant nur auf Hellwig bzw. Alexander fixiert sind. Diese Vermutung ist falsch. Nur bei 26% der Peter Alexander-Besucher und bei 16% der von Maria Hellwig taucht Peter Alexander bzw. eine Volksmusik-Gruppe unter den beiden Lieblingskomponisten bzw. -interpreten auf! (Wir hatten gefragt: „Nennen Sie bitte die beiden Komponisten bzw. Bands oder Interpreten, die sie am liebsten hören“, vgl. S. 75 ff.). Es muß also daran liegen, daß diese Publika sich relativ selten „stark“ für eine „kulturelle“ Freizeitbeschäftigung interessieren (genauer: für eine von uns vorgelegte Art der Freizeitbeschäftigung – obwohl unsere Liste auch Fußball, Western-Filme bzw. Eishockey enthielt). Menschen in diesen Publika interessieren sich wohl mehr für andere Freizeitbeschäftigungen (z. B. Fernsehen, Handarbeiten, Besuche machen, Spaziergehen etc., vgl. *Kleinen* 1981, S. 21). Das Publikum von Boney M. – drittes auf der „Insel der leichten Muse“ – ist für „internationale Schlager“ (50%), Fußball (41%) und Westernfilme/populäre Filme (je 39%) zu begeistern, also deutlicher durch „action“-Unterhaltung zu charakterisieren. In bezug auf das Fußballinteresse gibt es Ähnlichkeiten zwischen Boney M.- und Jethro Tull-Publikum: in beiden haben 41% daran starkes Interesse.

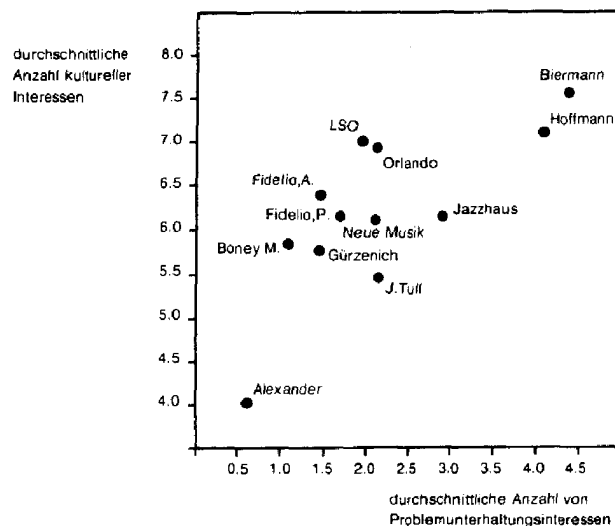
Um die Frage nach der Anzahl der kulturellen Orientierungen etwas genauer untersuchen zu können, haben wir den Computer für jede Person die Anzahl der insgesamt angekreuzten Interessengebiete bestimmen lassen und auch die Anzahl von:

- Problemunterhaltungsinteressen (z. B. politisches Sachbuch, Kabarett, Problemfilm, anspruchsvolle Romane, modernes Theater, Politsongs),
- volkstümlichen Unterhaltungsinteressen (z. B. deutsche Schlager, Volkstheater, internationale Schlager, Volksmusik, Operette, Musical, populäre Romane),
- Spannungsunterhaltungsinteressen (z. B. Westernfilme, Fußball, Eishockey, Romanhefte),
- klassische Unterhaltungsinteressen (z. B. klassisches Theater und klassische Literatur, Oper, Ballett, sinfonische Musik).

Wir sind dabei so vorgegangen, wie schon auf S. 71/72 erklärt worden ist (also: Clusteranalyse der kulturellen Orientierungen).

Die abgeleiteten Variablen erlauben eine noch komprimiertere, wenngleich auch etwas abstraktere Analyse. Spitzenreiter – bezogen auf die durchschnittliche Anzahl der angekreuzten Interessen – sind die Publika von Biermann, Hoffmann, des Londoner Symphonischen Orchesters und des Orlando Quartetts. Schlußlicht ist das Peter Alexander- und Maria Hellwig-Publikum. Heißt das nun, daß das Biermann-Publikum kulturell interessierter ist als z. B. das Alexander-Publikum? Nur bedingt. Die Extrempositionen in dieser Liste werden etwas durchschaubarer, wenn man in einer Grafik die „Anzahl der Interessen“ und die „Anzahl der Problemunterhaltungsinteressen“ zugleich darstellt (vgl. Abb. 27). Man sieht ganz deutlich eine fast lineare Beziehung zwischen den beiden Größen: je mehr Problemunterhaltungsinteressen, desto mehr Gesamtinteressen. Das heißt also, die gesamte Anzahl der Interessen wird sehr stark durch die Anzahl Problemunterhaltungsinteressen determiniert, die ja in unserer Liste recht häufig vorgekommen sind (achtmal). Für die anderen Bereiche konnten so hohe Mittelwerte aufgrund der Listenkonstruktion nicht vorkommen (die Liste ist also im Hinblick auf die Problemunterhaltungsinteressen „biased“). Der Schluß auf ein besonders starkes kulturelles Interesse des Biermann/Hoffmann-Publikums ist also nicht zwingend.

Abb. 27: Sind Wolf Biermanns Zuhörer kulturell die interessiertesten?



Erläuterung: Die hohe durchschnittliche Gesamtzahl kultureller Interessen rührt von einer hohen Zahl Problemunterhaltungsinteressen her, die in unserem Fragebogen überhäufig vorkamen. Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60).

Die abgeleiteten Variablen leisten ansonsten eine kompakte und abstrakte Charakterisierung der Publika. Ein überdurchschnittlich hohes Problemunterhaltungsinteresse finden wir in den Publika: Jazzhaus-Festival, Klaus Hoffmann, Wolf Biermann; in den restlichen ein unterdurchschnittliches. Volkstümliches Unterhaltungsinteresse ist überdurchschnittlich ausgeprägt bei Peter Alexander, Maria Hellwig, Boney M. und – das ist eher überraschend – im „Fidelio“-Abonnement. Ein überdurchschnittliches Spannungsunterhaltungsinteresse findet sich bei Boney M., Peter Alexander und Jethro Tull. Das klas-

sische Unterhaltungsinteresse ist erwartungsgemäß nur stark in klassischen Publika, aber auch im Publikum der Neuen Musik ausgeprägt, was nun nach Kenntnis der „Landkarte“ nicht mehr verwundert.

Ob man die von uns gefundenen Zusammenhänge der kulturellen Orientierungen nun überraschend findet oder nicht, hängt von den Erwartungen ab, mit denen man sie zur Kenntnis nimmt. Solche Erwartungen werden wesentlich mitgebildet aus den Erkenntnissen früherer Untersuchungen. Leider ist es nahezu unmöglich, alle relevanten Untersuchungen zu finden – zu verstreut sind gerade demoskopische Studien zu Musik- und Kulturpräferenzen publiziert worden (oft gar nur als Typoskripte mit exklusivem Verteilerkreis). Folgende Gruppen von Publikationen wollen wir hier kurz vergleichend zu unseren Ergebnissen erwähnen:

1. Studien bei Konzertpublika, die auch deren kulturelle Interessen erfragt haben: z. B. *de Jager* (1969 – eine holländische Untersuchung) und unsere Untersuchung beim Jazzpublikum (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978).
2. Eine ausgewählte Untersuchung von *Behne* (1976), der einen mit unserer Landkarte durchaus vergleichbaren „Geschmackskreis“ entwickelt hat.
3. Repräsentative Meinungsumfragen vom Beginn der 80er Jahre zu musikalischen und sonstigen Präferenzen, an denen der Unterschied zwischen einer Konzertbesucherstichprobe und einer repräsentativen deutlich gemacht werden kann (*Darkow* 1980, *Jürgs* 1980, *Kleinen* 1981, *Gema-Nachrichten* Febr. 1981).

Mit der letzten Gruppe wollen wir beginnen, weil von diesen Studien noch die wenigsten Parallelen zu unseren Ergebnissen zu erwarten sind.

Die Gema-Nachrichten brachten uns auf die Spur. Dort heißt es in Heft 114: „Demoskopien bestätigen Wunsch nach mehr deutscher Musik – Wann wird dieser Wunsch endlich erfüllt?“ Berichtet wird von drei unabhängig voneinander durchgeführten Umfragen: Wickert, Allensbach (im Auftrag des „Stern“) und einer ZDF-eigenen (durchgeführt von Contest an 2194 Personen). Jürgs berichtet über die Allensbach-Umfrage (an 2347 Personen), groß aufgemacht im „Stern“; Kleinen in „Musik und Kommunikation“ (dazu teilt er Ergebnisse älterer IFD- und infas-Teleskopiestudien für die Rundfunkanstalten von 78/79 mit); Darkow schließlich bereitet das Contest-Material auf. Während sich Kleinen dabei über musikalische Sozialisation Gedanken macht, denkt Darkow nur an zielgruppenspezifische Gestaltung von Rundfunk- und Fernsehmusiksendungen, Jürgs tendiert dazu, dem Schlager eins auszuwischen, und die Gema-Nachrichten berichten über eine Konferenz des SPIDEM (Spitzen-Verband Deutscher Musik) über die Resultate der Umfragen – und dazu gab's auch einen Grund.

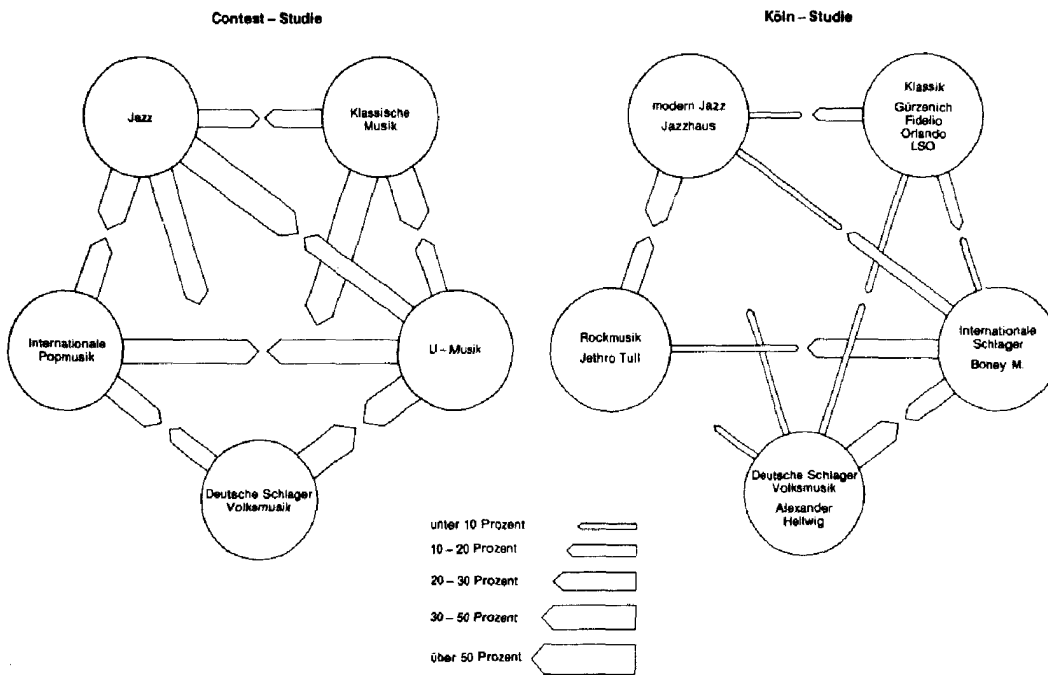
Der Grund, warum sich der SPIDEM (Diskussionsleitung: Siegfried Schmidt-Joos – RIAS-Abteilungsleiter) mit den Umfrageergebnissen befaßte, war ein naheliegender: Spitzenreiter in allen Umfragen war der „Deutsche Schlager“ bzw. die „Deutsche Volksmusik“. Zugleich wurde von Contest und Wickert ermittelt, daß der deutsche Repräsentativbürger mehr Schlager und Volksmusik, mehr Deutsches mithin in TV und Radio sehen und hören will. Da unsere Stichprobe nicht repräsentativ für die Bevölkerung der Bundesrepublik ist, sondern bestenfalls nur für die Konzertbesucher in Großstädten, kann man nicht erwarten, daß unsere kulturellen Interessen – für die Gesamtstichprobe aufaddiert – eine mit repräsentativen Studien vergleichbare Rangliste der Musikpräferenzen ergibt. „Volksmusik“-Konzerte gibt es in Köln selten – obwohl Volksmusik eine führende Musikgattung ist, „Modern Jazz“-Veranstaltungen dagegen öfter – wenn auch mit kleinem Publikum. In der Bevölkerung interessieren sich ganze 8% dafür (vgl. *Jürgs* 1980, *Kleinen* 1981, S. 9). Kleinen berichtet auch über eine für die Kennzeichnung unseres Publikums ent-

scheidend wichtige Zahl: den Prozentsatz derjenigen, die in ihrer Freizeit „eine Veranstaltung besucht (z. B. Theater, Konzert, Vortrag, Versammlung)“ haben. Der liegt zwischen 3 und 4%. Konzertpublika sind also eine kleine Minderheit der Musikinteressierten, demzufolge höchstwahrscheinlich auch nicht repräsentativ.

Ein weiterer Befund aus der „Stern“-Umfrage (Kleinen 1981, S. 10) ist für die Einordnung unserer Daten wichtig: in Großstädten ist die Präferenz für Volksmusik und deutsche Schlager schwächer, für Oper, Jazz und klassische Konzertmusik stärker ausgeprägt als in Dörfern und Kleinstädten. Das erklärt ein wenig die relativ seltenen Volksmusikkonzerte in Köln und die geringen Präferenzen (am höchsten: bei Peter Alexander mit 23%) für diese Sparte.

Eine besondere Vergleichbarkeit mit den in diesem Kapitel mitgeteilten Befunden hat die von Darkow vorgenommene Aufbereitung der ZDF/Contest-Daten (Darkow 1981, S. 26). Und zwar untersucht er, wie sich die Anhänger ausgewählter Musikrichtungen für andere Musiksparten interessieren und stellt die Ergebnisse in einem Beziehungsfünfeck dar, wobei die Breite der gerichteten Pfeile jeweils die Stärke des Interesses an der angezielten anderen Sparte indiziert (vgl. Abb. 28, links). Wir haben daneben eine entsprechende Analyse unserer Publika gezeichnet, wobei wir die einzelnen Sparten durch die betreffenden Publika definiert haben, nicht durch diejenigen, die in unserer Liste – gleich welches Konzert sie besuchten – z. B. Interesse an „Jazz“ oder „Deutschen Schlagern“ angekreuzt haben.

Abb. 28: Interessenrichtungen zwischen Anhängern verschiedener Musiksparten

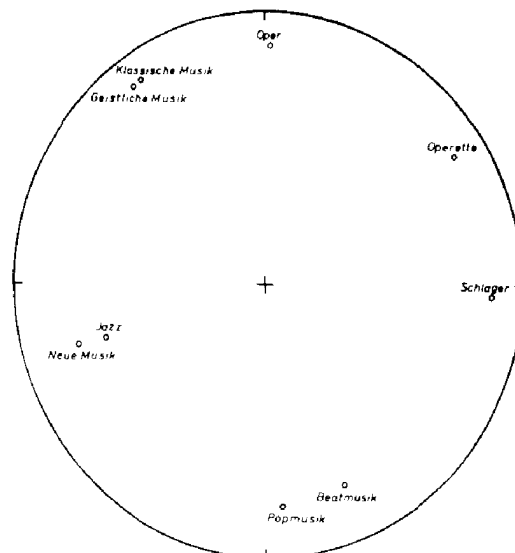


Erläuterung: Die Pfeile geben an, wieviel Prozent der Anhänger einer Musikrichtung sich auch für andere Sparten interessieren. Die Contest-Studie (Darkow 1981) wurde an 2194 Personen ab 14 Jahre im Auftrag des ZDF durchgeführt.

Das Ergebnis ist eindeutig: Die Konzertpublika erweisen sich als einer repräsentativen Stichprobe der Bevölkerung nicht vergleichbar. Sie orientieren sich spezifischer an der jeweiligen Veranstaltung. Wer klassische Konzerte besucht, hat kaum Interesse an deutschen Schlägern – wer aber (so *Darkow*) gerne Klassische Musik in Rundfunk oder Fernsehen hört, der mag auch gerne dort Volksmusik oder deutsche Schlager hören. Auf die Relevanz einer solchen Differenzierung wollen wir schon hier kurz hinweisen: Wenn es um die Erklärung unserer Daten geht, muß diese Spezifität des Konzertbesuchers gegenüber dem Normalbürger berücksichtigt werden. Und eine weitere, mehr forschungstechnische Konsequenz soll auch gleich genannt werden: man darf nicht einfach – nur um auf große Zahlen von Befragten zu kommen – Fragebögen aus unterschiedlichen Gruppierungen (z. B. Schüler, Studenten, Konzertbesucher, Vereinsmitglieder) zusammenwerfen und aus den Ergebnissen auf allgemeine Zusammenhänge schließen. Das geht nur, wenn die Gruppierungen addiert wieder ein repräsentatives Abbild der Gesamtgesellschaft sind. Wenn nicht, sind die Ergebnisse solcher Studien verzerrt. Eine solche verzerrte Stichprobe hat z. B. auch der Erfinder des „Geschmackskreises“, *Klaus Ernst Behne* (1975, 1976, 1980) benutzt. Er selbst beschreibt sie wie folgt (*Behne* 1975, S. 44): „Die Befragten waren u. a. Schüler verschiedener Schultypen (54%), Studenten (24%), Mitglieder musikalischer Laienveranstaltungen sowie Besucher ausgewählter Konzertveranstaltungen.“

Insgesamt untersuchte Behne 883 Personen zwischen 15 und 70 Jahren im Raum Bielefeld, an den Hochschulen Gießen, Berlin und Hamburg, zwischen Oktober 73 und Juni 74. Auch unsere Gesamtstichprobe ist verzerrt, unser Schüler- wie Studentenanteil ist etwa gleich stark und liegt jeweils bei ca. 20%. Dennoch hat Behne Resultate ermittelt, die den unseren partiell ähnlich sind, wie Abb. 29 zeigt:

Abb. 29: Der „Geschmackskreis“ nach Behne (1976)



Erläuterung: Faktorenplot einer Faktorenanalyse der Einstellungen zu 9 vorgegebenen Musiksparten bei einer Stichprobe mit überwiegendem Schüler- und Studentenanteil. Die Ergebnisse ähneln den unseren. Interpretation ähnlich wie die „Landkarte“ in Abb. 26 (S. 124).

Behne hat auch eine etwas andere Methode verwendet: Einschätzungen positiver bzw. negativer Art zu den vorgegebenen 9 Musiksparten. Diese wurden dann offenbar faktorenanalysiert (Variableninterkorrelationen), und die Ladungen auf den ersten beiden Faktoren bestimmen vermutlich die Koordinaten im Geschmackskreis. Auch seine in aller Bescheidenheit vorgeschlagene Hörertypologie (er schreibt 1976, S. 144: „... wenn nicht mit letzter empirischer Abgesichertheit, so doch mit hermeneutischer Evidenz...“): „der traditionsorientierte Hörer“ (entspricht bei uns den Klassikkonzertbesuchern), „der protestorientierte Hörer“ (entspricht den Polit-Protest-Konzertbesuchern) und der „motivationslose Hörer“ (entspricht dem ja auch bei uns nicht übermäßig kulturell interessierten Alexander-Hellwig-Boney M.-Konzertbesucher) – hat, wie ja dargelegt wurde, durchaus mit unseren Ergebnissen Ähnlichkeit. Wie kommt das? Nun, in einem Punkt sind beide Stichproben zwar verzerrt, aber doch vergleichbar: sie enthalten besonders musikinteressierte Menschen in großer Zahl. Von den vielen Schülern und Studenten in Behnes Stichprobe weiß man ja, daß bei ihnen Musik als Freizeitinteresse an vorderster Stelle steht (vgl. z. B. *Weiß* 1982). Wir haben zwar nicht so viele Schüler und Studenten in unserer Stichprobe, aber dafür nur Konzertbesucher, also ebenfalls Menschen, bei denen man ein besonderes Interesse an Musik voraussetzen darf – deshalb also durchaus vergleichbare Ergebnisse, die aber in beiden Fällen noch nicht zur Annahme berechtigen, für die Bevölkerung der Bundesrepublik repräsentativ zu sein.

Wir können allerdings nicht umhin, einen wesentlichen Unterschied zu Behnes Ausführungen deutlich zu machen. Wir können seine geringschätzigen und abwertenden Beschreibungen des „motivationslosen Hörers“ nicht teilen, weil das mit unseren und auch den Daten der Allensbach-Umfrage nicht vereinbar ist. 1976 schreibt Behne: „Die manipulative Wirkung von Musik (in der Werbung, im Kaufhaus) ist bei ihm (dem „motivationslosen“ Hörer, d. Verf.) möglicherweise besonders groß.“ 1980 führt er das Konstrukt der emotionalen, der motorischen und der „musikalischen Naivität“ ein (S. 68/69): „Das Merkmal der musikalischen Naivität erscheint mir deshalb so wichtig, weil es ein Verhaltensdefizit umschreibt: wer seine Musikpräferenzen von der Existenz eines oder einiger weniger Merkmale abhängig macht, schränkt damit den Bereich der ästhetischen Toleranz unangemessen ein.“ Was angemessen ist, sollten die Leute selbst entscheiden. Behne muß sich jedenfalls den Vorwurf gefallen lassen, daß er ein „kryptonormatives“ Vokabular verwendet (vgl. *Brandtstädter* und *Montada* 1977) und damit der längst überholten Defizittheorie immer noch Vorschub leistet. Statt „motivationslos“ kann man sagen „musikalisch wenig interessiert“, statt „musikalisch naiv“ kann man sagen „musikalisch sehr spezifisch interessiert“ – es ist der Ton, der die Musik macht. Das Hauptargument aber ist folgendes: unsere wie auch die Allensbach-Umfrage zeigen deutlich, daß der gebildete Jazzfan oder „Fidelio“-Besucher die Musik öfter als Fluchtdroge, als Trösterchen im Alltag benutzt als der Schlagerhörer und daß diejenigen, die in der musikpädagogischen Literatur gerne als naive „Dumms“ geschildert werden – nämlich Schlager- und Volksmusikfreunde –, noch am ehesten eine nüchterne Einstellung zur Bedeutung und Funktion von Musik haben (vgl. Kapitel B.4 und B.12).

Kommen wir nun zur letzten Gruppe von Publikationen, also zu Konzertbefragungen, in denen – wie bei uns – nach anderen kulturellen Interessen gefragt wurde. Die älteste uns bekannte Konzertumfrage stammt von *de Jager* (1967), der im Winter 1960 bei einer Teilstichprobe von 468 Abonnenten („subscribers“) des Utrechter Symphonie-Orchesters u. a. auch nach den „favorite composers“ gefragt und die Antworten nach Schulabschluß aufgeschlüsselt hat. Resultat: Beethoven und Mozart führen in allen Bildungsgruppen. Bei der Rangliste der am wenigsten beliebten Komponisten führen wiederum in allen

Gruppen die „modernen Komponisten“ vor Henk Badings, einem hierzulande nicht sehr bekannten zeitgenössischen holländischen Allround-Komponisten. Für unsere Ergebnisse ist lediglich interessant, daß auch bei unserer Frage nach Lieblingskomponisten in nahezu allen Konzerten Beethoven, Mozart und auch Bach auf vorderen Plätzen rangieren. Das scheinen universale Antworten auf solche Fragen zu sein.

Unsere 1978 publizierten Ergebnisse für das zeitgenössische Jazzpublikum sind vergleichbar mit den jetzigen Ergebnissen für das Jazzhaus-Festival. In der folgenden Tabelle sind die Spitzenreiter der kulturellen Interessen einander gegenübergestellt.

Vergleich mit den kulturellen Interessen (außer Jazz) zwischen zeitgenössischem Jazzpublikum (1978) und Jazzhaus-Publikum:

Zeitgenössisch (1978)		Jazzhaus	
Problemfilme	(60%)	Filme, z. B. „Blechtrommel, „Messer im Kopf“	(69%)
modernes Theater	(50%)	modernes Theater, z. B. von Handke, Kroetz	(44%)
Neue Musik	(49%)	Neue Musik, z. B. Kagel, Stockhausen, Henze	(25%)
politische Literatur	(40%)	Politische Sachbücher	(26%)
Politsongs	(33%)	Politsongs, z. B. Degenhardt, Süverkrüp	(26%)
Rockmusik	(38%)	Rockmusik	(38%)

(dargestellt sind nur vergleichbare Bezeichnungen in den beiden Untersuchungen im Wortlaut des Fragebogens)

Die Rangliste der Interessen ist also nur grob vergleichbar. Verschiedenheiten der Stichprobe, der Gesamtliste und vor allem der Bezeichnung unserer Vorgaben machen wohl die Unterschiede aus.

Die Vergleiche mit anderen Untersuchungen sind immer aufschlußreich und notwendig. Einerseits geben Ähnlichkeiten und Unterschiede deutliche Hinweise auf mögliche Ursachen der Daten, andererseits sind gerade Übereinstimmungen oft auch ein Gütehinweis für die sog. „externe Validität“ der Studien, die zeigen, daß mit dieser Umfragemethode nicht einfach irgendwelche Zufallsergebnisse, sondern replizierbare, stabile Verhältnisse erfaßt worden sind.

Unsere Landkarte der kulturellen Orientierung ist eigentlich noch nicht so vollständig, wie man sie machen könnte. Man könnte z. B. auch eine Reihe anderer Charakteristika der Publika dort eintragen, dabei aber die Gefahr einkalkulierend, daß sie hoffnungslos unübersichtlich wird. Diesen Weg hat z. B. *Bourdieu* (1982) intensiv beschritten. Er hat alle miteinander korrelierenden Informationen in einer Grafik untergebracht und kommt dann zu Abbildungen, die so ähnlich aussehen wie die Schnittmusterbeilagen der Handarbeitszeitungen, also nur für geduldige Fachleute durchschaubar sind. Wir machen es hier – hoffentlich – etwas übersichtlicher und werfen nur einen kurzen Blick auf statistisch bedeutsame und zugleich relevant hohe Zusammenhänge, die sich bei der Gesamtstichprobe zu den verschiedenen kulturellen Interessen (gruppiert wie oben) ergeben haben. Also:

1. Es gibt alters-, geschlechts- und ausbildungsspezifische Zusammenhänge. In unserer Stichprobe interessieren sich z. B. ältere Menschen stärker für unterhaltende und klassische Sparten, jüngere mehr für Spannung und Problemunterhaltungsformen. Alle Interessen sind deutlich ausbildungskorreliert: Klassik und Problemunterhaltung kennzeichnen höhere Bildungsabschlüsse, Spannungs- und volkstümliche Unterhaltung die

einfacheren. Geschlechtsspezifische Unterschiede gibts nur bei der Spannungsunterhaltung – die mögen Männer mehr.

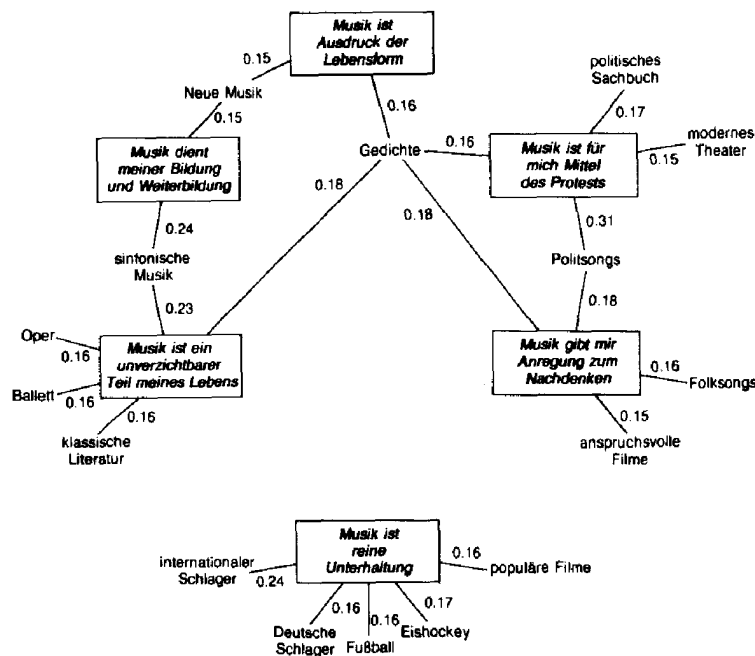
2. Es bestehen Parallelen zwischen der Selbsteinschätzung (vgl. Kap. B. 13) und den kulturellen Interessen: Wer sich selbst als sozial integriert und berufsorientiert einschätzt (also z. B. sich selbst als gesellig, anpassungsfähig, unkompliziert und eher ordentlich wahrnimmt), interessiert sich stärker für Spannungsunterhaltung und volkstümliche Unterhaltung. Wer sich für Problemunterhaltung interessiert, hält sich eher für privat orientiert, für lässig, aber auch für kritisch und anspruchsvoll.
3. Politisch eher rechts orientierte Mitglieder unserer Stichprobe bekunden für Spannungsunterhaltung und volkstümliche Unterhaltung mehr Interesse, Linke finden – wie könnte es anders sein – an der Problemunterhaltung mehr Interesse. Nur die Klassik läßt hier keine eindeutigen Zusammenhänge erkennen.
4. Menschen mit vielen Problemen interessieren sich besonders stark für Kultur – das gilt in allen Sparten und wird von uns weiter unten noch einmal ausführlich behandelt (s. Kap. Konzertbesuch und Probleme); besonders finden sich diese Zusammenhänge bei Klassikorientierten, noch stärker jedoch bei den Problemunterhaltungsinteressierten.
5. Klare Beziehungen bestehen auch zwischen der Funktions- und Bedeutungseinschätzung der Musik einerseits und den kulturellen Interessen andererseits: die Hintergrundfunktion ist klar mit Spannungs- und volkstümlichem Unterhaltungsinteresse verbunden – Klassik- und Problemunterhaltungsinteressen laufen mit der Symbolfunktion parallel.

Man könnte diese Liste weiter fortführen, so zahlreich sind die signifikanten Zusammenhänge. Die Signifikanz genügt uns hier jedoch nicht (unsere Stichprobe ist so groß, daß auch geringe Unterschiede signifikant werden, z. B. Korrelationskoeffizienten von  $\pm .06$ ; wir wollen uns auf relevant hohe (größer als  $.20$ ) Beziehungen begrenzen. Beispiel: die zu Punkt 5 genannte Korrelation zwischen Symbolfunktion und Problemunterhaltungsinteresse beträgt  $.40$  (Gesamtstichprobe,  $N = 2011$ ). Das ist ein relativ „hoher“ Zusammenhang für solche Umfragestudien.

Den Punkt 5 – den Zusammenhang also zwischen Musik-Funktionen und kulturellen Interessen – wollen wir hier kurz vertiefen, weil er für unsere Erklärungsversuche von Belang ist. Die Koeffizienten zwischen diesen beiden Bereichen sind unter anderem auch deshalb so hoch, weil beide recht hoch mit den demographischen Daten korrelieren, also mit Alter, Geschlecht und Ausbildungslevel. Erfreulicherweise gibt es eine statistische Technik – die Berechnung von Partialkorrelationen –, die es erlaubt, solche Zusammenhänge zwischen zwei Bereichen oder Variablen anzugeben, wie sie zustandekämen, wenn ein dritter Variablenkomplex – also z. B. die demographischen Daten – konstant gehalten worden wäre. Korrelationen werden also zwischen „Funktion und Bedeutung“ einerseits und „Kulturellen Interessen“ andererseits berechnet, wobei der Einfluß von Alter, Geschlecht und Ausbildung rechnerisch ausgeschaltet wird. Ergebnis sind um den Einfluß dieser Größen „korrigierte“ Korrelationen. Sie sind theoretisch wichtig, wenn man beweisen will, daß Alter, Geschlecht und Ausbildung eine bedeutende Rolle spielen – dann müßten nämlich die Partialkorrelationen bei Null liegen; oder gar keine Rolle – dann müßten diese genauso hoch sein wie die unkorrigierten Korrelationen. In Abb. 30 sind die Ergebnisse dargestellt. Es gibt sie also doch: Beziehungen zwischen Bedeutung der Musik und kulturellen Interessen, die wohl nicht einfach nur mit dem Einfluß demographischer Daten erklärt werden können. Die Koeffizienten sind zwar geringer als die oben genannten, aber doch hinlänglich deutlich von Null verschieden, um ihre Unabhängigkeit von sozialstatistischen Grobindikatoren anerkennen zu müssen.



Abb. 30: Partialkorrelative Zusammenhänge zwischen kulturellen Interessen und subjektiven musikalischen Funktionsansichten



Erläuterung: Dargestellt sind signifikante Partialkorrelationskoeffizienten (ungefähre Bedeutung für Nichtstatistiker im Text erklärt) größer als  $+0.15$  zwischen kulturellen Interessen und den Statements zur Funktion und Bedeutung der Musik. Auspartialisiert sind Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau. Verwendet wurde die Gesamtstichprobe. Nähere Erläuterung im Text.

Wie man sieht, gibt es ein unabhängiges „Unterhaltungsnetz“ und ein großes, in Subnetze unterteiltes Geflecht, das die noch vorhandene Verwandtschaft zwischen „Klassikkontinent“ und „Polit-Protest-Insel“ deutlich macht. Diese, so könnte man fast formulieren, ist entfernt mit dem Klassikkontinent „verwandt“. Die Feststellung solcher nicht nur demographisch determinierter Cluster von „cultural codes“, von Kulturinteressen und ihrer Funktionalität, paßt gut zu den Prognosen einiger Kulturosoziologen (vgl. z. B. Lewis 1978, S. 19), die für die postindustrielle Gesellschaft eine Auflösung der strikten Statusbindung kultureller Interessen erahnen. Dies scheint sich, wenn auch schwach, in unserer Untersuchung zu bestätigen.

Die Ergebnisse in unseren Vergleichsstichproben bestätigen im allgemeinen die in den Musikpublika gewonnenen Erkenntnisse. Das besondere Interesse der Besucher von Unterhaltungsmusik-Veranstaltungen an den Massensportarten Fußball und Eishockey sollte demnach mit entsprechenden musikalischen Orientierungen der Sportpublika korrespondieren. Bei den musikalischen Orientierungen der Sportzuschauer in ihrer Gesamtheit ist in der Tat der erwartete Trend durchgängig: Rock führt die Hitparade der Musikvorlieben an, wie überhaupt bei den Publika aller Sportarten das Interesse an populärer Musik dominant ist; beim Tennis allerdings nicht so stark ausgeprägt, wie bei den Besuchern der übrigen Sportereignisse (außer Schlager beim Basketball). Bemerkenswerte Gemeinsamkeiten in der musikalischen Orientierung existieren zwischen dem Fußball- und dem Eishockeypublikum.

Beleuchtet man die sonstigen kulturellen Präferenzen, so läßt sich als Trend für alle Sportpublika sagen: Populärkulturelle Angebote (z. B. Unterhaltungsfilme, Western, Bestsellerliteratur) werden bevorzugt genannt. Genres aus der sogenannten „Hochkultur“ sind in nennenswertem Umfang (> 10%) lediglich bei den Zuschauern des BSC Saturn im Basketball und beim Tennispublikum zu registrieren.

Der Fragebogen, der beim Tennisturnier zum Einsatz kam, enthielt neben der Liste der kulturellen Interessengebiete eine Aufstellung mit Veranstaltungen verschiedener Sparten. Die Befragten wurden gebeten, anzugeben, wie oft sie diese „im vergangenen Jahr“ besucht haben:

Fußballbundesligaspiele	(3.7mal)	
Eishockeybundesligaspiele	(1.5mal)	
Theaterbesuch	(4.0mal)	
Sinfoniekonzert	(1.1mal)	(jeweils: im Jahr)
Museum	(3.2mal)	
Oper	(1.1mal)	
Jazzkonzert	(0.6mal)	
Rockkonzert	(0.4mal)	
Kinobesuch	(7.4mal)	
Parteiveranstaltung	(0.7mal)	

Es wird deutlich: Tennisfreunde sind vor allem auch Kinofans. Und etwa alle drei bis vier Monate besuchen sie ein Fußballspiel der Bundesliga. Vergleichbar oft finden sich Theater- und Museumsbesuche auf ihrem „Freizeitplan“. Andere „hochkulturelle“ Angebote, wie Oper oder Sinfoniekonzert, erfreuen sich dagegen weniger großer Nachfrage. In der Grundtendenz entsprechen die Angaben zu den Besuchsfrequenzen von Veranstaltungen also durchaus den Präferenzen des Tennispublikums bei den genannten kulturellen Interessen.

So wie man die Sportpublika wohl den an populärer Unterhaltung interessierten Publika noch am ehesten zuordnen kann, so kann dies auch mit den Besuchern der Fernsehshow „Bios Bahnhof“ geschehen. In seinen kulturellen Interessen orientiert sich das Bio-Publikum verstärkt an Genres der populären Kultur, was es aber in der Sendung nicht davon abhielt, auch Beiträge aus anderen musikalischen Sparten mit begeistertem Beifall zu bedenken. Sollte sich hier eine etwas größere Toleranz als in anderen Publika zeigen oder wollte man nur seinen Ruf als besonders begeisterungsfähiges Publikum verteidigen? Im Vergleich mit den Publika der vorliegenden Studie verzeichnen die Biolek-Besucher jedenfalls in dem Statement „Es fällt mir schwer, andere Leute zu akzeptieren, die einen total anderen Geschmack haben als ich“ den niedrigsten Anteil an Zustimmung.

## 11. Politische Orientierung

Dortmund, Westfalenhalle, Samstagabend: die Stimmung ist gelassen, in wenigen Minuten beginnt ein Jazzkonzert. Nur ein Herr, Alter etwas über dem Durchschnitt, will nicht so recht in dieses Bild passen. Mit puterrotem Kopf und einem Schwall unschöner Worte auf den Lippen, darunter „Dienstaufsichtsbeschwerde“, kommt er auf uns zu. Den Grund seiner Empörung hält er wild gestikulierend in Händen. Nein, nicht der Fragebogen als solcher bringt ihn in Wallung, nur ein Teil daraus – die unter Demoskopen so genannte „Sonntagsfrage“: „Was würden Sie wählen, wenn am nächsten Sonntag Bundestagswahlen

wären?“ Was viele als harmlos empfinden, hält dieser Besucher für eine Unverschämtheit – zumal im Rahmen einer Musikveranstaltung.

Das war 1976, bei der Dortmunder Stichprobe unserer Jazzpublikums-Untersuchung. Obwohl hier und dort erwartet, haben wir solche Äußerungen des Unmuts gegenüber einzelnen Fragebogenabschnitten nicht wieder erlebt. Bevorzugt wurden stattdessen nicht-akustische Formen des Protestes, z. B. ein energisches „Das geht Sie gar nichts an!“, quer geschrieben über die vorgezeichneten Parteienkürzel.

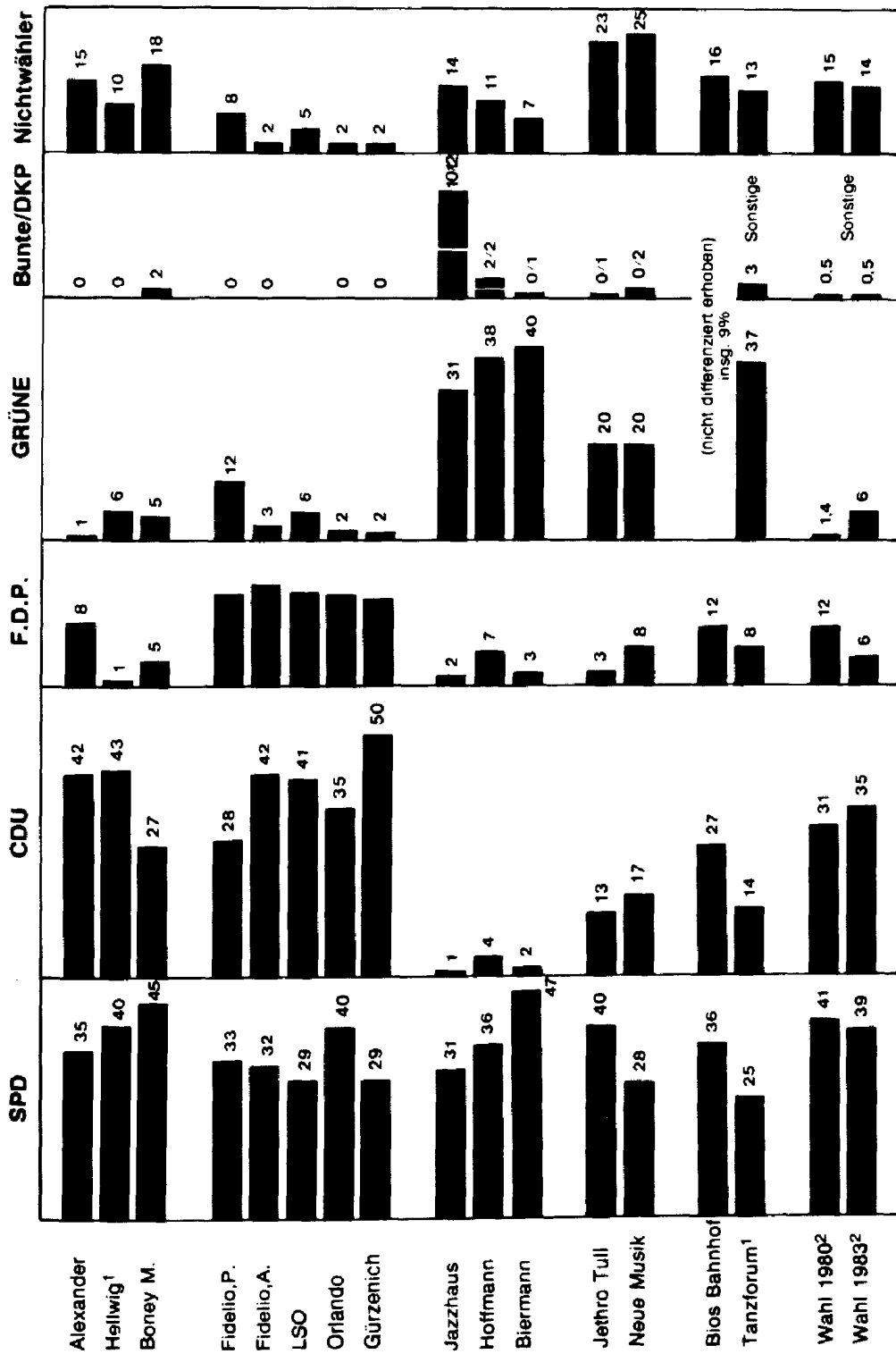
Zu jener Zeit (1976) war noch die Ansicht weit verbreitet, alles „Politische“ sei links und wer Musik mit Politik in Verbindung setze, der sei links. Das war für die damalige Zeit nicht falsch gedacht, denn in der Tat wurde schon zu Beginn der 70er Jahre in den Medien häufig der „eminent politische Charakter“ des musikalischen Konsums von offenbar eindeutig linken Analytikern betont. Nun – das war eine Zeit des Bedeutungsausverkaufs des Wortes „politisch“. Es wurde derart ausgehöhlt, daß es zur Leerformel verkam. An allem wurde das Politische entdeckt, jede Tätigkeit war „politisch“ oder hatte zumindest einen solchen Aspekt. Der Mittagsschlaf hatte was „politisches“ – weil er der Wiederherstellung der Schaffenskraft (also dem Kapital) diene, und wer sich bierselig am Mitgrölen des Schlagers „Theo, wir fahr’n nach Lodz“ (Vicky Leandros, 1974) beteiligte, der hatte gleich zweifach gegen die klare Erkenntnisfähigkeit seiner Klassenlage gesündigt, also wieder mal was böses „politisches“ getan.

Der Begriff politisch hat nur dann einen Sinn über das banale Globale hinaus („Alles ist politisch“ ist natürlich so richtig – genau wie: „Alles ist vergänglich“ oder „Jeder Mensch ist anders“), wenn er im Sinne von „parteilich“ oder „interessenpolitisch“ restauriert wird (natürlich auch als: außenpolitisch, innenpolitisch etc.).

Wie bei unserer Jazzumfrage haben wir auch diesmal in allen Publikums-Fragen nach der Parteipräferenz (sog. Sonntagsfrage: „Wenn am nächsten Sonntag Bundestagswahlen wären, welche Partei würden Sie dann wählen?“), und nach der Einordnung des eigenen politischen Standorts in eine Links-Rechts-Skala und nach der politischen Aktivität („z. B. in Partei, Bürgerinitiative“) gestellt.

Als erstes betrachten wir die Ergebnisse zur Sonntagsfrage (vgl. Abb. 31). Die Konzerte sind wieder so gruppiert, wie auf der „Landkarte“ der kulturellen Interessen und man sieht auf den ersten Blick deutliche Entsprechungen damit. Die Besucher der Schlager- und Volksmusik-Konzerte wählen eine der beiden großen Volksparteien, bei den Klassik-Konzertgängern ist der hohe FDP- und CDU-Anteil bemerkenswert, zugleich der für Köln relativ geringe SPD-Anteil; pikant in der „Fidelio“-Premiere der für ein „Klassik“-Publikum geringe CDU- und deutliche Grünen-Anteil. Die Besucher von Liedermacher- und Jazzveranstaltungen meiden die CDU völlig und demonstrieren eindrucksvoll links-grüne Orientierung. Ähnliches gilt für die sich auch ansonsten eigenwillig orientierenden Besucher von Jethro Tull bzw. Neuer Musik, bei denen jedoch der hohe Anteil von Nichtwählern ins Auge springt.

Abb. 31: Die Sonntagsfrage: „Wenn am nächsten Sonntag Bundestagswahlen wären, welche Partei würden Sie wählen?“ Kölner Konzertbesucher zur Parteienpräferenz (1980 bis 1983) und Vergleich zu den Kölner Wahlergebnissen 1980 und 1983 zum Bundestag



<sup>1</sup> erhoben nach der Bundestagswahl 1983

<sup>2</sup> Bundestagswahlergebnisse in Köln, Prozentsätze sind auf die Wahlberechtigten umgerechnet und gerundet, um Vergleichbarkeit mit unseren Ergebnissen herzustellen.

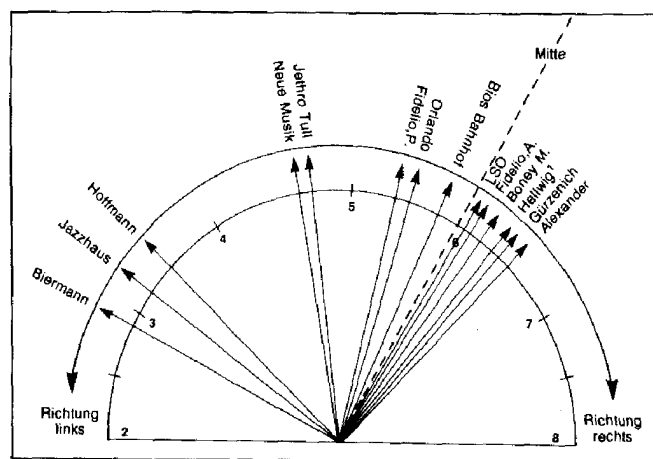
Man muß die Prozentsätze als recht grobe Einschätzungen mit relativ hohen Fehlermargen betrachten. Die professionellen Meinungsforschungsinstitute veröffentlichen solche nackten Zahlen wie wir nicht, sondern rechnen oft noch ein paar Prozent dazu oder ziehen sie ab, ganz nach ihren Erfahrungen mit solchen Werten und ihrer Verifizierung bei Wahlen. Diese geheimnisvollen Koeffizienten kennen wir natürlich nicht. Uns fiel nur auf, daß viele Konzertbesucher eine Antwort auf diese Frage verweigerten – bis zu 20 bis 30%. Anders wird es den professionellen Umfragern auch nicht gehen, die ja – da sie meist die Leute von Angesicht zu Angesicht befragen – mit viel stärkeren Anonymitätsbefürchtungen als wir rechnen müssen. Ein weiterer Grund der Relativierung ergibt sich aus der Tatsache, daß wir nur in der Millionenstadt Köln untersucht haben – hier gibts eine spezifische Grundquote der Parteienstärke, die sich auch in unseren Daten widerspiegelt. Konkret: wenn das Londoner Symphonische Orchester in Regensburg oder Passau spielt, wird der CSU-Anteil gewiß höher sein als der CDU-Anteil unserer Kölner Stichprobe. Und noch eine letzte Einschränkung: die Befragungen sind in einem größeren Zeitraum durchgeführt worden, so daß sich in den Prozentsätzen jeweils politisch aktuelle Stimmungen niederschlagen können. Beispiel dafür: der geringe FDP-Anteil beim Maria Hellwig-Konzert kurz nach der Bundestagswahl 1983 – ein damals noch verbreiteter Protest gegen den Wechsel des Koalitionspartners?

Trotz aller Relativierungen bleiben die oben formulierten Trends als verlässliche Aussagen bestehen. Grund für diese Annahme ist etwa die Tatsache, daß wir die stark linke Orientierung des Jazz-Publikums auch schon in unserer früheren Untersuchung an ganz anderen Orten und Veranstaltungen so ähnlich ermittelt haben wie bei dieser Umfrage.

„Sage mir, welches Konzert Du besuchst und ich sage Dir welche Partei du wählst“ – diese Regel läßt sich also grob bestätigen. Sie sagt allerdings nichts über einen evtl. kausalen Zusammenhang zwischen Politik und Musik aus.

Die Frage nach dem politischen Standort erbrachte dann nochmals eine Links-Rechts-Sortierung der Konzerte, wie sie nach Kenntnis der Parteipräferenzen nicht mehr überrascht:

Abb. 32: Politischer Standort der Konzertpublika



Erläuterung: Dargestellt ist der Mittelwert auf einer von 1 (links) bis 11 (rechts) reichenden Skala des politischen Standorts. Die Mitte der Skala ist der Wert „6“. Selbst die „rechten“ Publika liegen nah an der Mitte.

Überraschend ist daran eigentlich nur, daß es kein wirklich „rechtes“ Konzert gibt (so wie es etwa eindeutig „linke“ Konzerte gibt), sondern nur viele Veranstaltungen, bei denen ein Durchschnittswert nahe der Mitte der Skala erreicht wird. Um das rechnerische Zustandekommen dieser Mittelwerte deutlich machen zu können, wurden die Häufigkeiten der einzelnen Skalenstufen je Konzert ermittelt und in Abb. 33 zusammenfassend dargestellt (s. S. 140).

Man sieht an dieser Zusammenstellung ganz deutlich, daß es in den „Unterhaltungsmusikkonzerten“ eine ungewöhnlich starke Frequentierung der Mitte der politischen Skala gibt, die übrigens Koautor Hans Stollenwerk bei den Zuschauern verschiedener Sportarten (z. B. Fußball, Eishockey u. a.) immer wieder entdeckt hat. Da bei diesen Veranstaltungen noch am ehesten der repräsentative Schnitt der Bevölkerung anzutreffen ist, darf geschlossen werden, daß wir ein Volk der politischen Mitte sind. In der Tat: repräsentative Umfragen bestätigen ähnliches wie unsere Streuungsdiagramme. Wir haben darüber in unserer Jazzpublikation (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 107 ff.) berichtet. In den Klassikpublika schwindet die Mitte meist zugunsten einer halblinken Orientierung, möglicherweise bedingt durch das SPD-Establishment im Kölner Kulturpublikum, einmal allerdings – beim Gürzenich-Orchester – mit halbrechtem Schwergewicht. Die restlichen Publika kann man als linksorientiert bezeichnen.

Wegen des Auftauchens der neuen Parteien (insbesondere der Grünen) zu Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre hätte man denken können, nun sei die politische Landschaft in der Bundesrepublik nicht mehr allein durch das einfache Links-Rechts-Schema zu kennzeichnen, es seien sozusagen neue, quer zur Links-Rechts-Achse stehende Dimensionen dazugekommen. Gerd Gigerenzer von der Ludwig-Maximilians Universität München hat diese Frage mit einer raffinierten und trickreichen Forschungstechnik geprüft und faßt seine Ergebnisse wie folgt zusammen (*Gigerenzer* 1982, S. 217): „Wenn auch kein Konsensus über die Lokalisation der neuen Parteien auf der Links-Rechts-Konfliktachse besteht (...), so erklärt das individuelle Links-Rechts-Schema die Parteipräferenzen dennoch bestens. Darüber hinaus läßt sich auch die Umweltschutz-Konfliktachse auf dieses individuelle Links-Rechts-Schema reduzieren.“ Solche verdeckten Dimensionierungen kann man forschungstechnisch enttarnen: Man weist den Versuchspersonen sozusagen genau nach (z. B. über die Paarvergleichsmethode), daß ihre Urteile eindimensional waren, obwohl diese vorgeben, sich nicht so zu orientieren. Gigerenzer schreibt (*Gigerenzer* 1982, S. 235): „Es ist mir immer noch jener – als aufgeschlossen und kritisch bekannter – Student in Erinnerung, welcher, bevor er seine Urteile im Testbogen abgab, kopfschüttelnd bemerkte: ‚Was soll denn nun eigentlich ‚links‘ und ‚rechts‘ heißen?‘ Er selbst fand keine Antwort darauf; seine Parteipräferenzen wie auch Umweltschutzurteile ließen sich jedoch perfekt aus seiner individuellen Links-Rechts-Konfliktachse erklären.“

Gigerenzers Ergebnisse über die mittlere Position der Parteien auf der Links-Rechts-Achse haben wir fast exakt bestätigen können. Wir haben die durchschnittliche Einschätzung der Parteianhänger für die Gesamtstichprobe ermittelt und erhalten dabei folgende Reihenfolge der Parteien von links nach rechts: Bunte (2.6) – DKP (2.7) – Grüne (3.4) – SPD (4.2) – CDU (7.5) (6.0 ist die Mitte der Skala). Die SPD und die Grünen haben von allen Parteien die größte Streuung des politischen Standorts, d. h. sie müssen ein relativ breites Spektrum von Standorten ihrer Anhänger/ Wähler verkraften. Bei Wählern beider Parteien ist dabei ein merkwürdiger „Sortiereffekt“ in bezug auf die besuchten Konzerte zu bemerken. Für die SPD-Wähler haben wir diesen einmal gesondert berechnet. In Abb. 34 ist der politische Standort nur der SPD-Wähler je Konzert dargestellt (s. S. 141).

Abb. 33: Politischer Standort der Konzertbesucher auf einer Skala von 1 = extrem links bis 11 = extrem rechts. Dargestellt sind die prozentualen Häufigkeiten je Skalenstufe.

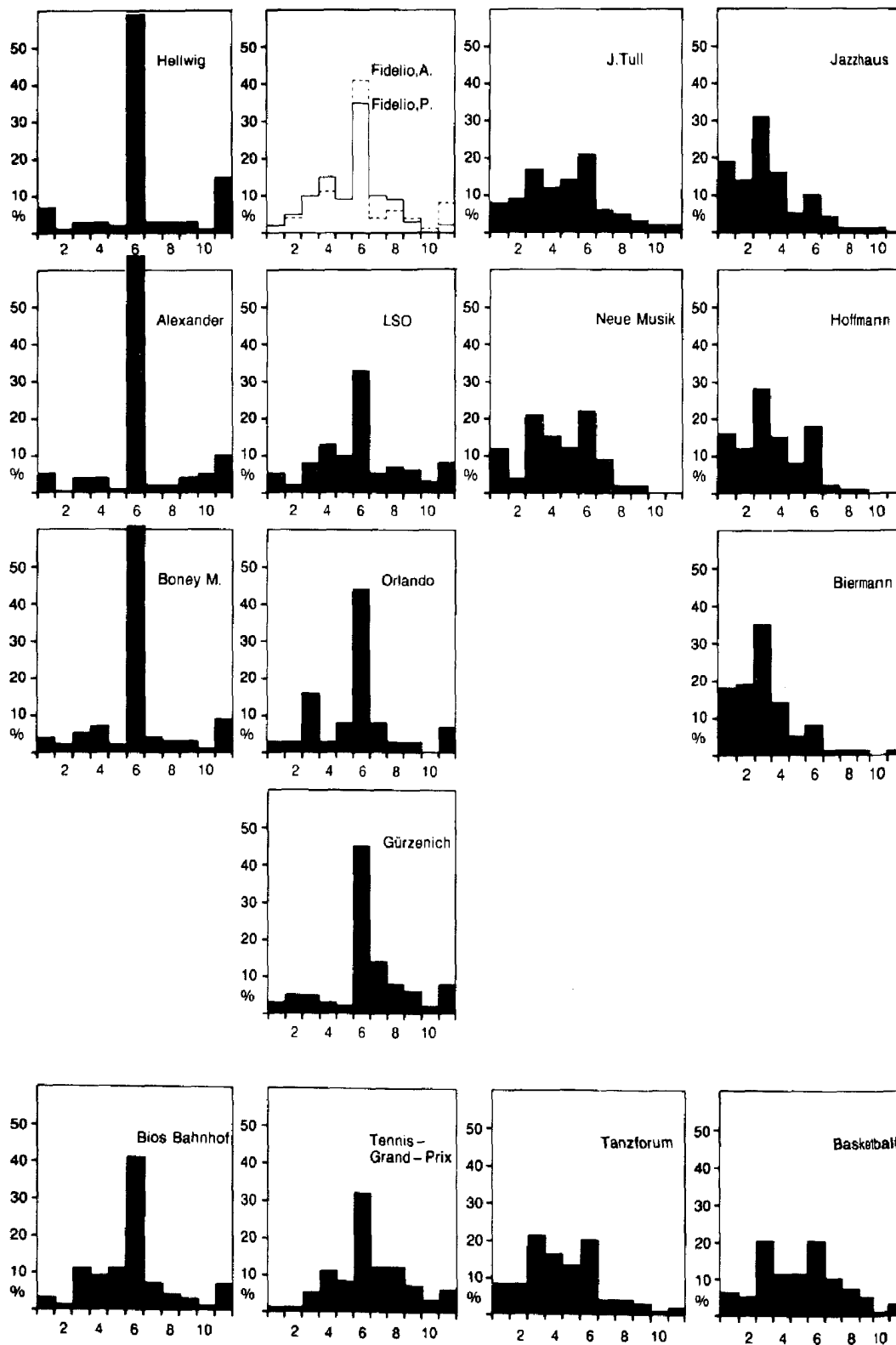
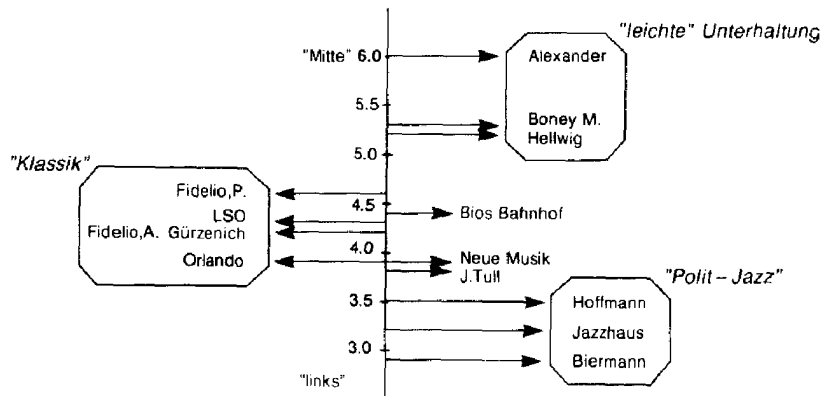


Abb. 34: Rechte und linke Genossen im Konzert. SPD-Wähler in verschiedenen Konzerten und ihr politischer Standort auf einer Skala, die von 1 = extrem links bis 11 = extrem rechts reicht.



Man sieht, wie sich die Konzertsparten sauber sortieren, also innerhalb der Wähler dieser Partei genauso wie in der gesamten Stichprobe: mittenorientierte oder rechte Gruppen gehen in die insgesamt als eher rechts einzustufenden Konzerte, linke in allgemein stärker von Linken frequentierte Veranstaltungen. Sollte sich damit evtl. andeuten, daß auch Kulturinteressen auf dem individuellen Links-Rechts-Schema verortet sind – ähnlich wie das Gigerenzer für die Umweltprobleme herausgefunden hat? Nun – so weit können wir mit unserem Umfrageansatz in der Folgerung nicht gehen, aber nahegelegt wird eine solche Vermutung schon. Vor allem ist bestechend, welche Ähnlichkeit die Links-Rechts-Achse mit der „Ost-West-Achse“ unserer Geographie der kulturellen Interessen aufweist (vgl. Kap. B.10, „leichte gegen ernste Unterhaltung“ deckt sich mit „Rechts-Links“).

Es ist exakt diese Korrespondenz zwischen Links = Problemunterhaltung und Rechts = leichte Unterhaltung, die viele Musikpädagogen wohl veranlaßt, auch im Musikunterricht durch Behandlung von Problemunterhaltungsmusik ein linkes Bewußtsein zu bilden. Eine, die das so simpel nicht gesehen hat, obwohl sie weitere erstaunliche Parallelen zwischen Politik und Musik empirisch aufdecken konnte, ist Dörte Wiechell (Wiechell 1976, S. 572):

„Und last not least korrespondieren die Neigung zu realitätsflüchtigen, apolitischen musikalischen Inhalten und Uninformiertheit, Indifferenz und geringes Engagement auf politischem Gebiet. Musikbezogene und politische Verhaltensweisen zeigen sich als von den gleichen Faktoren gesteuert, scheinen ‚partiell identisch‘ zu sein... Die Sehnsucht nach dem Schlager ist ein sozialpsychologisch begründetes Problem, dem man nicht durch vermehrte Information über sog. Ernste Musik beikommen wird...“ Dem zweiten und dritten Satz dieses Zitats können wir zustimmen (vgl. Kapitel „Erklärungen“), den ersten muß man faktisch anerkennen, denn Dörte Wiechell begründet ihn mit den Ergebnissen einer umfangreichen empirischen Untersuchung (an rund 4800 Schülern). Doch wie hat sie z. B. politische „Uninformiertheit“ gemessen? Wie Indifferenz? Wie geringes Engagement?

Dörte Wiechell ließ die von der Regierung Brandt/Scheel erarbeitete Berlin-Regelung von den Schülern beurteilen. Wer die Möglichkeiten ankreuzt: „dazu kann ich mich nicht



eindeutig äußern/in ihrer Wirkung zur Zeit noch nicht abzusehen“, gilt bei ihr als „indifferent“. Wer ankreuzt: „davon habe ich nichts gehört/kann ich nicht beurteilen“, gilt als „uninformiert“. Beides ist ein zu leichtfertiger Schluß: 1. kann beides auf bloß vorsichtige und zurückhaltende Beurteilung einer komplizierten politischen Frage schließen lassen, 2. wenn es so wäre, wie sie annimmt, dann stellt sie nur berlinpolitische Uninformiertheit und Indifferenz fest. Dies zwar bei Berliner Schülern, dennoch erlaubt das nicht den Schluß, die solchermaßen uninformierten oder indifferenten Schüler seien für die Durchsetzung ihrer materiellen Interessen (was auch eine, wenn nicht gar die wesentlichste Form politischer Kompetenz sein kann) in ihrer Lebenswelt nicht gerüstet. Bei Akademikern stellt man oft eine hohe politische Allgemeinbildung fest, die mit keinerlei Kompetenz für die Durchsetzung irgendwelcher eigener oder fremder Interessen gekoppelt ist. Wer – so muß man fragen – ist politisch kompetenter? Dieselben Zweifel am Verständnis des Begriffs „politisch“ muß man hegen, wenn sie „politisches Engagement“ mit der Mitgliedschaft in politischen Gruppen und Vereinigungen „bzw. politische Sendungen im Fernsehen bevorzugen“ definiert. Wir zweifeln nicht an der Richtigkeit ihrer Daten, wir wissen, daß politische Allgemeinbildung ganz klar bei den Gebildeten größer ist, aber wir kontrastieren ihre – übrigens weitverbreitete – Ansicht von politischer Bildung und Kompetenz mit einem anderen politischen Kompetenzbegriff, etwa: Fähigkeit, in einem gegebenen Gesellschaftssystem Ziele und Interessen durchsetzen zu können.

Es gibt nun auch in unserem Datensatz die Möglichkeit, die Höhe des politischen Engagements im herkömmlichen Sinne abzuschätzen:

1. die Höhe der Nichtwählerquote (Personen, die angekreuzt haben, sie würden nicht wählen),

2. Prozentsatz der Konzertbesucher, die angaben, „politisch aktiv“ zu sein.

Beide Indikatoren unterliegen den gleichen Zweifeln, wie wir sie für die von Dörte Wiechell verwendeten artikuliert haben. Die Höhe der Nichtwählerquote offenbart allerdings ein recht differenziertes Bild: sie ist sehr niedrig im Klassikbereich, besonders hoch in den relativ linken Publika von Rock und Neuer Musik und auch noch beachtlich bei den Schlager- und Volksmusik-Konzerten. Wäre die relativ hohe Nichtwähler-Rate nur dort ermittelt worden, hätte man wahrscheinlich ohne zu zögern gesagt: „Na bitte – typisch! Leichte U-Musik und politische Abstinenz hängen zusammen.“ So – mit einem noch höheren Nichtwähleranteil bei Rock und Neuer Musik – wird deutlich, daß man die Wahlenthaltung wohl doch noch anders als bloßes Desinteresse deuten muß – z. B. als überlegten Verzicht auf einen Stimmakt, der nichts bewirkt oder zu einer Auswahl unangenehmer Alternativen zwingt (ein sog. „avoidance-avoidance“ Konflikt).

Unser zweiter Indikator – politische Aktivität – zeigt ein zur Nichtwählerquote paralleles Bild.

**Prozentsätze der Konzertbesucher, die angeben, „politisch aktiv“ zu sein:**

Maria Hellwig	11	„Fidelio“, Premiere	10
Boney M.	10	„Fidelio“, Abonnement	18
		LSO	16
Peter Alexander	7	Orlando Quartett	10
		Gürzenich-Orchester	5
Jazzhaus-Festival	20		
Klaus Hoffmann	20	Jethro Tull	8
Wolf Biermann	29	Neue Musik	9

Deutlich wird, daß die linken Publika die politisch aktivsten sind. In unserer Jazzumfrage (*Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk* 1978, S. 115) fanden wir allerdings für das zeitgenössische Jazzpublikum einen noch höheren Wert als jetzt für das Jazzhaus-Festival, nämlich 29,7%. Wir haben damals eine differenziertere Analyse der politisch Aktiven vornehmen können (*Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk* 1978, S. 204 ff.), die uns zu der Annahme führte, daß sich die linke politische Aktivität möglicherweise in linkskultureller Aktivität erschöpft. Über die politischen Wirkungen einer solchen symbolischen Beschäftigung mit Politik kann man sehr unterschiedlicher Ansicht sein. Zumindest kann der Besuch eines Konzerts mit linksorientiertem Publikum schwerlich als ein Akt politischer Überzeugungsarbeit ausgegeben werden. Man bewegt sich ohnehin nur unter Gleichgesinnten...

## 12. Konzertbesuch und Probleme

Eine der am sorgfältigsten gepflegten Legenden in Musikpädagogik und Musikwissenschaft ist die von der realitätsvernebelnden und problemverdrängenden Wirkung der „seichten Unterhaltungsmusik“: Der „Schlager als Fluchtdroge“ aus dem grauen Alltag, als Helfer beim Aufbau unrealistischer Lebenserwartungen – und wie dergleichen Schlagzeilen lauten. Man mag schon gar nicht mehr hinschauen, wenn wieder einmal irgendwo dieses Lieblingsklischee des deutschen Bildungsspießers abgedruckt wird, denn leider klammern sich auch ansonsten recht gedankenstarke Fachleute an diesen offenkundigen Unsinn. Wir haben uns früher bereits gegen dieses Klischee gewandt, tun dies gar in diesem Opus mehrfach (vgl. Kapitel C.2.4), müssen es auch in diesem Kapitel tun und hoffen, daß durch die Wiederholung wenigstens der Ansatz eines Zweifels gestreut wird und auf fruchtbaren Boden fällt.

Wenn diese These nämlich richtig sein sollte, so müßte man u. a. erwarten, daß in den entsprechenden Publika ein offener oder verdeckter Zusammenhang zwischen Problemen, Problembewältigung und der Rolle der Musik bemerkbar ist. Wie im Kapitel über „Funktion und Bedeutung“ und auch in unserer 78er Publikation dargelegt, ist der Glaube an eine besondere Funktionalität der Musik mit präzise angebbaren subjektiven Wirkungen insbesondere in den Problemunterhaltungsbranchen, evtl. auch in der Klassikanhängerschaft, verbreitet – nicht aber im Publikum der sog. leichten Unterhaltungsmusik. Die von uns (immer wieder: *Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk* 1974, 1978) ermittelten Probleme der Konzertpublika geben nun Gelegenheit, einen Zusammenhang zwischen subjektiver Problembelastung, Musik- bzw. Kulturinteresse und Problemfunktionalität dieses Interesses herzustellen.

Zunächst aber soll ein Überblick über die unterschiedliche Verbreitung einzelner Probleme in den Publika gegeben werden. Erstaunlich ist, daß der höchste überhaupt vorkommende Problemprozentsatz bei 35% liegt, und zwar tauchte er beim Jazzhausfestival in der Rubrik „Ärger in Beruf, Schule oder Studium“ auf. Es gibt also kein (subjektives) Problem, das in irgendeinem Konzert überhäufig vertreten wäre, nur maximal ein Drittel eines Auditoriums ist von einem der von uns vorgegebenen Probleme subjektiv betroffen. Verblüffend ist dies, weil wir sowohl im Jazzpublikum 1976/77 (Erhebungszeitraum) als auch im Rockpublikum 1972/73 mehr Probleme ermittelt hatten.

Das wird in der folgenden Tabelle besonders deutlich, in der die Ergebnisse vergleichbarer Sparten einander gegenübergestellt worden sind.

**Probleme von Musikpublika im Zeitwandel:**

	Rockmusik- publikum 1972/73	Rockmusik Jethro Tull 1980	Zeitgenössisches Jazzpublikum 1976/77	Jazzhaus- Festival 1979
Ärger in Beruf, Schule oder Studium	40%	30%	50%	35%
Nervosität	46%	17%	49%	26%
Sorgen um die Zukunft	31%	32%	43%	33%
Niedergeschlagenheit	30%	6%	25%	16%
Langeweile	34%	15%	15%	7%
Kontaktschwierigkeiten	17%	11%	25%	19%
(Durchschnittsalter	18,6	20,4	23,0	22,6 Jahre)

Bis auf die „Sorgen um die Zukunft“, die aber nur im Rockpublikum um 1% steigen, sind alle anderen Angaben gesunken. Gewiß sind Unterschiede der Stichproben, insbesondere ihre unterschiedliche demographische Zusammensetzung, als Erklärungsmöglichkeiten zu berücksichtigen; dennoch bleibt ein dadurch nicht erklärbarer Rest bestehen. Wir wollen an dieser Stelle nur darauf hinweisen, daß die subjektive Problembelastung keine objektive Entsprechung haben muß, und daß die Selbstaussage „Ich habe das Problem x“ von einer Reihe interner (innerpsychischer) Variablen (also veränderlicher Größen) abhängt und zu beeinflussen ist.

Die Verteilung der Probleme auf die einzelnen Publika wird allerdings deutlicher, wenn man die durchschnittliche Anzahl der Probleme je Konzert angibt (d. h. für jede Person zählt der Computer die Zahl der angekreuzten Probleme aus und bildet je Konzert Mittelwerte dieser Anzahl). Man kann grob drei Gruppen unterscheiden:

- überdurchschnittlich viele Probleme finden sich in den Publika von Klaus Hoffmann, Wolf Biermann, LSO, Jazzhaus-Festival, Orlando Quartett und „Fidelio“-Abonnement;
- durchschnittlich viele Probleme kommen in den Publika „Fidelio“-Premiere, Neue Musik, Boney M., Jethro Tull und Gürzenich vor;
- unterdurchschnittlich viele Probleme finden sich nur bei Peter Alexander und Maria Hellwig.

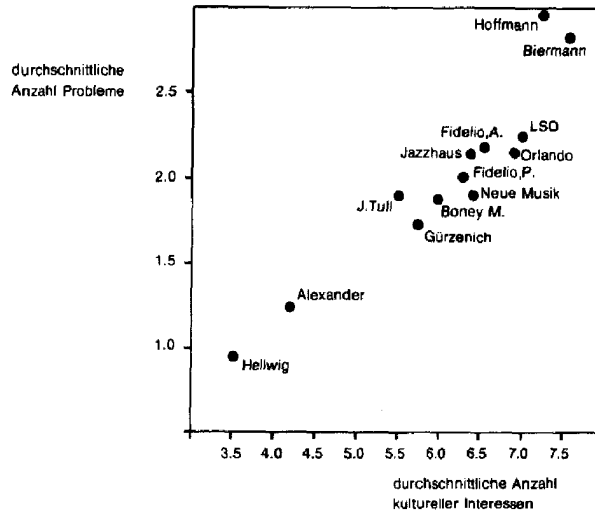
Also just die „Unterhaltungskonzerte“ werden offenbar von Menschen mit weniger Problemen besucht. Resultiert das aus der von ihnen favorisierten Musik?

Die weiteren Auswertungen erlauben uns den Nachweis von Thesen, die sich mit einem Teil der eingangs erwähnten Klischeevorstellung bestens vertragen:

1. Wer viele Probleme hat, hat auch viele kulturelle Interessen.
2. Je mehr Probleme jemand hat, desto öfter sucht er Trost in der Musik.

Beide Thesen können mit einer z. T. verblüffend hohen Korrelation durch unsere Daten bestätigt werden: These 1 wird durch eine Korrelation zwischen „Anzahl der Probleme“ und „Anzahl der kulturellen Interessen“ von sage und schreibe  $r = 0.805$  ( $N = 2011$  Personen) gestützt und These 2 wird durch eine zwar wesentlich niedrigere, aber für kulturdeskopische Studien durchaus „normal“ hohe und natürlich auch signifikante Korrelation zwischen „Anzahl der Probleme“ und der „Symbolfunktion“ der Musik (vgl. Kapitel „Funktion und Bedeutung des Musikhörens“) von  $r = 0.27$  bestätigt. Wohlgemerkt: dies sind Koeffizienten, die an der Gesamtstichprobe, also nicht konzertspezifisch, gewonnen worden sind. Die Thesen lassen sich aber auch dann halten, wenn man nur die Konzertmittelwerte betrachtet, wie das für These 1 in der Abb. 35 geschieht.

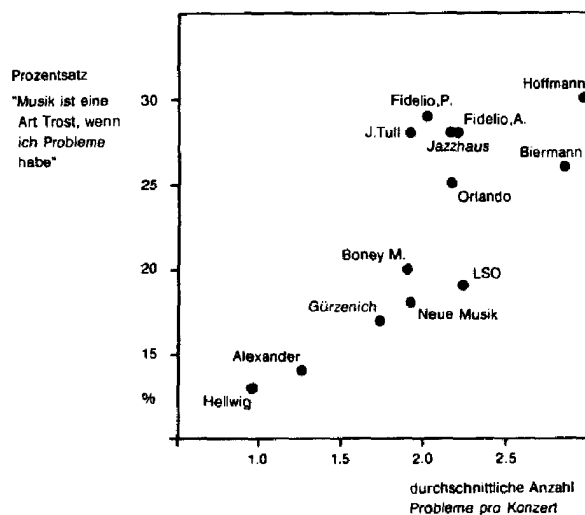
Abb. 35: Wer viele Probleme hat, hat auch viele kulturelle Interessen. Dargestellt sind je Publikum die durchschnittliche Anzahl Probleme und kulturelle Interessen.



Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

Man sieht die nahezu perfekte Korrelation auch hier: Ist der Problemprozentsatz in einem Konzert relativ hoch, so ist dies auch der Mittelwert der Anzahl kultureller Interessen und umgekehrt. In der folgenden Abb. 36 wird Vergleichbares mit der These 2 gemacht: Der je Konzert durchschnittliche Prozentsatz Zustimmung zum Statement „Musik ist eine Art Trost, wenn ich Probleme habe“ wird mit der durchschnittlichen Anzahl Probleme je Konzert kreuztabuliert.

Abb. 36: Je mehr Probleme – desto mehr Trost durch Musik



Lesebeispiel wie in Abb. 6 (S. 60)

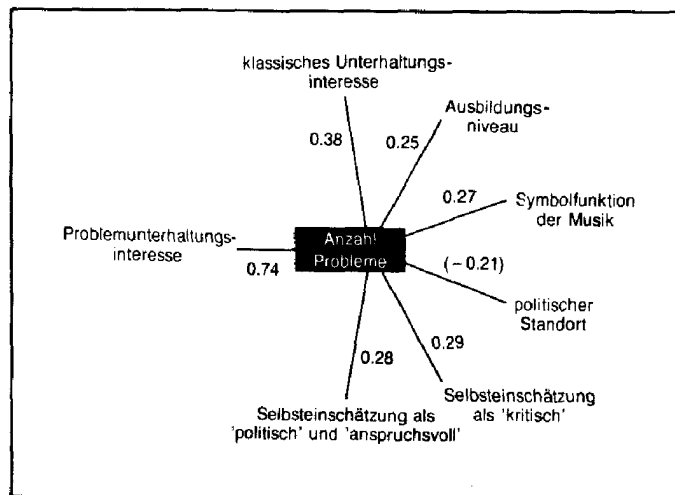
Man sieht hier deutlich den Zusammenhang, der nur durch den etwas zu hohen Prozentsatz Trostsuchender in den Konzerten von Jethro Tull, Jazzhaus, „Fidelio“ und Orlando numerisch geringer ausfällt.

Bevor wir uns etwas näher mit diesem Befund auseinandersetzen, soll erwähnt werden, daß es eine weitere Prüfungsmöglichkeit gibt, um diese Zusammenhänge zu testen: man bestimmt den Korrelationskoeffizienten zwischen den jeweiligen Größen je Konzert. Dabei kommt – wir haben das exemplarisch überprüft – heraus, daß die Zusammenhänge der Gesamtstichprobe sich auch in nahezu jedem einzelnen Konzert in dieser Höhe wiederfinden. So sind z. B. die Korrelationen zwischen Anzahl Probleme und Anzahl kultureller Interessen beim Jazzhaus-Festival .82, bei Boney M. .82 und bei LSO .74.

Faßt man die Ergebnisse zusammen, so bleibt eigentlich nur zu konstatieren, daß ein Teil des Klischees richtig ist: Probleme werden mit Hilfe der Musik bewältigt; wer viele Probleme hat, neigt dazu, sich in der Welt der Töne und Rhythmen, in der Welt der Kultur stärker und öfter/länger aufzuhalten als jemand, der subjektiv nicht so stark unter Problemen leidet. Das eigentlich Sensationelle dieser Zusammenhänge ist aber, daß sie zwar in allen Sparten, aber auf einem absolut höheren Level besonders in solchen Konzerten vorzufinden sind, die gemeinhin zu den anspruchsvolleren gerechnet werden. Und schwach, d. h. auf einem absolut niedrigeren Level sind diese Zusammenhänge just da ausgeprägt, wo man sie bildungsbürgerlicher Perspektive gemäß, mitleidvoll heuchelnd und huldvoll pädagogisierend, stets gerne hinprojiziert hat: in der schlichten Welt deutscher Schlager und deutscher Volksmusik. Musik ist also eine Fluchtdroge, eine Ersatzbefriedigung, ein Schnuller für den Betrübten – ja. Insbesondere beim Liedermacher-Publikum, bei modernem Jazz, bei Rockmusik und bei einem Teil der Klassik-Konzertgänger.

Die Erklärung dieser Zusammenhänge dürfte schwierig sein und gewiß weitere Forschungen nötig machen. In der folgenden Abb. 37 sind einige weitere Korrelate der Anzahl von Problemen zusammengestellt, die uns erste Hinweise für Erklärungen liefern können.

Abb. 37: Korrelationen größer als  $\pm 0.25$  (eine Ausnahme) der Variablen „Anzahl Probleme“ mit anderen



Erläuterung siehe Text.

Um die an der Gesamtstichprobe gewonnenen Koeffizienten kurz zu interpretieren, fangen wir mit den „härtesten“ Fakten an: je höher das Ausbildungsniveau, desto mehr Probleme gibt jemand an. Vermutlich wird diesem homo academicus über sein hohes Ausbildungsniveau auch ein geschärftes Problembewußtsein, eine besondere Sensibilität vermittelt. Diese führt offenbar nicht nur zu einem eher linken politischen Standort, sondern insbesondere auch zu einer „kritischen“ und „anspruchsvollen“ Selbsteinschätzung: er will mehr, sieht vieles kritischer als andere Menschen. Diese Einstellung wird nicht vor ihm selbst, vor der Selbsteinschätzung seiner Stärken und Schwächen haltmachen: er entdeckt an sich mehr Probleme als andere. So weit so gut. Dem solchermaßen mit sich und der Welt ins Unreine gesetzten Abiturienten und Akademiker wird nun – vermutlich qua Bildungsinstitution – der heilende Wirksamkeitsglaube an die Kulturprodukte vermittelt, insbesondere an die, die man in der Oberstufe des Gymnasiums durchnimmt. Also interessiert sich unser Mensch academicus für Böll und Grass, Biermann und Hoffmann, für „Kabale und Liebe“, vielleicht auch für die „Wahlverwandtschaften“. Und da dieser Mechanismus bei ihm funktioniert, wird er auch beim „primitiven Volk“, also bei den Heino- und Peter-Maffay-Anhängern, ähnliches unterstellen, also annehmen, daß dessen Probleme mit Schlagern therapiert werden. Er übersieht, daß einschlägiges Gedudel bei diesen einen ganz anderen Stellenwert hat, nämlich einen unbedeutenden, und wenn – dann nur einen unterhaltenden ...

Bevor uns diese Passage zu einer Polemik gerät, bevor uns die Erörterung verschiedener Erklärungsmodelle schon hier aus der Schreibmaschine schlüpft, eine ganz kleine normative Äußerung: Wir können nichts Bedenkliches daran finden, wenn jemand seine Problemnot durch Musikkonsum und Literaturgenuß zu lindern meint. Man sollte den Menschen nur die Wahl des Trostpflasters selbst überlassen. Heino oder Stockhausen – honi soit qui mal y pense ...

Kommen wir zurück auf das etwas merkwürdige Phänomen, daß in ausgewählten Teilpublika die subjektive Problembelastung von den 70er Jahren in die 80er Jahre leicht zurückgeht. Merkwürdig ist dieses Phänomen natürlich deshalb, weil die objektiven materiellen Probleme seit unseren ersten Umfragen zu Beginn der 70er Jahre zugenommen haben: Arbeitslosigkeit, wirtschaftlicher Abschwung und Umweltbelastung haben objektiv zugenommen, die Bedrohung des Weltfriedens wird heute meist als stärker angesehen. Nun – die Erwartung einer Entsprechung zwischen objektiven Verhältnissen und subjektiver Einschätzung derselben ist unpsychologisch gedacht. Und zwar in zweierlei Hinsicht: erstens ist eine Widerspiegelung der allgemeinen wirtschaftlich-politischen Verhältnisse in der Lebenswelt des einzelnen zwar für mehr oder weniger große Teile der Bevölkerung, aber eben nicht für alle zu erwarten. Wenn 10% erwerbslos sind, sind 90% erwerbstätig. Individueller Aufschwung ist in Zeiten allgemeiner Rezession möglich, wie umgekehrt ein Niedergang in Boom-Zeiten. Zweitens ist es ohne weiteres möglich, daß durch den Wechsel von Bewertungsmaßstäben eine Verbesserung/Verschlechterung der subjektiven Befindlichkeit eintritt, ohne daß sich objektiv irgend etwas geändert hätte. Wenn also das durchaus problemsichtige moderne Jazzpublikum heute weniger Probleme konzidiert als 1976, so kann sich dahinter eine subjektive Bezugsnormverschiebung verbergen. Die Erfahrung der allgemeinen Zunahme echter Existenzprobleme führt vielleicht bei sensiblen und wehleidigen Menschen dazu, ihre eigene, objektiv ja gute Situation insgesamt besser zu beurteilen. Ihr subjektiv vorhandenes Problem „Kontaktschwierigkeiten“ z. B. verblaßt vor dem beobachteten Arbeitslosenschicksal anderer, so daß Hemmungen entstehen, dieses „Problem“ bei einer Befragung als ein solches zu nennen. So könnte also der Rückgang der subjektiven Problembelastung im Rock- und Jazzpublikum durch Bezugs-

punktverschiebung entstanden sein, die mit der allgemeinen Entwicklung zwar zusammenhängt, nicht jedoch mit der veränderten wirklichen Situation der Befragten. Die hat sich objektiv verschlechtert (es gibt z. B. mehr Arbeitslose in beiden Publika), subjektiv aber verbessert. Diese und ähnliche Phänomene haben in der Psychologie Tradition. *Stouffer u. a.* (1949) sprechen von „relativer Deprivation“, die *Sturwe* (1977) zur Frage veranlaßt: „Sind die Armen die Reichen?“, zu der er ausführt (1977, S. 155): „Gerade diejenigen, die allen Grund zu haben scheinen, zufrieden zu sein, äußern sich unzufrieden“. Und Helmut Fend, einer der bekanntesten Sozialisations- und Gesamtschulforscher in der Bundesrepublik, kommentiert ähnliche Ergebnisse seiner an 3750 Schülern Anfang der 70er Jahre durchgeführten Untersuchungen zu den Sozialisationswirkungen der Schule wie folgt (*Fend u. a.* 1976, S. 455):

„Insgesamt hat dies zur Folge, daß jene Gruppe, der es objektiv besser geht (Gymnasiasten), ‚unzufriedener‘ ist als die Gruppe, der es objektiv schlechter geht (Hauptschüler)... Wir kennen das Phänomen der relativen Deprivation aus unserer Alltagserfahrung. Mehr Wohlstand macht nicht automatisch zufriedener, ebensowenig mehr Erlebnis- und Verdienstmöglichkeiten, was Eltern häufig unter Hinweis auf eigene ‚harte Jugend‘, in der sie doch zufrieden waren, bei ihren heranwachsenden Kindern angesichts ihrer ‚Undankbarkeit‘ beklagen. Hinter diesen Prozessen stehen sicher solche Bezugspunktverschiebungen, wie sie in der Theorie der relativen Deprivation beschrieben werden.“

Noch ein letztes Beispiel: die „Frankfurter Rundschau“ berichtete am 21. 1. 83 über Ansichten des Sozialpsychologen *Gerhard Schmidtchen*:

„Die Jahrgänge ab 1953 bis 1968 erweisen sich als besonders sensibel gegenüber Problemnachrichten aus der Gesellschaft... Die besonders ängstlichen Jahrgänge sind diejenigen, die in einer Zeit erzogen worden sind, in der die Eltern den Kindern zum erstenmal wieder eine geschützte Welt voller Harmonieerwartungen bereiten konnten. Aus Liebe zu ihren Kindern haben sie eine frustrationsanfällige Generation geschaffen...“

Schmidtchen verortet diese Neigung zur relativen Depriviertheit auch politisch: „die Grünen“ wirkten „übermäßig besorgt, wenn nicht verstört“. Keine Frage: das Phänomen existiert, nicht nur in der Bundesrepublik, auch im Weltmaßstab. Regierungschefs von Ländern der Dritten Welt haben für unsere Umweltängste nur Spott und Empörung übrig – für sie geht es um noch drängendere Überlebensfragen. Für sie sind unsere Probleme Kennzeichen einer „relativen Deprivation“.

Wir müssen uns hier mit solchen Phänomenen beschäftigen, weil sie den Zugang zu Ergebnissen erleichtern, die paradox sind und eben nur mit Hilfe der Annahme einer Bezugspunktverschiebung durch Eintauchen in eine symbolkulturelle Ersatzwelt verständlich werden.

Mit unseren Daten lassen sich Teilaspekte der relativen Deprivation ohne weiteres bestätigen:

- die Anzahl der Probleme steigt mit zunehmendem Ausbildungsniveau, so wie es Fend festgestellt hat;
- die Anzahl der Probleme steigt mit zunehmender politisch linker Einstellung und ist in der Altersgruppe der 18- bis 30jährigen am höchsten, so wie das der Demoskop und Sozialpsychologe Schmidtchen beschrieben hat. (Die genannten Tendenzen lassen sich über Korrelationen und Varianzanalysen an der Gesamtstichprobe signifikant sichern.)

Die sich in diesen Daten manifestierende „relative Deprivation“ muß unter zwei Perspektiven betrachtet werden: unter der des zeitgeschichtlichen und unter der des aktuellen Vergleichs. Zeitgeschichtlich ist relative Deprivation ganz allgemein als Trend bei den Gesamtstichproben (1974/1978/1984) zu beobachten. Von 1974 bis heute hat sich die objektive Situation verschlechtert, die Probleme nehmen paradoxerweise ab. Aktuell ist relative Deprivation trotz zeitgeschichtlicher Abnahme immer noch stärker beim progressiv-gebildeten jungen Erwachsenen zu bemerken. Hier ist jedoch interpretative Vorsicht geboten: auch die objektive Lage des jungen Akademikers hat sich beträchtlich verschlechtert. Das soziale Netz ist für arbeitslose Facharbeiter fester geknüpft als für arbeitslose Hochschulabgänger.

Es gibt alternative Interpretationen des Phänomens der „relativen Deprivation“. Die modernen kognitiven Theorien der Psychologie bzw. Sozialpsychologie erfassen u. a. auch die Wirkung einer „objektiven Selbstaufmerksamkeit“ (BEM, vgl. Frey 1978). „Objektiv“ heißt dabei, sich selbst zum „Objekt“ der Aufmerksamkeit machen. Diese Art der Selbstbespiegelung hat eine Fülle von empirisch nachgewiesenen Effekten. Dazu gehört z. B. der Effekt einer Intensivierung von Emotionen oder auch die Verstärkung von psychischen Problemen bei objektiver Selbstaufmerksamkeit. Da wir annehmen können, daß progressiv eingestellte Jungakademiker ein höheres Maß an Selbstreflexion erlernt haben als der im Berufs- und Familienleben bereits eingespannte gleichaltrige Facharbeiter, wäre eine höhere subjektive Problembelastung des ersteren nicht weiter verwunderlich.

### 13. Soziale Selbstbeurteilung der Konzertbesucher

Die Logik unserer Untersuchung erforderte u. a. auch die Aufnahme von Fragen zum Selbstverständnis der Konzertbesucher. Läßt sich je Konzert ein „Typus“, ein „Durchschnittscharakter“ ermitteln? Außer den für die Beantwortung dieser Frage etwas dürren Informationen zu Alter, Geschlecht und Ausbildungsstand, zu kulturellen und politischen Präferenzen stehen uns Daten aus einer Liste von 11 Eigenschaftsalternativen zur Verfügung – bei deren Beantwortung sich große Teile der Publika enthielten, d. h. keine Antworten abgaben. Das kann verschiedene Gründe haben: die treffenden Eigenschaftsbegriffe standen nicht in der Liste, man konnte sich nicht für eine der angebotenen Alternativen entscheiden oder man meinte, das gehe – auch wenn es anonym erhoben wurde – niemanden etwas an. Die Fragen wurden nach folgendem Muster gestellt:

„Bitte versuchen Sie einmal, sich selbst zu beurteilen. Welche der folgenden Beschreibungen paßt im allgemeinen eher zu Ihnen?

Ich...

... bin eher unkompliziert im  
Umgang mit anderen Menschen

oder

Ich...

... bin eher schwierig im  
Umgang mit anderen Menschen

usw.“

(eine der Alternativen mußte jeweils angekreuzt werden).

Der Blick auf die eigene Person führt zu allerhand verzerrenden Beurteilungstendenzen – man ist entweder zu schönfärberisch oder zu selbstkritisch. Niemand kann also davon „objektive“ Informationen erwarten. Eher werden die Antworten auch von dem geprägt sein, was in den jeweiligen Publikumskreisen als „sozial erwünscht“ gilt. Bestandteil dieser sozialen Erwünschtheit ist jedoch stets auch die Art der Frage, die Formulierung der Antwortalternativen etc.



Dazu gibt es ein interessantes Beispiel aus unseren Jazzuntersuchungen (*Dollase / Rösenberg / Stollenwerk* 1978). Dort hatten wir gefragt, an welchen Schimpfwörtern, die ein guter Bekannter über den Befragten äußert, er sich „sehr stören“ würde. Die Bezeichnung „schwieriger Typ“ störte im zeitgenössischen Jazzpublikum nur rund 9%. Der daraus zu ziehende Schluß, daß sich eben 91% als „schwierigen Typ“ betrachten, wäre mit Sicherheit falsch. In unserer jetzigen Untersuchung haben sich nur 38% des Jazzpublikums zu der oben genannten Formulierung „... ich bin eher schwierig im Umgang mit anderen Menschen“ bekannt. Vom „sich stören“ an einer Bezeichnung bis zu ihrer Aufnahme in die Selbstbeurteilung ist es also ein recht weiter Weg.

Trotz der genannten Schwierigkeiten ergab auch dieser Fragenkomplex interessante und durchaus systematische Ergebnisse. Für die folgende Darstellung wollen wir von einer typischen Selbstbeschreibung nur dann reden, wenn sich mindestens 60% des Publikums für eine der Alternativen entschieden haben (Also: 40% für die jeweils andere: Die genauen Prozentsätze entnehmen Sie dem Supplement, s. Vorwort). Legt man dieses relativ strenge Kriterium an (strenger als das Signifikanzkriterium), so lassen sich die elf Eigenschaftspaare in drei Gruppen einteilen:

1. Eigenschaften, die in nahezu allen Publika von meist mehr als 60% angekreuzt worden sind. Dazu gehören die Paare: „bin eher nachgiebig – lasse mir nichts gefallen“, „bin sehr kritisch – bin eher nicht so kritisch“, „kann mich gut anpassen – kann mich nicht so gut anpassen“, „bin eher unkompliziert – bin eher schwierig“ und „bin unternehmungslustig – bin eher zurückhaltend“. Nahezu alle Konzertpublika haben sich deutlich als nachgiebig, eher kritisch, anpassungsfähig, unkompliziert und unternehmungslustig eingestuft. Die geringeren Unterschiede zwischen den Publika sind jedoch auch hier interessant: Die Beurteilung als „nachgiebig“ kommt beim Klaus Hoffmann-Publikum zwar genauso oft vor wie bei Maria Hellwig, Peter Alexander oder Wolf Biermann, sie ist jedoch beim Orlando-Publikum und im Gürzenich deutlich höher (84% bzw. 74%). Und das Boney M.-Publikum führt die Rubrik „lasse mir nichts gefallen“ mit 53% an, ist also die einzige Ausnahme. Als „eher kritisch“ stuft sich insbesondere das Klaus Hoffmann-Publikum ein (88%). Peter Alexanders und Maria Hellwigs Zuhörer bilden mit 48% bzw. 38% das Schlußlicht.

„Gut anpassen“ können sich die Publika Hellwig (93%), Alexander (91%), Boney M. (88%) sowie die Klassikpublika „Fidelio“ (83%), Orlando (85%) und Gürzenich (81%). Schlußlicht: Biermann (57%).

Als „unkompliziert“ beurteilen sich besonders Alexander- (87%), Hellwig- (81%), Boney M.- (88%) und Gürzenich-Besucher (83%). Als „schwierig“ gelten, trotz vorherrschend unkomplizierter Selbstbeurteilung auch hier, noch am ehesten die Biermann- und Jazzhaus-Besucher (beide je 38%).

Für „unternehmungslustig“ halten sich fast alle Konzertpublika, wohl weil sie mit dem Besuch eines Konzerts den Beweis dafür erbracht haben, besonders hoch liegen die Prozentsätze bei Hellwig und Boney M. (81 bzw. 85%).

„Zurückhaltend“ beurteilen sich die Zuhörer beim Gürzenich-Orchester zu 48% – bilden also selbst hier noch nicht die Mehrheit, wenngleich dies der höchste Wert je Konzert ist.

2. Zwei weitere Eigenschaftspaare trennen eine Reihe von Publika in zwei gleich große Publikumsanteile und führen nur bei etwas mehr als der Hälfte der Konzerte zu eindeutigen und einseitigen Kennzeichnungen, die aber dann „quer“ zu den Sparten liegen. Das sind die Paare „bin eher nervös und unruhig – bin eher ruhig und ausgeglichen“ und „konzentriere mich eher auf meinen Beruf – konzentriere mich eher auf mein Privatleben“. Als

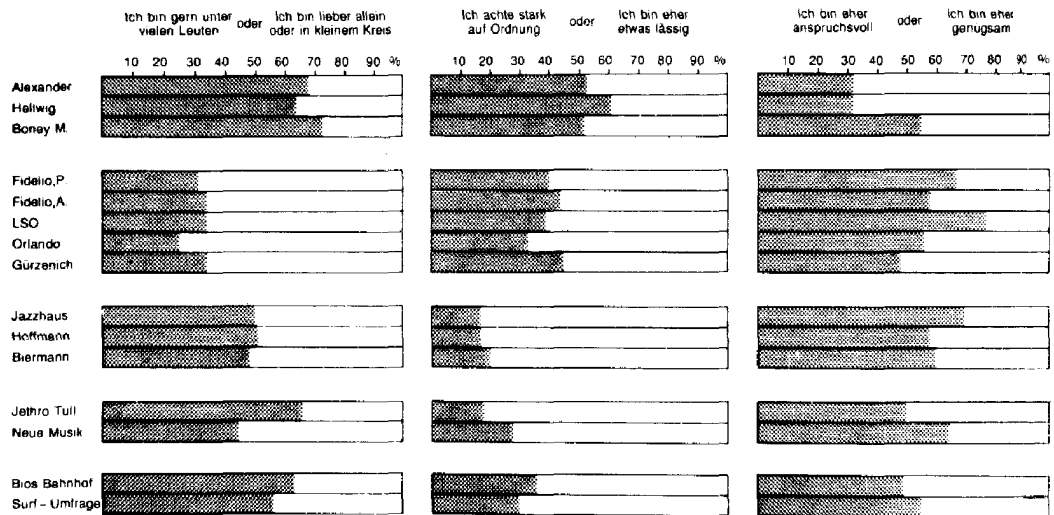
eher „ruhig“ klassifizieren sich die Klassikpublika, aber auch Jethro Tull-, Neue Musik-, sowie Peter Alexander- und Maria Hellwig-Zuhörer. Hierzu fällt uns keine eindeutige Erklärung ein. Anders bei der Alternative „Beruf-Privat“: Jazz-, Rock- und Liedermacherpublika sind deutlich eher privatorientiert, ebenso wie die Unterhaltungskonzertbesucher. Aus dem Klassikbereich trifft das nur auf Orlando-Zuhörer zu. Der Rückzug ins Private hat bei den Zuhörern sicher recht verschiedene Gründe. Beim Liedermacher-, Rock- und Jazzpublikum ist es sicher – wegen der jungen, gebildeten Zuhörerschaft und ihrer links-grünen Orientierung – der gewandelte Stellenwert von Leistung, wirtschaftlichem Wachstum und Lebensqualität, bei den Unterhaltungskonzerten eine eher klassisch-soziologisch zu interpretierende Zuneigung zum privaten Bereich, der mehr Selbstverwirklichung erlaubt, die im Beruf eben nicht möglich ist. Und bei den Kammermusikzuhörern mag ein wenig eine erziehungsabhängige esoterische Orientierung mitspielen.

3. Die drei übrigen Eigenschaftspaare („bin gern unter vielen Leuten – bin lieber allein oder im kleinen Kreis“, „achte stark auf Ordnung – bin eher etwas lässig“, und „bin eher anspruchsvoll – bin eher genügsam“) trennen sehr scharf und deutlich zwischen verschiedenen Publika, d. h. im Sinne des oben gesetzten Kriteriums: es gibt Publika, die sich deutlich mal mit der einen, mal mit der anderen Alternative charakterisieren. Die Daten sind in Abb. 38 dargestellt (s. S. 152).

Die drei letztgenannten Eigenschaftspaare können gewissermaßen als Schlüssel zum Verständnis der anderen Unterschiede dienen. Sie offenbaren zugleich, wie sehr die soziale Selbsteinstufung ein Reflex auf die eigene Lebenssituation ist. Ohne unserem Kapitel „Erklärungen“ zu weit vorzugreifen, kann konstatiert werden, daß die Selbsteinstufung die demographische Situation der Konzertbesucher widerspiegelt und nicht etwa als Effekt der gehörten Musik betrachtet werden kann.

Nehmen wir die sog. „Unterhaltungspublika“ Boney M., Peter Alexander und Maria Hellwig. In allen drei achtet man „stark auf Ordnung“ (zumindest stärker als in anderen Publika) – eine Tugend, zu der man Menschen dieses Ausbildungsniveaus stets angehalten hat, um ihre Konkurrenzfähigkeit auf dem Arbeitsmarkt der für sie erreichbaren Stellen zu sichern. Die Lässigkeit (ja auch: die Schlamperei) war stets das Vorrecht des Privilegierten. Der Untergebene mußte sich pünktlich, zuverlässig, ordentlich, fleißig und „genügsam“ zeigen. Bescheiden in seinen Ansprüchen, zufrieden mit dem, was er hat. Die Erziehung zu den Tugenden der Ordentlichkeit und Genügsamkeit war funktional sinnvoll: Eltern gaben sie an ihre Kinder weiter, weil sie glaubten, daß sie damit beruflich weiterkommen. In der Tat: als „genügsam“ schätzen sich hohe Prozentsätze bei Peter Alexander und Maria Hellwig ein. Nicht bei Boney M. Warum nicht? Die Zuhörerschaft von Boney M. hat zwar durchschnittlich ein ebenso niedriges Ausbildungsniveau wie das Alexander- und Hellwig-Publikum, ist aber wesentlich jünger; ein Generationseffekt also, den wir – durchaus strittig – der doch größeren Verbreitung und Wirkung emanzipatorischer Ideen in Hauptschulen, Medien und Betrieben zuschreiben. Der jüngere Hauptschulabsolvent heute läßt sich möglicherweise nicht mehr so wie der ältere Volksschulabgänger in seinen Ansprüchen zurechtweisen.

Abb. 38: Selbstbeurteilung der Konzertbesucher



Erläuterung: Den Konzertbesuchern wurden die o. g. Statements als alternativ anzukreuzende Möglichkeiten vorgelegt. Die Prozentsätze ergänzen sich zu 100 (schraffiert = linke Alternative, weiß = rechte Alternative), weil die Nicht-Antwörter vor der Berechnung abgezogen wurden.

Auch die dritte trennscharfe Polarität „... bin gern unter vielen Leuten – bin lieber allein oder im kleinen Kreis“ erbringt Ergebnisse, die durchaus soziologisch interpretiert werden können. Zur Mehrheit zu gehören, ja auch „Masse“ zu sein, das findet für die Publika von Boney M., Peter Alexander und Maria Hellwig seinen Ausdruck auch in anderen Variablenbereichen unseres Fragebogens. Man ordnet sich z. B. in der Mitte des politischen Spektrums ein, man bewertet Musik im Bewußtsein subjektiver Konformität. Es wundert also nicht, daß die genannten Publika „gerne unter vielen Leuten“ sind. Individualistisches „Alleinsein“, ggf. Eingrenzungen des Kontaktes auf den „kleinen Kreis“, ist nun typisch für die Klassikkonzerte, sozusagen der „Sozialstil“ der älteren, gebildeten Menschen. Für die anderen Konzerte ist die Dimension „gesellig – allein“ wohl nicht typisch. Allenfalls ein individualpsychologisches Unterscheidungsmerkmal, das mit der bekannten Skala „extravertiert – intravertiert“ zusammenhängen könnte, einem Persönlichkeitsmerkmal, von dem namhafte Psychologen (z. B. Hans Jürgen Eysenck) hartnäckig behaupten, es sei überwiegend vererbt...

Eine interessante Ausnahme gibt es auch hier: die Rockkonzertbesucher von Jethro Tull betonen ebenfalls Geselligkeit. Vielleicht wirkt hier die Rockgeschichte nach. Von Woodstock bis Altamont, vom Auftritt der Rolling Stones in der Berliner Waldbühne in den 60er Jahren bis zu ihrem Spektakel im Münchener Olympiastadion Anfang der 80er Jahre hat sich das Image „Masse“ für Rockmusik verifizieren lassen.

## C. Erklärungen

### 1. Vorbemerkungen

Ein verantwortungsvoller Humanwissenschaftler müßte seine Forschungsberichte eigentlich immer mit dem lateinischen Spruch „Scio, nescio!“ („Ich weiß, daß ich nichts weiß“) beginnen. Der Grund: trotz der überall lesbaren „Belege“ oder gar „Beweise“ für bestimmte Hypothesen und Theorien ist der Fortschritt gerade in den Human- und Sozialwissenschaften bescheiden und noch nicht einmal gesichert. Kein Wunder: der Mensch ist komplizierter als Natriumchlorid, als Mangan oder auch unberechenbarer als die Graugans bei Konrad Lorenz in Seewiesen. Wir teilen also gleich hier mit, daß unsere Daten, so schön deutlich sie auch immer sein mögen, eine ganze Reihe nicht gelöster Probleme aufwerfen. Selbstverständlich ist dieser Gestus der Selbstbescheidung von einem durchaus selbstbewußten Impuls begleitet. Die „Anderen“ nämlich haben erst recht keinen Grund, unbescheidener als wir zu sein . . .

Zunächst: was soll erklärt werden? Wie der Leser/die Leserin mittlerweile weiß, geht es uns meist um die Entstehung musikalischer Präferenzen bzw. um die Entstehung von musikbezogenen politischen, kulturellen und sozialen Einstellungen. Manche der von uns erhobenen Daten sollen Anhaltspunkte für Erklärungen sein (so z. B. die demographischen Variablen Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau). Dieser Anspruch könnte dadurch in Frage gestellt werden, daß wir uns ja nur auf Daten von Konzertbesuchern beschränken und eben nicht auf solche einer repräsentativen Stichprobe der Bevölkerung. In der Tat ist das eine Einschränkung, die ihre wünschenswerten wie relativierenden Effekte hat.

† Wünschenswert etwa ist die Tatsache, daß die Konzertbesucher gewissermaßen etwas für die Validierung ihrer musikalischen Präferenz „getan“ haben. Sie sind ins Konzert gegangen und haben z. T. einen erheblichen Preis entrichten müssen, um ihre Stars zu sehen und zu hören. Im Vergleich zu den vielen Schüler- und Studentenstichproben in der musikwissenschaftlichen Forschung, die ihre Präferenzen immer nur hypothetisch kundtun, besitzen wir von unseren Befragten einen sehr realen und handfesten (forschungssprachlich: nichtreaktiven) Präferenz-Indikator. Das läßt bis zu einem gewissen Grade verlässlichere Informationen erwarten. Andererseits aber vermischt sich der Konzertbesuch mit allerlei Unwägbarkeiten und Nebenmotivationen: man geht nur, weil der Freund/die Freundin/Verwandte unbedingt dahin wollten; man will nur zeigen, daß man dabeigewesen ist; man will nur mitreden können; man hatte an dem Abend gerade nichts besseres zu tun etc. – also eine möglicherweise breite Palette von für die Ermittlung der Präferenzgenese irrelevanten Faktoren! Wir wollen diese Relativierung allerdings nicht übertrieben wissen. Ein Großteil der Konzerte war Tage vorher ausverkauft – reine Zufallsbesuche scheiden nahezu aus. Wer gezwungenermaßen (oder: aus Rücksicht auf andere) ins Konzert gegangen ist, hat den Fragebogen meist auch an seinen Partner weitergegeben („Ich versteh davon ja nichts – mach Du das mal“) – wie wir beim Verteilen feststellen konnten. Zwar zeigt sich, daß die Konzertbesucher nur begrenzt als Fans der auftretenden Künstler/Interpreten bezeichnet werden können, jedoch ist eine klare Präferenz für das Genre des jeweils stattfindenden Konzerts in unserem Fragebogen mehrfach kontrolliert worden: bei den kulturellen Interessen, bei der Musikbewertung ausgewählter Sparten

und auch bei der Angabe der bevorzugten Interpreten/Musikstile. In allen Fällen haben wir wegen der Eindeutigkeit der Ergebnisse keinen Grund, an der positiven Werturteilsentscheidung für die im Konzert gespielte Musik ernsthaft zu zweifeln.

Nicht nur in musikwissenschaftlichen Publikationen liest man häufig die unabdingbare Forderung, man müsse „theoriegeleitet“ arbeiten – so als heilige die Theorieorientierung jeglichen Datenschnitt, mangelnde Kreativität und die Dürre etwaiger Überlegungen. Die Forderung ist so, wie sie meist geäußert wird, eine bloß ästhetische und keine wissenschaftstheoretisch wirklich greifende Forderung. Der gedankliche oder theoretische Fortschritt ist keineswegs garantiert, wenn man „theoriegeleitet“ vorgeht, es muß schon die richtige Theorie sein. Und welche das ist, das weiß man vorher ja nicht. Theorieorientierung hat evtl. gewisse kommunikative Vorurteile: man überprüft Behauptungen, die andere aufgestellt haben und kann anschließend feststellen, ob zu Recht oder nicht; aber auch nur dann, wenn man sich bei dieser Feststellung forschungsmethodisch so verhalten hat, wie der Theoriebegründer es akzeptiert. Der kann sich – bei negativem Ausgang – durch kleine Zusatzannahmen herausreden (sog. „Exhaustionen“).

Man kann sich die theoretische Problematik an einem einfachen Beispiel aus der Kriminalszene verdeutlichen. Kommissare gehen hypothesen- oder theorieorientiert vor – manchmal zum Vorteil, wenn sie nämlich die richtige These erwisch haben – manchmal zu ihrem und unserem Nachteil, wenn sie nämlich einer vorgefaßten und falschen These anhängen. Dann arbeiten sie nämlich umsonst, und der richtige Täter lacht sich ins Fäustchen. Die Alternative zum theorieorientierten Vorgehen ist nicht das zufällige Vorgehen, sondern ein umsichtiges, möglichst viele denkbare Möglichkeiten in Betracht ziehendes Vorgehen, ein ständiges Revidieren, Neuerfinden von Hypothesen mit darauf bezogenen Recherchen.

Es ist nun nicht so, wie *Bastian* (1982, S. 229) kolportiert „... angesichts einer bisweilen hartnäckigen reproduzierten Kritik, Theorie sei in empirischen Forschungsprojekten noch immer *cura posterior*“ – nein, so nicht. Aber es ist z. B. völlig legitim, bei einem Satz von Variablen sämtliche Interkorrelationen zu berechnen, bloß um mal zu sehen, wo interessante und hohe Korrelationen zustandekommen und danach – „*cura posterior*“ – Theorien zu erfinden. Diese Ansicht bringt natürlich sozialwissenschaftliche Strategiedogmatiker auf die Palme, weil das verdächtig nach „Induktionslogik“ aussieht, die in der Tat unsinnig ist. Die Induktionslogik allerdings besagt, man könne die richtige Deutung der Fakten aus den Fakten logisch ableiten – und das ist falsch (wie *Popper* 1966, S. 3ff, es z. B. erklärt hat). Jeder müßte mittlerweile wissen, daß ein und dasselbe Faktum sich auf verschiedene Arten erklären läßt.

Ein schönes, knappes Beispiel zur Veranschaulichung solcher Induktionslogik ist bei Ingeborg Stelzl (*Stelzl* 1982, S. 263) zu finden: „Wie kommt Regen zustande?“ – „Ganzeinfach: Die Wolken sind große Schwämme und wenn sie zusammenstoßen, drücken sie sich gegenseitig aus.“ – „Und kann man das beweisen?“ – „Natürlich. Du siehst doch, es regnet.“ Erfreulicherweise wissen wir heute, warum es regnet, so daß wir nicht gezwungen sind, uns mit dieser komplizierten Theorie auseinanderzusetzen. ...

Am Beispiel von Stelzl ist interessant, daß man es auch auf deduktiv vorgehende Forscher anwenden könnte. Der Deduktionist kann locker ein paar Fehler machen: er könnte z. B. beschließen, daß die dichte Wolkendecke bei Regen den Zusammenstoß der Wolken indiziert. Die Folge – Regen – ist also Beweis für seine Theorie.

Für uns ist die Induktion ein psychologischer Vorgang, der den Einfall von Hypothesen und Theorien beschreibt, wenn man der Ergebnisse ansichtig wird. Diese Einfälle müssen sich nachträglich erst noch bewähren. Deshalb werden wir auch weiterhin unge-

hemmt im Datensatz herumkorrelieren und uns von den ermittelten Koeffizienten zu Einfällen, Spekulationen und Theorien stimulieren lassen ...

Jedenfalls ist uns dieser Weg sympathischer als der, den einige der empirischen Musikwissenschaftler beschreiten, nämlich: im Licht vorgefaßter Theorien offenkundig bestehende Fakten zu übersehen. Wir werden im dritten Teil des Kapitels zwei Beispiele dafür anführen. Überhaupt werden die Begriffe „Hypothese“ bzw. „Theorie“ ziemlich inflationär gebraucht. Da liest man etwa: „Unsere Hypothese lautet, daß ältere Menschen andere Musik präferieren als jüngere“. Eine solche Tatsachenvermutung schon als „Hypothese“ auszugeben mag nur zulässig sein, wenn man den Hypothesenbegriff differenziert: etwa in „Beschreibungshypothesen“ und „Erklärungshypothesen“. Letztere würden im Unterschied zur ersten Sorte auch Annahmen über die Verursachung von Phänomenen enthalten müssen.

In einem sehr wesentlichen Punkt stimmen wir mit nahezu allen anderen Musiksoziologen und -psychologen überein: wir glauben auch an die „multiple Determiniertheit des musikalischen Urteils“ (Bastian 1982, S. 231). Das gilt als Faktum – nicht nur als Axiom – für die meisten psychologischen Gegenstände. Ein Folgeglauben ist damit notwendig verbunden (Bastian 1982, S. 234):

[„Empirische Rezeptionsforschung heute hat den dialektischen Objekt-Subjekt-Bezug und die komplexe Verflochtenheit musikalischer Urteile mit außermusikalischen Bedingungen zur Kenntnis genommen und versucht, beide Aspekte transparenter zu machen als sie zum gegenwärtigen Forschungsstand noch immer sind.“

Oder Reinecke (1982, S. 20):

„Dadurch erhielt ich eine Vielzahl von ‚Antworten‘, die sich nach Gruppen aufteilen ließen und einen ersten Einblick gewährten in die doch sehr verwickelte Welt der generations-, alters-, bildungs- und gruppenspezifischen Präferenzen.“

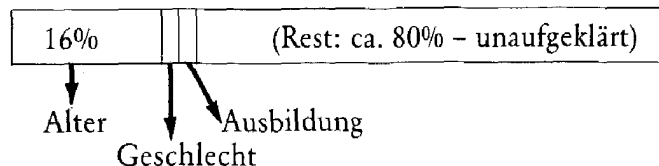
Recht so – da machen wir mit, in dieser „verwickelten Welt“ der „komplexen Verflochtenheit“ ...

Allerdings kann man es sich dort mal einfacher, mal schwerer machen, auch unnötigerweise schwer und unerlaubterweise leicht. Leicht machen es sich z. B. Arbeiten, die glauben, die statistische Signifikanz (für Laien: eine Wahrscheinlichkeitstheoretische Aussage, die bedeutet, daß das gefundene Ergebnis vermutlich kaum zufällig hätte entstehen können) gäbe auch gleich Auskunft über die Stärke bzw. Relevanz des gefundenen Einflusses. Sie schreiben „Hochsignifikanter (!) Einfluß des Alters auf die Musikpräferenz.“ Das Ausrufezeichen ist enorm wichtig – es muß gelesen werden als: „Ätsch – schau mal, was ich gefunden habe!“ Die Signifikanzprüfung als zufallskritische Absicherung eines Ergebnisses sagt selbstverständlich ohne weitere Hinweise nichts über die Relevanz des Unterschiedes/Einflusses aus. Es gibt „höchstsignifikante“ Ergebnisse mit geringer Relevanz und „schwach signifikante“ von erheblichem Einfluß. Das hängt u. a. auch von der Stichprobengröße ab. Bei großen werden, der Logik dieser Prüfung gemäß, auch kleine Unterschiede signifikant. Und hat man bei einem musikpsychologischen Experiment einen signifikanten Effekt etwa der „Vorbildung“ auf die Beurteilung einer neuen Komposition gefunden, so bedeutet das keinesfalls, daß die Beurteilung allein oder in starkem Maße von der Vorbildung abhängt.

Auch hier ein kleines Beispiel – diesmal aus der Pflanzenkunde. Auf das gedeihliche Wachstum einer Tomatenpflanze haben u. a. Einfluß: Lichtmenge, Wasser, Kohlendioxidgehalt der Luft, Düngung. Alle diese Faktoren haben einen signifikanten Einfluß auf das Wachstum. Wenn man will, kann man den relativen Anteil der einzelnen Faktoren an einer optimalen Pflanzengröße bestimmen. Dabei zeigt sich z. B., daß die Düngung zwar

einen Effekt hat, aber keinen so großen wie etwa die anderen Faktoren (oberhalb eines Minimums). Man könnte analog angeben, wie die einzelnen Faktoren etwa bei der Entstehung einer Präferenz für „Rockmusik“ beteiligt sind (die Erklärungsanteile entsprechen ungefähr den von uns in der Gesamtstichprobe – alle Konzerte zusammengefaßt – tatsächlich gefundenen):

Präferenzstärke „Rockmusik“



Es bleibt trotz des gesicherten Einflusses von Alter, Geschlecht und Ausbildung, alle „höchstsignifikant“, erkennbar, daß zur vollständigen Erklärung dieser Präferenz noch einige weitere Faktoren entdeckt werden müssen, genauer: das meiste ist damit noch nicht aufgeklärt.

Nun gibt es nur wenige Forscher, die es sich mit der Aufklärung von Zusammenhängen derart leicht machen. Die meisten tun sich schwer und mühen sich redlich ab, ihre Arbeit noch schwieriger zu gestalten. Eine beliebte Erschwerungsstrategie besteht darin, den Anspruch einer allgemeinen (nomothetischen) Theorie so hochzuschrauben, daß niemand diesen Anspruch erfüllen kann. Z. B. soll die Theorie für alle Einzelmenschen auf diesem Erdball gelten, womöglich noch zu allen Zeiten.

Ebensowenig wie ein Biologe voraussagen will, welcher Frosch in welchem Tümpel wann nach welcher Mücke schnappt, sollte Analoges Ehrgeiz musiksoziologischer-psychologischer Theorien sein. Vieles bleibt Zufall, bleibt unaufgeklärt, was die Verursachung des psychischen und sozialen Schicksals des einzelnen anbelangt.

Oftmals ist es auch der gute Klang des Wortes „differenziert“, der Forschung in die Irre führt. Differenzierung ist nicht in jedem Fall eine Fortschrittsstrategie, sie kann auch zu der banalen Erkenntnis führen, daß jeder Mensch anders ist. Wer Äpfel und Birnen nicht differenzieren kann, ist gewiß ein armer Wicht. Wer sie aber nicht unter dem Label „Obst“ zusammenfassen kann, sollte sich auch nicht an die Konstruktion von Theorien wagen.

Ein Beispiel: „Wie orientieren sich junge Damen zwischen 17 und 25 Jahren, mit jüngeren, männlichen Geschwistern, berufstätigen Eltern in Vorortwohngebieten, Handelsschule bzw. Handelsschulabschluß und bereits enttäuschten Partnerschaften über den Schlager?“ Darin enthalten sind die Variablen: Alter, Geschlecht, jüngere Geschwister, männliche Geschwister, berufstätige Eltern, Vorortwohnung, enttäuschte Partnerschaften, Handelsschule, also acht Stück. Sind diese lediglich dichotom ausgeprägt (ja/nein), gäbe es schon  $2^8 = 256$  verschiedene Kombinationen dieser Variablen (nur zwei mehr und es gäbe schon 1024 Kombinationen). Strenggenommen müßte man Personen zu jeder dieser Kombinationen suchen, um die originäre Verflochtenheit der Variablen bei der Einstellungsgenese zum Schlager zu studieren – und hätte doch noch eine Reihe anderer Variablen übersehen.

Weil das so nicht gut geht, arbeitet man mit globaleren, selbstverständlich etwas ungenaueren Forschungsstrategien und etwas allgemeineren Gesetzesausgaben. Ein Fehlschluß – sagen manche, z. B. Christa Nauck-Börner (Nauck-Börner 1981, S. 80) und übt Kritik an Ergebnissen von Dörte Wiechell (Wiechell 1977), die irgendwo einmal interpretiert hat, „daß die Schichtzugehörigkeit einen Einfluß auf die Entscheidung hat, ob ein

Instrument erlernt werden soll oder nicht“. Nauck-Börner dazu: „Diese Argumentation ist nicht zulässig; es liegt ein ökologischer Fehlschluß vor, bei dem Eigenschaften von Kollektiven für Aussagen über Individuen herangezogen werden“; Recht hat sie – aber es gibt noch keine Alternative, was sie selbst weiß (S.81/82). Ihre Forderungen nach differenzierterer Erfassung der Lebenswelt (sie adaptiert *Bronfenbrenner 1976*) macht das ganze Dilemma auch der soziologischen Forschung deutlich: Wenn es nicht mehr erlaubt ist, mit globalen Indikatoren zu operieren und mit Theorien, die nur globale Indikatoren enthalten und die dann auch nur globale Schlußfolgerungen erlauben, dann ist der Weg in den Reduktionismus beschritten. Das bedeutet folgendes: die Variable „Schicht“ ist zu global, also wird sie zerlegt in das Mikro-, Meso- und Makrosystem der Umwelt eines Menschen (*Bronfenbrenner 1976*). Das Mikrosystem befaßt sich mit der aktuellen Umwelt – aber wie genau? Wird jede einzelne Sprachäußerung registriert? Möglicherweise ja. Das ist aber auch zu grob. Wir müssen die Nervenströme bei Sprachproduktion und Sprachrezeption auch noch erfassen. Und die Gehirnaktivitäten. Und die auch noch genauer. Bis in die elektrochemikalischen Prozesse der Nervenleitung hinein... Die Gefahr dieser Denkweise liegt darin, daß man nur noch auf atomarer Ebene Gesetzmäßigkeiten erkennen will, aus denen heraus alle komplexeren sich ergeben. Im Meso- und Makrosystem kommen dann allerdings bei Bronfenbrenner globalere Gesetzmäßigkeiten zum Zuge, von denen wir annehmen und es auch in dieser Studie beweisen können, daß sie existieren. Es ist also durchaus ergebnisträchtig, wenn man sich mit globalen Indikatoren und deren gesetzmäßigen/regelhaften Beziehungen untereinander beschäftigt – man muß nur die Grenzen solcher Theorien beachten. Man wird damit nur Kollektive und ihre Bewegungen, nicht aber individuelle Prozesse voraussagen können. Was mit der Bronfenbrennerschen Verschachtelung der Erklärungsebenen natürlich auch angedeutet ist: die ideographischen/individuellen Entwicklungen gerinnen zu globalen gesetzmäßigen Prozessen von Kollektiven, ohne daß sie ineinander überführbar wären. Ein „Ökologischer Fehlschluß“ ist nicht nur der Schluß von Eigenschaften der Kollektive auf einzelne sondern möglicherweise auch der umgekehrte Fall: von den Eigenschaften der Individuen auf solche von Kollektiven zu schließen.

Mit den vorgenannten Bemerkungen wird alles in allem eine eigentlich selbstverständliche Relativierung begründet, die natürlich nicht exklusiv nur für unsere Untersuchung gilt, sondern für alle. Wesentliche Eckpunkte sind: die Annahme der multiplen Determiniertheit, die Bejahung globaler Theorien mit globalen Variablen (nomothetische Orientierung) und die Erkenntnis der Begrenztheit der Erklärungsreichweite von sozialwissenschaftlichen Theorien. Daraus folgt selbstredend auch ein lockeres Verhältnis zu anderen Theorien, die als parallele Deutungsversuche mit je unterschiedlich zu erklärenden Phänomenbereichen aufgefaßt werden – sich also ergänzen können. Der nun folgende Überblick über verschiedene Theorien auf unterschiedlichen Ebenen dient u. a. auch dem Aufweis, wo welche Theorien welche Teilbereiche der Daten aus der vorliegenden Studie klären könnten.

## 2. Erklärungstrends

Theorien sind auch Moden unterworfen, vor allem solche, die, wie wir weiter oben kurz angedeutet haben, ohnehin nur geringe Reichweite beanspruchen können. Gerade das prinzipiell Unaufklärbare ist eine Ermunterung für jede Spekulation, insbesondere für



jene, die in den jeweiligen linken oder rechten Zeitgeist passen – es kann ja doch keiner den zweifelsfreien Gegenbeweis antreten. Der in der soziologischen und psychologischen Forschungsliteratur bemerkbare Trend in Richtung vorurteilsfreie Untersuchung der Populärkultur hat trotz erfrischender Publikationen (z. B. *Gans* 1974, *Lewis* 1978, *Borgeest* 1977) noch nicht den gegenläufigen, oberlehrerhaft pädagogisierenden, kryptonormativen der musikwissenschaftlichen Fachliteratur stoppen können (z. B. *Rauhe* 1972, *Eckert u. a.* 1975). Noch immer sind Plädoyers nötig.

Wir beginnen mit einer Übersicht verschiedener Trends vom allgemeinen (historischen) zum konkreten (psychologischen) und versuchen kursorisch, die Anbindung dieser Trends an die Daten unserer Untersuchung herzustellen.

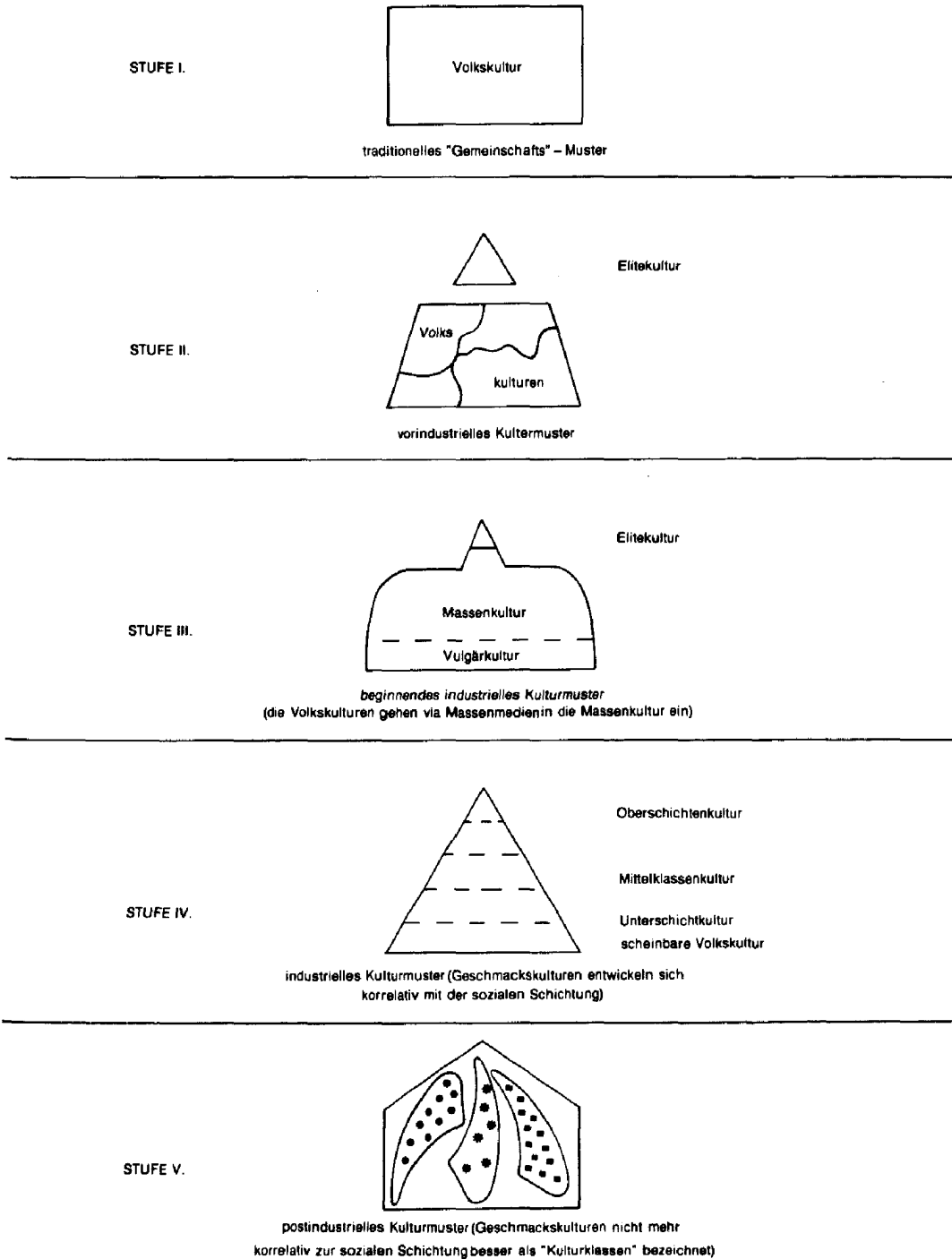
## 2.1 Von der Folk-Kultur zu postindustriellen Geschmackskultur

Die Idee, einen Bezug zwischen sozialer Schichtzugehörigkeit und ästhetischen Präferenzen herzustellen, ist beispielsweise in der angloamerikanischen musiksoziologischen Literatur eine längst banal gewordene Idee und seit den 60er Jahren auch in der Bundesrepublik (vgl. zum Überblick über die internationale Literatur *Lewis* 1978). Wenn man die den sozialen Schichten zugehörigen Kulturen jedoch definieren will, stößt man auf dieselben Schwierigkeiten wie bei der Definition sozialer Schichten (vgl. *Nauck-Börner* 1981). Es ist dies nicht die übliche Definitionsunsicherheit und die daraus resultierende Vielfalt von Definitionen, sondern eine Zwangsläufigkeit, damit zusammenhängend, daß sich die kulturellen Produkte wie auch die soziale Zusammensetzung der Gesellschaft im zeitgeschichtlichen Kontext und für jede Gesellschaft spezifisch laufend ändert. Eine historische Betrachtung ist also angezeigt.

George Lewis (*Lewis* 1978) – auf ihn und sein vorzügliches Übersichtsreferat beziehen wir uns hauptsächlich – hat eine schematische, historische Abfolge der Beziehungen zwischen sozialer Schichtung und den dazugehörigen Kulturen entwickelt, die wir hier ein wenig verändert wiedergeben. Wie man sieht, gibt es einige historische Stufen, die man auch mit Hilfe von Schulkenntnissen in Geschichte recht gut nachvollziehen kann. Etwa die erste Stufe, in der es nur die „Volkskultur“ gab, so wie man sie heute noch bei Teilen der früher sog. „Naturvölker“ finden mag (s. Abb. 39).

Kein individuell bekannter Komponist mußte honoriert, kein materieller Gegenwert mußte fürs Hören von Musik gezahlt werden, Sänger- und Zuhörerrolle waren kaum verschieden, massenmediale Verbreitung unbekannt. Mit der zweiten – vorindustriellen – Stufe verbindet man Assoziationen an eine strikt gegliederte Gesellschaft: etwa Adel und Volk. Die höfische Musik war kennzeichnend für die relativ kleine Elite, wahrscheinlich auch überregional verbreiteter (durch fahrende Künstler – wie auch durch Reisen des Adels und durch Notierung). Die „Folkcultures“ breiteten sich wahrscheinlich stärker regional aus und wurden nur mündlich überliefert. Die Industrialisierung veränderte nicht nur die Kulturentwicklung, sondern nahezu alle Lebensbereiche – auch das ist eine Binsenweisheit. Für uns ist interessant, welche Mechanismen hinter diesem Wandel, insbesondere von der industriellen zur postindustriellen Stufe, vermutet werden. Eine Reihe der von Lewis genannten Faktoren sind unmittelbar einleuchtend: die hohe soziale Mobilität, die Massenmedien, die dadurch bedingte schnelle Verbreitung kultureller Güter, der durch die erhöhte Kommunikation weltweit vonstatten gehende Austausch von Kulturprodukten, die Etablierung des Kunst- und Musikunterrichts im Schulsystem etc. Wir haben in unserer 78er Studie auch kurz beschrieben, wie durch die Individualisierung der

Abb. 39: Soziale Struktur und Kulturmuster (leicht verändert nach: Lewis 1978, S. 19)



Rezeptionsmedien (Radio, Kassette, Platte etc.) jeder sich seine eigene Rezeptionssituation schaffen kann und sich dadurch eine individuelle Rezeptionsgeschichte gestaltet. Der Effekt dieser Individualisierung ist möglicherweise die Auflösung der engen korrelativen Beziehung zwischen Geschmack und sozialer Schicht.

Ob nun der eine (industrielle) oder der andere (postindustrielle) Zustand erreicht ist, scheint eine nur schwer zu beantwortende Frage zu sein. Und zwar aus folgenden Gründen:

1. Die Bestimmung der sozialen Schicht eines Musikkonsumenten ist kompliziert. Insbesondere schwierig ist z. B. die Frage, wie ein Student aus einem Arbeiterhaushalt gegenüber einem aus einem Akademikerhaushalt eingestuft wird. Die logische Trennung solcher Fälle macht kein Problem – aber die psychologische. Der Student aus dem Arbeiterhaushalt orientiert sich u. U. besonders heftig am gehobenen Geschmack, so daß – im Sinne des Modells – insbesondere die angestrebte soziale Schicht mehr Aufschluß über seinen Geschmack gibt als die Herkunftsschicht.
2. Andere soziale und demographische Indikatoren als die „soziale Klasse“ erklären z. T. eine Reihe von Musikpräferenzen besser. So z. B. das Alter. Seit die Jugendlichen über genügend Taschengeld verfügen, um sich Schallplatten zu kaufen, gibt es immer wieder eine typische Jugendmusik – die eher mit dem Alter denn mit der sozialen Schicht korrespondiert. Das gilt z. B. auch für das Geschlecht und natürlich auch für den Schulabschluß, der ja ebenfalls nur ein grober und durchaus kritikwürdiger Indikator für die soziale Schicht/Klasse darstellt, also auch etwas Eigenes erfaßt.
3. Die empirischen Daten erlauben keine eindeutige Zuordnung zu industriellem bzw. postindustriellem Kulturmuster. Das hängt mit der alten Frage zusammen, ob eine halb gefüllte Flasche „schon halb geleert“ oder „halb voll“ ist – ob also ein Zusammenhang „deutlich“ oder nur „schwach“ ist. Wir haben die Problematik in den Vorbemerkungen mit der Unterscheidung von relevant und signifikant verbunden.

Was zeigen eigentlich die Daten der vorliegenden Studie? Sie zeigen ein ebenso janusköpfiges Bild, in dem die oben genannten Schwierigkeiten wieder auftauchen. Einerseits gibt es eine Reihe von eindeutig zu bewertenden Zusammenhängen, die auf eine enge Beziehung von Schicht und Geschmack hindeuten:

1. Der – zwar nur grobe – Schichtindikator „Ausbildung“ zeigt deutliche Zusammenhänge mit der besuchten Konzertgattung. Ein Beispiel: im Gürzenich-Orchester – bei Sibelius und Dvořák – finden sich 45,7% Zuhörer mit Hochschulabschluß ein – bei Peter Alexander nur 1,8%.
2. Es gibt signifikante Korrelationen zwischen dem Ausbildungsabschluß und nahezu allen Variablen, die wir erhoben haben: z. B. zu den kulturellen Interessen, zur Selbstbeurteilung, zu den Problemen, zur Funktion und Bedeutung der Musik etc.

Andererseits sind – je nach Bezugspunkt – andere Zusammenhänge zu berichten, die eine Lösung dieses Schichtzusammenhangs der Geschmackskultur nahelegen:

1. Andere demographische Variablen zeigen hin und wieder engeren Zusammenhang mit dem Geschmack als die schichtbedingte Ausbildungsvariable: so ist etwa das „Interesse an Rockmusik“ durch Alter und Geschlecht stärker determiniert als durch die „Schicht“. Rockmusik ist was für junge Männer – gleich welcher Schulausbildung.
2. Es gibt eine Reihe von Zusammenhängen, die auch dann noch existieren, wenn man die demographischen Variablen Alter-, Geschlecht- und Ausbildungsniveau auspartialisiert (= statistisch kontrolliert). Zum Beispiel: der im Kapitel „Kulturelle Orientierung“ beschriebene Zusammenhang zwischen „Einschätzung der Musikfunktion“ und den „kulturellen Interessen“. Die Existenz solcher – zwar schwacher, aber erkennbarer –

Zusammenhänge deutet zugleich auch auf eine Lockerung der demographischen Bindung von Geschmack hin.

Die gefundenen Ergebnisse verhindern nun keinesfalls die Abkehr von einer sozialisationstheoretischen Grundorientierung. Die Umwelt hat auch bei einer Lockerung der Schicht-Geschmacks-Zusammenhänge nach wie vor einen entscheidenden Anteil am Zustandekommen eines musikalischen Geschmacks. Aber die Ergebnisse zwingen zu einer Suche nach den heute gültigen, entscheidenden Umweltvariablen. Mit der sozialen Schichtzugehörigkeit ist es wohl allein nicht mehr zu leisten. Auch Weiss (1982, S. 246) muß bei Jugendlichen konstatieren: „Relativ geringe alters-, schicht- und geschlechtsspezifische Unterschiede bei den Jugendlichen“. Möglich, daß Jugendliche hier einen zukünftigen Zustand vorleben. Die in der Shell-Studie („Jugend '81“) getroffene Unterscheidung zwischen „jugendzentrierten“ und „erwachsenenzentrierten“ Jugendlichen trennte übrigens bei Weiß die Geschmacksgruppierungen besser. Das zeigt, daß nicht unbedingt eine Ausweitung des Umweltbegriffs (wie etwa von Bronfenbrenner, siehe Nauck-Börner 1981, vorgeschlagen) sondern die Suche nach neuen, salienten (bedeutsamen) Indikatoren notwendig wird, die z. B. zunächst einmal erklären, wie „Jugend-“ bzw. „Erwachsenenzentriertheit“ entsteht.

Wie auch immer – ob noch-industrielle oder schon postindustrielle Stufe – die Existenz von „Geschmackskreisen“ oder „Kulturklassen“ (Peterson/Dimaggio 1975) oder „taste cultures“ (Geschmackskulturen) (Gans 1974) bleibt unleugbar, das zeigen auch die Ergebnisse der vorliegenden Studie deutlich. Und solche subkulturähnlichen Aggregate haben nach Lewis (1978, S. 20) immer auch einen Bezug zur Verteilung der „kulturellen Macht“ in einer Gesellschaft, die von „Kulturunternehmern“ (cultural entrepreneurs) ausgeübt wird. „Autorisierte Agenten (Kenner, Kritiker, akkreditierte Akademiker) formulieren und verwenden Kulturdefinitionen für die Produkte, die in der Gesellschaft kreiert werden“ (S. 20). Und (S. 21): „... man kann wertvolle Einsichten in die kulturelle Machtstruktur einer Gesellschaft gewinnen, indem man prüft, was diese Kulturunternehmer (s. o. d. Verf.) als Kunst und was sie als Schund definieren.“

Es gibt sie, diese kulturelle Macht, auch in Köln. Aber was ist sie? Ist sie Kapitalmacht, Subventionsmacht, Publikumsmacht, Pädagogenmacht oder Journalistenmacht? Diesen Fragen widmen wir uns im nächsten Abschnitt.

## 2.2 Von der Marionettentheorie zur Portierstheorie

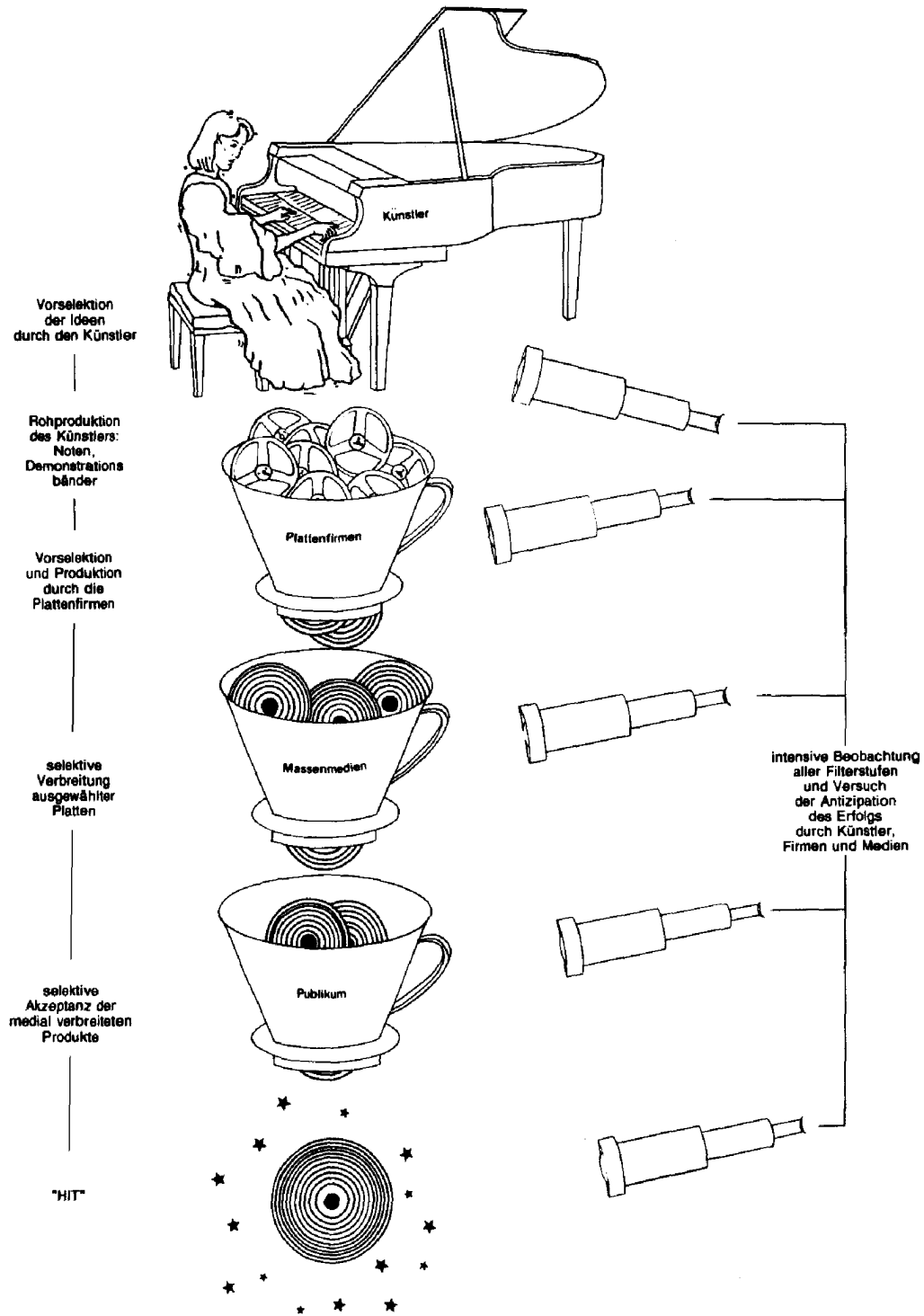
Vor Jahren gefiel sich der junge, aufstrebende Sozialwissenschaftler in der Rolle des Manipulationsentlarvenden. Das heißt: seine Analysen mündeten meist in der Entdeckung, daß das „Kapital“ mal wieder seine Finger im Spiel gehabt habe (was ja meist zutrifft) und daß es vor allem den angeblich so freien, mündigen Bürger via Werbung – raffiniert unter Hinzuziehung von Tiefenpsychologen – immer wieder zu Kauf und Konsum „zwingt“. Otto Waalkes, Spaßmacher, hat für sich dann auch reklamiert: „Ich wollt' zwar keine Fernsehsendung mehr machen, aber man hat mich gezwungen – mit Geld.“ Ähnlich müssen dann wohl die Zwänge sein, die die Leute ins Konzert treiben. Die hinter solchen Ansichten stehende vulgärmarxistische Theorie konzipiert den Menschen als eine Marionette, als ein äußerst leicht beeinflussbares Wesen, das ohne Sinn und Verstand, ohne Gegenwehr (fachsprachlich: Reaktanz) zum Erfüllungsgehilfen der internationalen Unterhaltungsmultis wird. Auf die Plattenproduktion bezogen, müssen wir uns einen „Big Boss“ einer Plattenfirma vorstellen, der einen ihm hörigen Künstler zu sich zitiert und ein kommer-

zielles Liedchen ordert. Dieses läßt er in schwarze Rillen pressen, macht dafür in „Bravo“ und „Hör zu“ Reklame, zwingt die Rundfunkanstalten und das ZDF, die Scheibe rund um die Uhr aufzulegen bzw. Sendungen mit dem Sänger zu organisieren. Die Plattenläden müssen die Platte stapelweise ins Fenster legen und der Konsument muß dann blindlings den auf ihn gerichteten Bemühungen nachgeben, die Platte kaufen und nach weiteren Produkten der Firma süchtig werden. ...

Leider sind dieser Wunschtraum des „Big Boss“ und dieser „Alptraum“ unseres aufstrebenden Sozialwissenschaftlers keine Realität. Die Verhältnisse sind in diesem unserem Lande verwickelter. Musik ist eine Ware – selbstverständlich, aber ein „high risk“-Produkt (*Hirsch* – nicht Harry, sondern *Paul M.* – 1972), und das bedingt eine Reihe von Maßnahmen, deren Ziel zwar der Wunsch nach Beeinflussung ist, die aber dies nicht erreichen können. Der psychologisch betrachtet größte Fehler der Marionettentheorie ist die Annahme eines formbaren und (ver)führbaren Konsumenten. Werbung (wie Erziehung) erreicht nicht alles, was sie will (vgl. *Dollase* 1984).

Die gewandelte und modifizierte Konzeption des Musikgeschäftes, sofern es die Plattenproduktion betrifft, ist recht gut bei *Hirsch* (1969) nachzulesen und von *Lewis* (1978) referiert bzw. um vergleichbare Ansätze und Überlegungen erweitert worden. Man kann diese Theorie als „Portierstheorie“ bezeichnen, weil im Herstellungs- und Vermarktungsprozess – so deren Vertreter – das Produkt als solches kaum eine Veränderung erfährt, wohl aber werden ihm Türen geöffnet oder verschlossen. Auch die Bezeichnung „Filtermodell“ oder „Siebmodell“ wäre angemessen. Wir haben das Modell vereinfacht in Abb. 40 zusammengefaßt. Die vom Künstler konzipierten Ideen, die bereits im Künstler einer Filterung unterliegen (er bietet nicht alles an, was ihm so einfällt), werden der Plattenfirma offeriert. Innerhalb der Firma durchläuft das Produkt weitere Türen, an denen Entscheidungen über Annahme oder Ablehnung getroffen werden: Marketingchefs, Abteilungsleiter, Gutachter, Vertreterversammlungen etc. Relativ selten übrigens werden wirkliche Marktuntersuchungen gemacht – die wären zu kostspielig. Ist das Produkt akzeptiert, wird selbstverständlich versucht, durch Werbemaßnahmen und durch Veränderungen des Produkts aufgrund von Vermutungen über die Publikumsreaktion den Absatz sicherer zu machen. Da die elektronischen Medien bei uns noch nicht gänzlich unter den Einfluß der Plattenfirmen zu bringen waren, fungieren diese als „gatekeepers“ (Portiers). Die Musikredakteure, Disc-Jockeys und Moderatoren entscheiden, was vorgestellt, was öfter und was überhaupt nicht gespielt wird. Ähnlich portiershaft reagieren auch Journalisten der Fachpresse. Auf dem Wege zum Hit fungiert als letzter Portier das Publikum. Auch ihm gefällt nicht alles. Und es ist auch nicht vorher sicher abschätzbar, was ihm gefällt – entgegen landläufiger Meinung. Einfache Melodie und klarer Rhythmus, schlichter Text – von Schulmusikerziehern gern als Erarbeitungsziel einer Unterrichtsstunde „Kennzeichen des seichten Erfolgsschlagers“ formuliert – reichen mitnichten zur Erfolgsvorhersage. Tausende von Schlagerflops mit diesen Kennzeichen sind Beleg dafür. Es wird also mehr getippt als manipuliert. Das macht die „Wende“ von der Marionettentheorie zur Portierstheorie aus.

Abb. 40

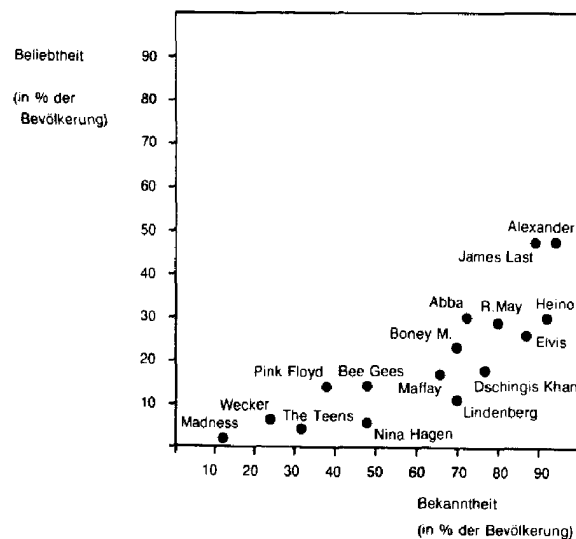


**Bekanntheit und Beliebtheit**

oder: *Von den Grenzen der Reklame*

Die Massenmedien haben als letzte Portiersinstanz vor dem Publikum gewiß erhebliche Bedeutung. Dennoch ist die Bekanntheit der Produkte zwar Voraussetzung für die Entwicklung von Beliebtheit – hinreichend ist jedoch die Bekanntheit allein nicht. Die Allensbach-Umfrage (Jürgs 1980) brachte da Erstaunliches zutage: die Prozentsätze der Bekanntheit eines Interpreten und die seiner Beliebtheit klappten z. T. weit auseinander. Peter Alexander etwa ist bei 95% der Bevölkerung bekannt – beliebt „nur“ bei 48%. Udo Lindenberg bei 71% bekannt, beliebt bei nur 11%. Nina Hagen kennen 49% – es mögen sie nur 5%. Die Beliebtheit ist nie größer als die Bekanntheit – logisch. Bekanntheit alleine konstituiert noch kein Präferenzurteil.

Bekanntheit und Beliebtheit von Sängern und Gruppen (nach *Allensbach 1980*)



Es wäre nun völlig verfehlt, würde man die Analyse von kultureller Macht auf die Analyse des Plattengeschäftes eingrenzen. Kulturelle Macht wird auch in den Konzertagenturen, in Kulturämtern der Städte, in den Funkhäusern etc. ausgeübt. Die Konzerte der vorliegenden Studie sind außer von unabhängigen Konzertveranstaltern auch vom WDR und vor allem auch von der Stadt Köln organisiert worden. In allen Instanzen wird jedoch das Portiers-Prinzip wiederzufinden sein: Durchlaß nur mit Resonanzenerwartung, Erwartung gefüllter Konzertkassen, Erwartung von Zustimmung bei der Legislative, beim Kommunalwahlpublikum etwa im Fall der Stadt Köln. Durch das Öffnen und Schließen der Türen zu den Konzerthallen üben die Konzertagenturen, der WDR und die Stadt Köln natürlich auch Macht aus. Sie erlauben die Präsentation den ausgewählten Künstlern und Interpre-

ten, sie versagen sie den Abgelehnten. Dennoch sind die Konzertbesucher der vorliegenden Studie keine Manipulationsopfer – sie haben ein Angebot akzeptiert, sie hätten auch andere wählen können. Ausgeschlossen sind sie von der Verantwortung für die Selektion der Auftretenden – es geschah mit ihnen eine Entmündigung durch Vorenthaltung. Die abzubauen ist allerdings illusorisch – man kann nur hoffen, daß durch den Wettbewerb der freien und öffentlichen Konzertveranstalter eine insgesamt repräsentative Vorselektion stattgefunden hat und stattfinden wird.

Der Wandel von der Marionettentheorie zur Portierstheorie eröffnet der musiksoziologischen Forschung neue Perspektiven. Statt wie früher „Manipulationswege“ unter der irrigen Annahme aufzuspüren, daß über sie manipuliert wird, muß nun die Psychologie der „gatekeeper“ und ihrer Reaktion in einer „boundary role“ (Hirsch), in einer Grenzsituation, geschrieben werden. Ihre ästhetische Sozialisation, ihre Portiersmentalität, aber auch ihre zutreffende oder verzerrte Wahrnehmung des Publikums wird zum handfesten sozial-kulturellen Faktum. Auf der Rezipienten- und Konsumentenseite wird die Untersuchung der Determinanten der Konsumentenentscheidung ergiebiger als die Suche nach erfolgreichen Manipulationstechniken. Praktikern in den Plattenfirmen, den Konzertagenturen und Kulturämtern ist dies seit langem klar. Auch den Vertretern der modernen Wirtschaftspsychologie (Hoyos u. a. 1980) dürfte die „gatekeeper“-Theorie nicht neu sein. Die Gültigkeitsgrenzen der „gatekeeper“-Theorie sind allerdings leicht auszumachen. Sie ist fixiert auf den kulturindustriellen Produktions- und Rezeptionsweg – der informelle oder auch der schulische Distributionsprozeß von Musikkultur bleibt unbeachtet.

### 2.3. Von der Defizittheorie zur Differenztheorie

Kulturelle power im Sinne der von Lewis bemühten „Labeling“-Theorie – Definitionsmacht also – besitzen nicht nur die gatekeepers in den Firmen, Agenturen und Kulturämtern, sondern auch die Professoren, Lehrer, Journalisten, Essayisten, Rezensenten in den Hochschulen, Schulen, Medien, in Funk und Fernsehen. Ihre Aufgabe ist das Werkeln an der Geschmacksbildung, die Formulierung der „Qualität“ und das sachgerechte Kunsturteil (verbrämt als objektiviertes Sachurteil). Ihre Arbeit nutzt nicht viel, wie wir oben dargelegt haben und wie die repräsentativen Umfragen und Umsatzzahlen der diversen Musiksparten zeigen. Dennoch ist das Wirken dieser Portiersclique, sind ihre Zitationskartelle, ist ihre als Objektivität verkleidete stellvertretende Sorge für den Musikkonsumenten ärgerlich, weil von ihm kaum zu beeinflussen. Eine Subkultur, die sich nicht scheut, die Geschmacksdebatten des 18. Jahrhunderts (vgl. von Bormann 1974) als zeitgemäß und pädagogisch/politisch ernstzunehmen. Wir wollen uns damit nicht mehr auseinandersetzen, das haben wir in unserer 78er Publikation schon getan.

Ein Blick in andere sozialwissenschaftliche Teildisziplinen mit ähnlichen Bewertungsproblemen hätte der Musikszenerie gut getan. Etwa in den Bereich der „schichtspezifischen Sozialisation“ oder der „schichtspezifischen Sprachforschung“ (vgl. Bernstein 1964, Oevermann 1972, Neuland 1975, Niepold 1974, Hurrelmann/Ulich 1980), in denen sehr schnell eine Bewegung von der „Defizittheorie“ zur „Differenztheorie“ stattfand. Defizitär erschienen den Sprachforschern zunächst die Eigentümlichkeiten des „restringierten Sprachcodes“ der sog. „Unterschicht“ – er schien der feinen Mittelschichtsprache (dem „elaborierten Code“) weitaus unterlegen. Bis sich einige Forscher daran machten, die Vorteile des restringierten Codes zu entdecken. Die gibt es in der Tat, sie erschließen sich allerdings nur dem, der gelernt hat, auf die situativen Fuktionszusammenhänge zu achten,



in denen sie ihre Vorteile entfalten können. Die „Differenztheorie“ steht nun schlicht für die nicht mehr weiter angezweifelte Erkenntnis, daß Unterschiedlichkeit nicht unbedingt unterschiedliche Wertigkeit implizieren muß. Was „anders“ ist, muß nicht „schlechter“ sein. Für den Bereich der außerliterarischen Kulturprodukte hat solches natürlich *Gans* (1974 u. a., bei *Lewis* nachzulesen) formuliert. Auch *Bourdieu* (1968, zit. nach *Lewis* 1978) hat mit dem Begriff „cultural codes“ eher der Differenztheorie den Weg bereitet. In kulturellen Produkten – so Bourdieu – sind Verschlüsselungen von Botschaften und Informationen enthalten, deren Sinn nur denjenigen aufgeht, die in diesen Codes sozialisiert wurden. Der Bildungsbürger wird also die Unterschicht-Musik nicht verstehen. Er wird ihr im Gegenteil unterstellen, man nähme die Musik dort so ernst wie er die seine. Dabei kommt es dann zu paradoxen Mißverständnissen und Unterstellungen, die auf der mangelhaften Erkenntnis differenter Musikfunktionalität beruhen.

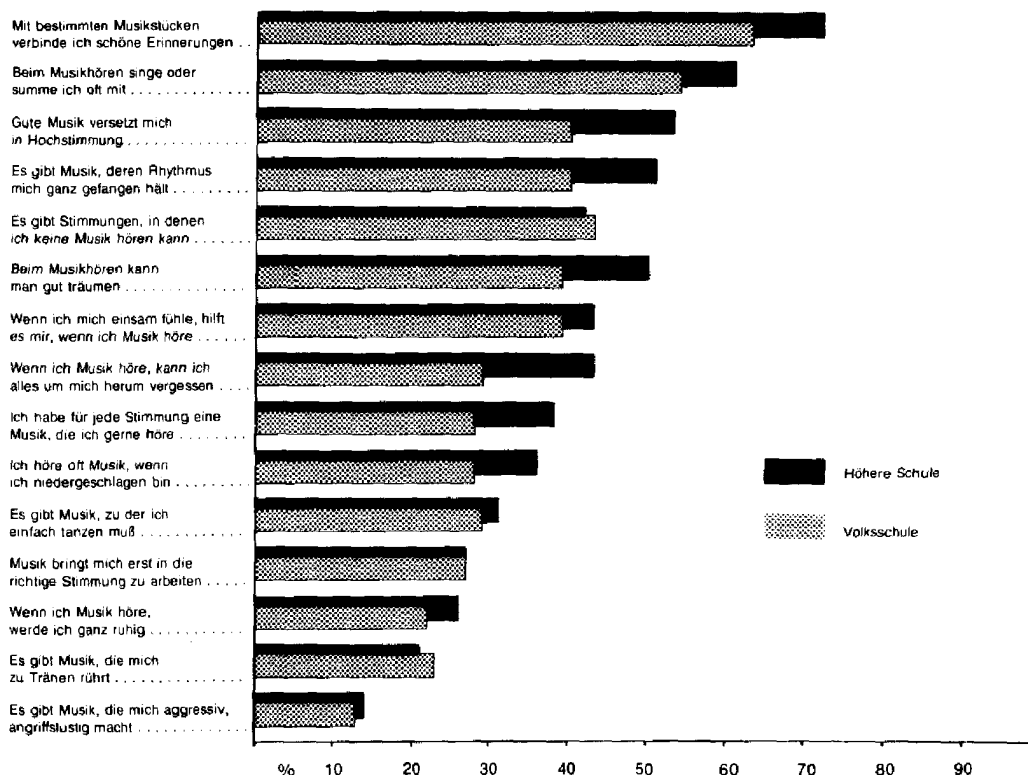
Die solchermaßen produzierten Fehlteile zeigen nach *Gans* den Charakter einer „ideology of defense“, einer Verteidigungsideologie, die dazu führt, „daß falsche Gefahren herbeibeschworen und soziale Scheinprobleme aufgewiesen werden, die es unmöglich machen, populäre Kultur zu verstehen oder sie angemessen zu beurteilen“ (*Gans* 1974, S. 63). *Lewis* stellt die Fehlteile über die populäre Kultur etwa wie folgt zusammen:

1. Populäre Kulturprodukte sind unerwünscht, weil massenhaft und – anders als die hohe Kultur – ausschließlich aus Erwerbsinteresse produziert.
  2. Populäre Kultur verdirbt die hohe Kultur, weil sie bei dieser Anleihen vornimmt, sie dadurch trivialisiert. Außerdem zieht sie kreatives Potential an und treibt somit Raubbau im Talentreservoir für die hohe Kultur.
  3. Der Konsum populärer Kulturgüter hat gefährliche Folgen für die Rezipienten – bestenfalls handelt es sich um scheinbare und bloß vordergründige Annehmlichkeiten, die sie vermitteln.
  4. Die massenhafte Verbreitung der populären Kulturprodukte senkt das kulturelle Niveau der Gesellschaft und schafft ein politisch verführbares Massenpublikum.
- (frei nach *Gans* 1974, und *Lewis* 1978, übersetzt)

Entweder „maßlos übertrieben“ oder auf „keinerlei empirischer Evidenz“ fußend – so das Urteil von *Gans* zu diesen Kritikpunkten. Die genannten Argumente kann man hier und andernorts auch aufspüren; insbesondere die gefährlichen Wirkungen, die von der „leichten Unterhaltungsmusik“ ausgehen, werden immer wieder gerne ventiliert und artikuliert – ohne daß es einen Beweis dafür gäbe. Warum auch: seit Adorno dem Unterhaltungshörer die soziale Anerkennung versagte („Eine derartige These wurde mehr oder minder explizit von Adorno verfochten, etwa dadurch, daß er den Typ Mensch, der ‚Musik als Unterhaltung hört und nichts weiter‘ auf den untersten Rang verwies“, *Reinecke* 1982, S. 3), scheint oberflächliche Klischeepflege angesagt.

Wir haben schon früher (*Dollase / Rüsenberg / Stollenwerk* 1978, S. 189/190) exemplarisch auf peinliche Inkonssequenzen der musikalischen Rezeptionsforschung hingewiesen und wollen dies hier noch einmal vorexerzieren, und zwar an der Interpretation der Daten aus der „Stern“-Untersuchung (von Allensbach durchgeführt) durch den Journalisten *Jürigs* (1980) im „Stern“ und durch *Kleinen* (1981) in der Zeitschrift „Musik und Kommunikation“. Da gibt's nämlich eine Tabelle, die bei beiden Autoren abgedruckt wird, und zwar wird dort die Zustimmung zu Statements über die Funktion und Bedeutung der Musik dargestellt, aufgeschlüsselt nach Alter, Geschlecht (nur bei *Kleinen*) und Schulausbildung. Da sich sowohl *Jürigs* als auch *Kleinen* nicht auf die Unterschiede des Schulabschlusses beziehen, haben wir diese noch einmal grafisch aufbereitet:

Abb. 41: Höhere Schulbildung führt im Unterschied zu Volks- und Hauptschulbildung zu größeren subjektiven Effekten von Musik. Dargestellt sind Prozentsätze der Zustimmung zu entsprechenden Statements.



Erläuterung: Daten nach der von Allensbach durchgeführten „Stern“-Untersuchung (repräsentative Umfrage, vgl. Jürgs 1980, Kleinen 1981).

Was sieht man an diesen Daten? Eines sehr deutlich: daß nämlich höhere Schulbildung mit durchgängig höherer Zustimmung zu Wirkungs- und Funktionsstatements verbunden ist (ein Phänomen, das wir als symbolkulturelle Funktion bereits 1978 im Jazzpublikum entdeckt haben). Wenn wir uns mal scherzeshalber des polemischen Tons der Unterhaltungsmusikkritiker befleißigen, so könnte sich eine gegen diese gewendete Interpretation der Tabelle wie folgt anhören:

„Wie nicht anders zu erwarten, lernt der höhere Schüler allerlei übertriebene Erwartungen an die Musik: meistens unrealistische und für die Zukunft der Gesellschaft gefährliche. Was sonst soll man davon halten, daß unsere Abiturienten häufiger ‚um sich herum alles vergessen können‘, wenn sie Musik hören? Ist das nicht eine gefährliche Realitätsflucht, die ihnen dort beigebracht worden ist? Oder wie sie die Musik als Trostpflaster, als Psychodroge gar einsetzen, zur Stimmungsverbesserung, zum träumen... Es gibt nur eine Konsequenz aus diesen Daten: diese Flausen müssen durch einen kritischen Musikunterricht an unseren höheren Schulen ausgetrieben werden.“  
Selbstverständlich ist dieser Text noch eine Fiktion, so etwas kann man noch nicht lesen, obwohl es durch die Daten gestützt wäre. Doch die Verteidigungsideologie (Gans) schreibt vor, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. So haben es dann auch Jürgs und Kleinen gehalten.

Jürgs – in seinem Artikel ohnehin bemüht, dem Schlager wieder einmal „Vorgaukeln einer falschen Wirklichkeit“ zu bescheinigen, wahrscheinlich weil er von den „Stern“-Lesern weiß, wie sehr sie nach Höherem streben, um das Niedere zu vergessen, aus dem sie stammen – schießt bei der Interpretation dieser Tabelle faszinierende Kapriolen:

„Was Musik bewirkt, zeigt die „Stern“-Umfrage: – Musik aktiviert und regt an – vor allem Jugendliche – Musik löst Erinnerungen aus, rührt zu Tränen – vor allem Frauen und Ältere – Musik hilft bei Depressionen und tröstet bei Einsamkeit – vor allem 20–29jährige – Musik kann aber auch aggressiv machen – vor allem 14–20jährige.“

Kein Wort über die unterschiedlichen Ergebnisse für die Schulabschlüsse. Stattdessen greift er die selektierten Teilgruppen auf, schaut in der Tabelle der Musikpräferenzen nach und fährt – unzulässig schlußfolgernd – ungerührt und definitiv fort:

„Mit anderen Worten: Zu Tränen lassen sich vor allem Frauen bei Schlagern rühren, Erinnerungen weckt Blasmusik eher bei älteren Männern, gegen Depressionen hilft bisweilen der Beat der 60er Jahre, aggressiv macht Punk und New Wave (siehe Tabelle ‚Gefühle‘).“

Was hat er nun erreicht? Daß es wieder einmal die primitiven, qualitativ „tiefstehenden“ Musiksparten sind, die rührselige, anrühliche Wirkungen entfalten. Hätte er mit den Präferenzen der unterschiedlichen Schulabschlüsse die Gefühlstabelle verglichen, hätte er das genaue Gegenteil ermittelt. Dies ist ein klassisches Beispiel für Interpretationsverfälschung im Dienste der sog. „High Culture“.

Kleinen hat sich demgegenüber nur einen kleinen Lapsus geleistet, er nimmt nur die Altersunterschiede wahr, die Brisanz der Schulbildungsunterschiede wird nicht angesprochen. Er schreibt: „Jugendliche unterscheiden sich hinsichtlich des Musikerlebens deutlich von den anderen Altersgruppen, wie durch Statements zu Empfindungen beim Musikhören unter Beweis gestellt wird.“ Mehr fällt ihm zu dieser Tabelle nicht ein.

Etwas später im Text (S. 7) kommt dann der „Lehrling“ mit Äußerungen zur Diskothek, sodann ein Mädchen „ähnlich symptomatisch ... das etwas sucht, wonach es sich sehnt“ (in der Disco natürlich), und ein paar Zeilen weiter ist er wieder bei seinem Lieblingsvokabular „Freilich ist Flucht aus der Wirklichkeit eine schlechte Form psychischer Verarbeitung“. Na klar – und „Kurskorrekturen der musikalischen Sozialisation“, ja die machen wir wieder im Musikunterricht (S. 8).

Für uns waren die Ergebnisse der Allensbach-Untersuchung Wasser auf die Mühlen. Wurde doch endlich einmal an einer repräsentativen Stichprobe gezeigt, was wir beim Jazzpublikum gefunden und zu einer These der Entwicklung zur Symbolkultur umgeformt haben:

1. In der „populären Kultur“, in der Unterhaltungsmusik, in den unteren Bildungsschichten herrscht eine nüchterne Unterhaltungsfunktionalität vor.
2. In der „High Culture“, in den gebildeten Kreisen bestimmen Attributionen und wirklichkeitsflüchtige Symbolfunktionen das Musikerleben bei durchaus eingestandener Entspannungsfunktionalität.

In der vorliegenden Studie finden sich serienweise Belege für diese Umkehrung des herkömmlichen „Realitätsflucht-Paradigmas“:

1. Symbolfunktionen und -bedeutungen werden in den Unterhaltungsmusikkonzerten von Peter Alexander, Boney M. und Maria Hellwig seltener als zutreffend erachtet als in allen anderen Konzerten.
2. Hintergrundfunktion der Musik wird in den Konzerten von Peter Alexander, Boney M. und Maria Hellwig häufiger als zutreffend erachtet als in allen anderen Konzerten.

3. Reine Unterhaltungsinteressen auch im außermusikalischen Bereich werden überhäufig in den Unterhaltungsmusikkonzerten genannt.
4. In diesen Konzerten wird als eindeutig zutreffende Assoziation oft das Wort „unterhaltsam“ genannt. Die Besucher der Konzerte wissen also klar, auf was sie sich einlassen.
5. An der Gesamtstichprobe besteht eine linear mit dem Ausbildungsniveau steigende signifikante (varianzanalytisch gesicherte) Bejahung der symbolfunktionellen Bedeutung der Musik.
6. In der Gesamtstichprobe besteht eine ebenso linear sinkende Beziehung zwischen Hintergrundfunktion und Ausbildungsniveau (signifikant, varianzanalytisch gesichert).
7. In der Gesamtstichprobe steigen die Unterhaltungs- und Spannungsunterhaltungsinteressen mit sinkendem Ausbildungsniveau (signifikant, varianzanalytisch gesichert).
8. Klassische Unterhaltungsinteressen und Problemunterhaltungsinteressen steigen signifikant (varianzanalytisch gesichert) mit steigendem Ausbildungsniveau.
9. Je mehr kulturelle Interessen jemand hat, desto mehr Probleme gibt er an. Beides – viele kulturelle Interessen und viele Probleme – kommen insbesondere bei den jungen Gebildeten vor.
10. Musik ist „eine Art Trost“ insbesondere im Rock-, Jazz- und Liedermacherpublikum sowie bei einem Teil der Klassikkonzertbesucher: ausnahmslos Zuhörer mit höherer Schulbildung...

Es gibt nun unsererseits keinen Grund mehr, den Übergang zur Differenztheorie zu verzögern: wer sich klaren Verstandes nur unterhalten will und nicht mehr, der reagiert nicht defizitär, sondern nur anders als jene, die bei anspruchsvoller Musik „alles um sich herum vergessen möchten“ („Stern“-Umfrage). Das Argument von der Realitätsflucht durch leichte Unterhaltungsmusik wird durch unsere Ergebnisse unwahrscheinlicher gemacht. Für viele Menschen ist Musik kein Problemlöser, kein Ausdruck von Lebensform, kein Tröster. Sie wollen ihre Probleme dort nicht aufgegriffen sehen und erwarten sich eben keine Lebenshilfe von leichter Unterhaltung. Wie sagt *Reinecke* (1982, S. 2):

„So macht es durchaus einen Sinn, wenn ein Mitbürger, der in eine überschaubare musikalische Welt hineingeraten ist, vieles, was ihn an Ängstigendem, Lautem, Aggressivem und Unverständlichem begegnet, z. B. mittels eines von ihm reklamierbaren Bildungsanspruches abzuwehren. So etwas ist dem Musikwissenschaftler allerdings nicht erlaubt, denn es handelt sich um ein Manöver. Er hat zu registrieren, was ist, und nicht vorschnell abzuwehren, was angeblich nicht sein soll.“

Eine beherzigenswerte Mahnung. Und eine noch treffendere Passage fanden wir bei Hans Magnus *Enzensberger* (1982, S. 222):

„Die Vorliebe für den Gartenweg und für den Flipper, für die Kegelbahn und das Haschischpfeifchen, für Disco, Horoskop und Suzuki ist nicht, wie die Aufklärer glaubten, selbstverschuldete Unmündigkeit oder planmäßige Verblödung wehrloser Massen. Hier schreit kein historischer Rückstand danach, aufgeholt zu werden. Sondern die armen Opfer der Manipulation verbitten sich stumm aber energisch jede Belehrung. Um keinen Preis wollen sie sich emporziehen lassen auf eine höhere Stufe der Bildung, des Geschmacks, des politischen Bewußtseins, d. h. dorthin, wo der jeweilige Sprecher vom Dienst steht. Nicht aus Versehen, weil sie es nicht besser wüßte, wendet sich die Mehrheit dem Aberglauben, dem Sport und der Unterhaltung zu, sondern mit voller Absicht.“

Die Widerspenstigkeit des „Unterhaltungshörers“ (Adorno), die Enzensberger so plastisch beschreibt, hat man sozialromantisch gerne als „Kulturbarriere“ verbrämt, so als ob er sich nicht ins Opernhaus traue, Schweißausbruch und feuchte Hände bekäme, würde er des erlauchten Publikums dort ansichtig. Umgekehrt ist es sicher auch richtig: der Gebildete traut sich nicht ins Peter Alexander- oder Heino-Konzert. Und auch der forsche Herr Oberstudiendirektor wird eine ziemlich hohe „Kulturbarriere“ überwinden müssen, sollte er sich zum Besuch eines „New Wave“-Konzertes entschließen...

## 2.4. Von Freud zu Berlyne

Die Psychologie ist eigentlich diejenige Disziplin, von der die empirische Musikwissenschaft am meisten lernen könnte. Legion ist nämlich die Anzahl psychologischer, meist angloamerikanischer Forschungsbeiträge zur auditiven/musikalischen Wahrnehmung auf verschiedenen Altersstufen, zur Entwicklung der Hörfähigkeit, zur Präferenzbildung etc. – den typischen und traditionellen Schwerpunkten der Allgemeinen Psychologie. Auch hierzulande wird in dieser Tradition gearbeitet und publiziert, Sammelreferate bilden oft den Ausgangspunkt eigener, ähnlich ausgelegter Studien (z. B. *Kleinen* 1975, *Moore* 1977, *Roederer* 1977, *Abel-Struth / Groeben* 1979, *Meissner* 1979, *Shuter-Dyson* 1982 u. a.). Etwas ungewöhnlich ist, daß übergreifende Anbindungen an psychologische Theorien recht selten stattfinden und wenn, dann am liebsten an Arbeiten von *Berlyne* (1974, z. B. *Niketta* 1979, *Raab / Ebner* 1982) oder an die Philosophie des „semantischen Differentials“ nach *Osgood u. a.* (1957, z. B. *Jost* 1976, *Behne* 1975 u. v. a.). Warum ausgerechnet diese beiden? Nun – wir unterstellen das einmal –, weil beide Ansätze das triebferne, nicht-affektive, nicht-lernpsychologische Denken, kurz: das Kognitive (also anspruchsvolle) im Zusammenhang mit der Musik zu erörtern erlauben. Und das paßt sicher zur Hervorhebung der „guten“ und zur Deklassierung der „schlechten“ Musik... (Motto: Zur anspruchsvollen Musik die anspruchsvolle Theorie!)

Bevor wir diesen Punkt weiter vertiefen (vorab: auch Theoretiker sind Menschen, ihre Theorien geben oftmals Aufschluß über ihre eigenen Interessen und Wünsche), sei's auch geklagt, daß viele, gewiß erfolgversprechende Theorien und Theoriebausteine noch nicht oder nur selten gründlich auf musikpsychologische Probleme angewendet worden sind: das gilt z. B. für die klassischen Lerntheorien ebenso wie für die Gestaltpsychologie, für die Feldtheorie wie für moderne sozialpsychologische Theorien (vgl. zu Theorien in der Psychologie z. B. *Neel* 1983, *Hall / Lindzey* 1980, *Frey* 1978, u. v. a.).

Es gibt also noch viel zu tun – und wir können das hier nicht alles anpacken. Eine gute Übersicht über psychologische Theorien in der Kunst gibt das israelische Ehepaar *Kreitler und Kreitler* (dt. „Psychologie der Kunst“, 1980) – Musik nimmt in ihrem Opus allerdings nur einen vergleichsweise kleinen Raum ein. Kreitler und Kreitler unterscheiden folgende Theorien: Psychoanalyse – Gestaltpsychologie – Behaviorismus – Informationstheorie. In Anlehnung an diese Taxonomie wollen wir kurz drei Gruppen von Theorien skizzieren und deren Belang für die Erklärung von musikalischen Präferenzen erläutern: 1. Tiefenpsychologie, 2. Lernpsychologie, 3. Kognitive Theorien. Auf den aller kürzesten Begriff gebracht, bestehen die Erklärungsprinzipien dieser Gruppen in folgendem:

1. Tiefenpsychologie: Die Freude an einer Musik erklärt sich aus ihrer Funktion als (sozial) gebilligte Form der Ersatzbefriedigung für unerfüllte Wünsche, Triebe, Bedürfnisse.

2. Lernpsychologie: Die Freude an der Musik, aber auch sonstige Einschätzungen dazu erklären sich aus Lern- und Erfahrungsprozessen. Musik wird als emotions- und bedeutungshaltiges Reizmaterial im Laufe der Sozialisation kennengelernt und erfahren.
3. Kognitive Theorien: Die Freude an der Musik erklärt sich aus formalen Kennzeichen des musikalischen Reizmaterials. Musik bereitet sozusagen „kognitives Vergnügen“.

Auch in den kognitiven Theorien bestehen Verbindungen zur musikalischen Sozialisation (was bei den anderen Theoriegruppen ja selbstverständlich ist), d. h. keine psychologische Theoriegruppe postuliert umwelt- oder kulturinvariante Beziehungen zwischen musikalischen Formkennzeichen und Wohlgefallen – was ja auch mit der Realität in krassen Widerspruch geraten würde.

Doch Vorsicht: es gibt einige durchaus ernstzunehmende Anzeichen, daß es zumindest bei kleinen Kindern kulturinvariante, gewissermaßen angeborene Reaktionen auf Geräusche/Musik gibt. *Moog* (1967) hat bei Kleinstkindern u. a. auch Behagens- und Mißbehagensreaktionen auf unterschiedliche Musikstücke registriert. Mit einem halben Jahr reagieren Kinder positiv auf Wohlklang (Kinderlieder, harmonische Instrumentalmusik etc.), mit 9 Monaten wird erstmalig deutliches Mißbehagen gegenüber „Kakophonien“ und sehr lauter Musik bemerkbar. Von da an nehmen die Mißbehagensreaktionen auf „häßliche Musik“ ab. Im Alter von zwei Jahren fehlt die Mißbehagensreaktion auf kaphone Musik, auch das Harmonieerleben scheint wieder abhandengekommen – Lernprozesse können jetzt beginnen. Die von *Moog* ermittelten Befunde fügen sich in eine Reihe anderer entwicklungspsychologischer Befunde: Angst- und Schreckreaktionen auf laute und plötzlich einsetzende Geräusche/Musik sind angeboren, im Bereich der Frequenzen menschlicher Stimmen ist die Differenzierungsfähigkeit von Kleinstkindern erstaunlich ausgeprägt etc. (vgl. *Keller/Meyer* 1982). Man interpretiert diese phylogenetisch erworbene, angeborene Ausstattung des Menschen mit seiner „Programmierung“ auf menschliche Betreuer. Signale des Säuglings und sein „Verstehen“ von Signalen sind auf sein Überleben in einer menschlichen Gemeinschaft programmiert – sie haben Verständigungs- und Schutzfunktion. Ein weiteres Beispiel für musikrelevante Prädisposition: Die Heftigkeit einer emotionalen Reaktion (auch wenn diese gelernt ist) ist beeinflussbar durch das Vorhandensein von Hormonen u. ä. Es ist nicht auszuschließen, daß z. B. pubertäre hormonelle Umstimmungen in starkem Maße das heftige Musikerleben junger Menschen bestimmen – wenngleich die Art der präferierten Musik auch in diesem Alter wieder stärker von Lernerfahrungen abhängen dürfte. Daß Musikhören vegetative/physiologische Begleiterscheinungen hat, ist jedem aus seinem Alltag bekannt. Diese sind jedoch mit aller Wahrscheinlichkeit die Folge von affektiven, gelernten Verbindungen zwischen Musik und Vegetativum und nicht deren Ursache! (vgl. *Kleinen* 1975, S. 37–39).

Kommen wir also zu den psychologischen Theorien – wir beginnen mit der Tiefenpsychologie. Nach deren Auffassung (sie allein auf Freud zurückzuführen ist heute wohl nicht mehr möglich – sie hat sich durch den Einfluß vieler weiterer Autoren verändert und differenziert) soll man sich im Menschen drei Instanzen vorstellen: Das Es, das Ich und das Über-Ich. Das Es enthält Triebe, die nach sofortiger Befriedigung drängen (libidinöse und aggressive Strebungen). Dem stellen sich schon bei kleinen Kindern zunehmend Hindernisse und/oder Verbote der Umwelt entgegen. In diesem konflikthaften Prozeß, der überwiegend von den Wandlungen der Triebregungen (oral, anal, phallisch, genital) getimed wird, kommt es zur Ausbildung der Instanzen des Ich und Über-Ich. Das Über-Ich stellt eine Art Gewissen dar, sozusagen die verinnerlichten, bewußten oder unbewußten Verbote, „do's and dont's“ unserer jeweiligen Kultur bzw. der Familie, in der ein Mensch

aufwächst. Das Ich bildet zunehmend eine Vermittlerfunktion zwischen Triebansprüchen und Über-Ich aus, wird also zum Makler, der beiden Instanzen mit ihrem mehr oder weniger rigorosen Anspruch gerecht werden will. Das Ich hält zudem den Kontakt zur Realität. Bei seiner schweren Aufgabe entwickelt das Ich allerlei trickreiche Methoden: die sog. Abwehrmechanismen (z. B. Verdrängung, Identifikation, Projektion, Verschiebung, Sublimierung, Regression, Fixierung, Rationalisierung etc.). Mit diesen werden die Konflikte zwischen Es und Über-Ich gelöst, gefährliche Es-Regungen unschädlich gemacht, in eine mit der jeweiligen sozialen Realität verträgliche Form gebracht. Innerpsychisches Verhandlungsergebnis sind Kompromisse: Triebe und Normen kommen in ihnen beide zu ihrem Recht. Für Freud war die Kunst eine Ersatzbefriedigung der Triebe im Phantasiebereich, die das Ausmaß direkter Triebbefriedigung nicht erreicht.

Für Freud war Kunst- und Musikerleben aber auch ein kommunikativer Prozeß. Der Künstler verschlüsselt seine Triebproblematik in künstlerische Symbole (meist unbewußt) und befreit sich dadurch von seinen Es-Über-Ich Konflikten. Der Betrachter ist in der Lage, diese Symbole zu entschlüsseln. Sie aktivieren den Betrachter/Zuhörer, der damit eine symbolische Befriedigung, eine Ersatzbefriedigung ähnlicher Triebe wie der Künstler bei sich erlebt. Für die bildende Kunst haben *Schuster/Beisl* (1978, S. 73) das wie folgt charakterisiert (es gilt sinngemäß auch für die Musik):

„Künstler und Kunstbetrachter können im Kunstwerk auf die gleiche Weise Triebenergie reduzieren bzw. Konfliktspannungen bewältigen. Der Künstler gibt eine bestimmte Art der Konfliktdarstellung vor, in deren Betrachtung der ‚reproduktive‘ Künstler, der Rezipient, eigene, eventuell ähnliche Konflikte bearbeiten kann.“

Wenn wir das einmal in die etwas brutale Umgangssprache übersetzen, vor der ja die gebildete Mittelschicht in den für sie bestimmten Publikationen stets verschont wird, so kann man den Kunst- und Musikfreund als einen „verklemmten“ Typen bezeichnen, der eigentlich – wie jeder andere Mensch auch – unter dem Druck seiner sexuellen und aggressiven Gelüste steht, sich aber nicht traut, diese offen zu befriedigen. Deshalb hat er sich Kunst und Musik als Ersatzbefriedigungsmöglichkeiten erschlossen – er tut’s eben nur symbolisch und nicht wirklich. Nun – gemacht. Es ist nichts anderes möglich – nach Freud. Menschliche Gesellschaft entwickelt sich gerade wegen dieser notwendigen Umleitung der Triebenergie. Und man hat – nach Freud – ohnehin nur die Wahl, zwischen zwei unangenehme Alternativen zu geraten: „pervers“ oder „neurotisch“, also eher „vulgär“ oder „verklemmt“ zu werden. Außerdem: die o. g. Prozesse laufen überwiegend nicht bewußt ab – sie sind so, wie dargestellt, explizit nicht bewußte Überlegungen unserer Konzertbesucher. Dennoch: in der erotischen Rhythmustheorie wird etwa die Freude an der Rhythmik mit der Ähnlichkeit zu sexuellen Masturbations- und Kohabitationsrhythmen erklärt – nun denn ...

Solche und ähnliche Aussagen der Psychoanalytiker stoßen natürlich nicht nur auf den Widerstand des Laien, sondern auch der Fachleute. Dieter Zimmer, Redakteur der „Zeit“, hat im November 1982 und 1985 eine ziemlich harte Abrechnung mit „dem größten Aberglauben des Jahrhunderts“, der Tiefenpsychologie nämlich, publiziert und damit – das weiß die Öffentlichkeit meist nicht – der nationalen und internationalen Universitätspsychologie aus der Seele gesprochen. Die Tiefenpsychologie spielt in der Ausbildung und Forschung an deutschen Universitäten wegen ihrer „Unwissenschaftlichkeit“ keine Rolle. Zimmer hatte auch kurz zuvor von der „Deutschen Gesellschaft für Psychologie“ einen Preis für vorbildliche Psychologiepublizistik erhalten.

Im Unterschied zur Universitätspsychologie sehen wir die tiefenpsychologische Lehre nicht als ganz so schlimm an. Zwar ist unverkennbar, daß manches bloße und nie beweis-

bare Spekulation ist, zwar steht der Nachweis der Wirksamkeit der auf ihr fußenden Therapieform aus, doch empfinden wir die Tiefenpsychologie als einen durchaus anregenden Ideen- und Hypothesenpool, der manches auch erklären kann. Zu dieser Einschätzung verhalf uns die Lektüre eines ausgezeichneten und „anspruchsvollen“ (na?) Lehrbuchs, das man getrost als Standardwerk tiefenpsychologischer Musikforschung bezeichnen darf: Friedrich Klausmeiers „Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in soziomusikalisches Verhalten“ (Klausmeier 1978). Besser, differenzierter und umfassender als wir das hier könnten, werden dort alle Bereiche der Musikrezeption und -produktion analysiert und vor allem: in Bezug gesetzt zu den zahlreichen uns allen ja bekannten empirischen Untersuchungen (z. B. auch zu Moog 1967 – den wir gerade oben erwähnten). Klausmeier selbst hat – fast vergessen – 1963 eine außerordentlich ausführliche Befragung Kölner Schüler zur Musikrezeption durchgeführt.

Wir haben eigentlich nur vor, zwei Phänomene unserer Daten aus dieser Studie grob als verträglich mit tiefenpsychologischen Annahmen darzustellen. Das eine betrifft eines unserer Hauptergebnisse: die schichtspezifisch (ausbildungsspezifisch) unterschiedliche, symbolfunktionelle Bedeutung der Musik und zum anderen eine Reihe von Altersunterschieden (die wir in einem der folgenden Kapitel behandeln werden). Wie ja bereits erwähnt, steigt die symbolfunktionelle Einschätzung der Musik mit dem Bildungsstand, sinkt die Hintergrund- und Unterhaltungsfunktionalität, steigen auch die Einschätzungen der besuchten Konzerte als „anspruchsvoll“ und „wertvoll“, sinkt die Assoziation „unterhaltsam“ oder „gefühlvoll“, „bewegend“, „mitreißend“. Man könnte nun auf den Verdacht kommen, daß die gebildeten Konzertbesucher sich in einem stärkeren Triebkonflikt befinden als die weniger gebildeten „Unterhaltungshörer“. Die Gebildeten können nicht einfach nur genießen, können und dürfen nicht ausflippen und sich bloß unterhalten. Dieser bei ihnen sicher vorhandene Es-Impuls nach schlichtem Lustgewinn ist für den ihnen antrainierten Anspruch an Musik – eine Über-Ich-Anforderung – gefährlich. Er gefährdet nämlich das in der eigenen Sozialisation erworbene anspruchsvolle Ich-Konzept (evtl. „Ich-Ideal“). Sie müssen den Es-Impuls also abwehren und tun dies durch wortreiche Attribution allerlei vornehmer und anspruchsvoller Funktionen und Bedeutungen: „anspruchsvoll“ ist die Musik, sie diene „der Bildung und Weiterbildung“, „rege zum Nachdenken an“ und sei schließlich auch stärker ein „Mittel des Protestes“. Freilich: wir haben Zustimmung zur Entspannungs- und Unterhaltungsfunktion in allen Auditorien gefunden (vgl. „Funktion und Bedeutung des Musikhörens“) – aber höher sind die entsprechenden Prozentsätze in den „gebildeten“ Auditorien allemal. Die Unterhaltungskonzertbesucher sind offenbar weniger „verklemmt“: zwar gilt für sie die tiefenpsychologische Spekulation ebenso wie für die anderen, aber ihre Über-Ich-Anforderungen sind wohl wesentlich milder und anspruchsloser, was die Einstellung zum Lustgewinn durch Musik angeht, ihre verbalen Zuschreibungen zu Musik folglich eindeutig Es-orientierter.

Die Zwänge des gebildeten Publikums sind oft auch schulisch vermittelte Zwänge. Freud hat diese Vermitteltheit durch die jeweilige Kultur (also auch durch Schule, Medien etc.) erahnt. Fraglich ist wohl, ob die Zwänge bereits zu einem wirklich echten (= nicht mehr reflektierbaren) Interesse, zu einem echten Wohlgefallen an der als anspruchsvoll betitelten Musik geführt haben, oder ob sich diese Zwänge bloß als verbale Eindruckschinderei bzw. als verbale Heuchelei äußern. Tiefenpsychologisch denkbar wäre beides. Nach Klausmeier ist das regungslos-distanzierte, das kognitive Hören ein Dressat, wir lernen bereits in der Kindheit, das Sinnhaft-Schöne als wertlos, verboten, als primitiv und kitschig zu meiden. Unsere Es-Impulse werden also sozialisatorisch überformt. Bis auf



eine Periode: die Pubertät, da bricht dann – begründet durch die erhöhte Zufuhr an Triebenergie – die anal-aggressive (rhythmische) und/oder oral-rezeptive (rauschhaft-genieß-erische) Lust noch einmal durch und verursacht das in dieser Zeit beobachtbare Ausflippen in seinen verschiedenen Formen. Etwas, was vor dieser Lebensphase und nachher als „albern“ und „kindisch“ klassifiziert wird.!

Der aufmerksame Mitargumentierende wird gemerkt haben, daß eigentlich noch ein Glied in der Argumentationskette fehlt, nämlich der Bezug zwischen Es-Impulsen und Musik. In der Tat: die tiefenpsychologischen Deuter nehmen an, daß es phylogenetisch programmierte, natürliche Reaktionsweisen auf Musik gibt, die nur im Kleinstkindalter zu beobachten sind und dann in den Überformungen wie beschrieben weiterbestehen können. Dazu gehören – wenn wir Klausmeier richtig verstanden haben – nachahmende Lallgesänge, Mitbewegungen, Zuneigung zu stimmlich Schönem und Harmonischem, Abneigung gegen Krach (orale Phase), später (anale Phase) Spaß an Eigenproduktion, Krach, Schlagzeugrhythmik etc. (Blasmusik?).!

Wenden wir uns den lernpsychologischen Theorien zu, mit denen man – wir haben es in der 78er Publikation ja schon getan – durchaus auch musikalisches Erleben und Verhalten erklären kann, auch die symbolfunktionellen Phänomene in den bildungsbürgerlichen Kreisen. Erstaunlich ist es schon, daß zu den Lerntheorien, deren wissenschaftliche Dignität anders als die der Tiefenpsychologie völlig unumstritten ist, so wenige ausführliche Referenzen existieren. In dem mehr programmatischen Werk von *Buchhofer/Friedrichs/Lüdke* (1974) gibt es einige Hinweise auf ein „Kontiguitätslernen“ (S. 167), mit dem das Autorenteam versucht, die Verbindung von augenblicklicher Situation mit ihren Stimmungen und der dabei gehörten Musik zu erläutern. Auch Hinweise auf kognitive Lernprozesse finden sich bei diesen, wenn etwa die Versprachlichung des Musikerlebens (S. 169) als bedeutsam angesehen wird. Auf beide Passagen gehen wir, weil wir sie für zutreffend erachten, weiter unten noch einmal ein. Bei *Kleinen* (1975) finden sich ebenfalls Hinweise auf die Fruchtbarkeit lernpsychologischer Begrifflichkeit insbesondere im Kontext entwicklungspsychologischer Fragestellungen, und wir haben 1978 (S. 35–40) verschiedene klassische Lernparadigmen auf die Entstehung von Gefühlen und Images, die mit Musik verbunden werden, übertragen: klassisches Konditionieren, operantes Konditionieren und Modell-Lernen. Mit der Unterscheidung von „Image-Geschichte“, „individueller Rezeptionsgeschichte“ und „Konditionierungskontrolle“ haben wir Zusammenhang und Unterschied zwischen „öffentlichem“ und „privatem Bewußtsein“ (*Reinecke* 1982) bzw. subjektivem Erlebnis bzw. allgemeinem Urteil über Musik einfangen wollen.

Wir neigen auch heute noch zu einer überwiegend lerntheoretischen Erklärung der Musikrezeption, weil diese Theoriegruppe u. a. auch das Kriterium der Parsimonität (Sparsamkeit) erfüllt – sie ist die einfachste Theorie, was die Zahl und Verwickeltheit der für ihre Formulierung nötigen Annahmen und Ableitungen betrifft. Es gibt – wie wir noch zeigen werden – bei der gegenwärtigen Forschungslage nur wenige Phänomene, die damit nicht zu erklären wären.

Nach *Edelmann* (1979) – ein gängiges Lehr- und Lernbuch zur Lernpsychologie – kann man grob drei Arten von Lernen unterscheiden.

1. Assoziatives Lernen: das Lernen von Verbindungen zwischen Musik und Gefühlen, Ereignissen, Situationen, die so nicht angeboren waren, sondern im Laufe des Lebens hergestellt worden sind.
2. Instrumentelles Lernen: das Lernen von Verbindungen zwischen musikbezogenen Verhaltensweisen und ihren nachfolgenden Konsequenzen.

### 3. Kognitives Lernen: das Lernen von Verbindungen zwischen Musik und musikbezogenen Begriffen und Regeln.

Das assoziative Lernen (entspricht in etwa dem klassischen Konditionieren nach Pawlow) kann insbesondere erklären, wie Musik mit gefühlsmäßigen Wirkungen und mehr oder weniger unbewußten Eindrucksurteilen verbunden werden kann. Halte ich mich z. B. bei einem guten Freund in angenehmer Atmosphäre auf, gerate ich in eine angenehme Stimmung: kein Streß, nur „Friede, Freundschaft, Eierkuchen“. Im Hintergrund spielt der Freund die Platte „Hot rats“ von Frank Zappa, ohne etwas dazu zu sagen. Macht er das einige Male, so wird sich mit dieser Musik bei mir eine angenehme Atmosphäre verbinden. Höre ich die Platte später in anderen Kontexten, werden in mir angenehme Erinnerungen geweckt. Beim instrumentellen Lernen (entspricht in etwa dem operanten Konditionieren nach Skinner) werden meine Verhaltensweisen zur Musik verstärkt oder gelöscht. Lege ich bei mir zu Hause „Hot rats“ auf und finden meine Gäste diese Scheibe gut, loben sie mich und bleiben länger – so neige ich dazu, auch in anderen Freundeskreisen diese Platte aufzulegen, weil ich (unbewußt) erwarte, dafür gelobt zu werden. Anderes Beispiel: Ernte ich Desinteresse und Langeweile für mein emphatisches Reden über Gerry Mulligan, werde ich es nicht mehr lange tun. Oder: Gewinnt ein Jugendlicher Anerkennung dafür, daß er in ein Konzert von „Trio“ ging – wird er vermutlich das Konzertbesucherverhalten wiederholen. Ernte ich Anerkennung für phantasievoll-wertendes Geschwafel über die letzte „Fidelio“-Inszenierung – werde ich dieses Reden über Musik häufiger zeigen. Das kognitive Lernen erklärt in der Musik eigentlich das, was man bewußt und kognitiv zu einer Musik lernt und an Informationen aufnimmt. Man lernt z. B. Fakten über den Interpreten in der Schule oder in den Medien oder durch das Gespräch mit anderen. Man lernt, die Musikart mit einem Stilbegriff zu verbinden und Musikstücke zu analysieren, übt ein Interpretationsvokabular ein. Der Gebildete weiß etwas über die stilgeschichtliche Einordnung, kann Unterschiede zwischen zwei Interpretationen in Worte fassen usw. Kognitiv lernt man auch bestimmte Anhängerschaften mit ganz bestimmten Musiken zu verbinden: Klassik mit Konzertsaalatmosphäre, Anzug und Schlips und Kragen – Rock mit Sporthallenatmosphäre, johlenden Mengen und lässiger Kleidung etc.

So einfach diese drei Lernarten klingen bzw. zu erklären sind, so komplex und differenziert wirken sie beim einzelnen Individuum zusammen. Während ich z. B. in der Schule gerade kognitiv etwas über eine bestimmte Musik lerne, fühle ich mich wohl, weil wir eine so nette Musiklehrerin haben – assoziative Lernprozesse finden statt. Meine Aufmerksamkeit und mein Wohlbefinden führen dazu, daß ich ein paar sie erfreuende Unterrichtsbeiträge machen kann – das Lob, das ich erhalte, ist Teil eines instrumentellen Lernprozesses. Die drei Lernarten können sich aber auch in komplizierter Weise ins Gehege kommen: Ich fühle mich bei der Musiklehrerin zwar wohl – sie zieht aber despektierlich über die „Neue Deutsche Welle“ her, über die zu reden mein Hobby ist, für das ich Anerkennung im Freundeskreis gewinne. Ich gerate in emotionale und kognitive Zwiespältigkeiten – was die Oberhand gewinnt, bleibt abzuwarten. Durch Verallgemeinerungen (Generalisierung) und Übertragung (Transfer) des in irgendeiner Lernart zu einem Lerngegenstand Gelernten sind dessen Ausdehnungen auf andere, verwandte Musikbereiche oder Verhaltensbereiche möglich, sind etwa musikalische „Konzeptbildungen“ (Behne 1975), „Stereotype“ bestimmter Musikarten oder auch generelle politisch-soziale, musikbezogene Einstellungen erlernbar. )

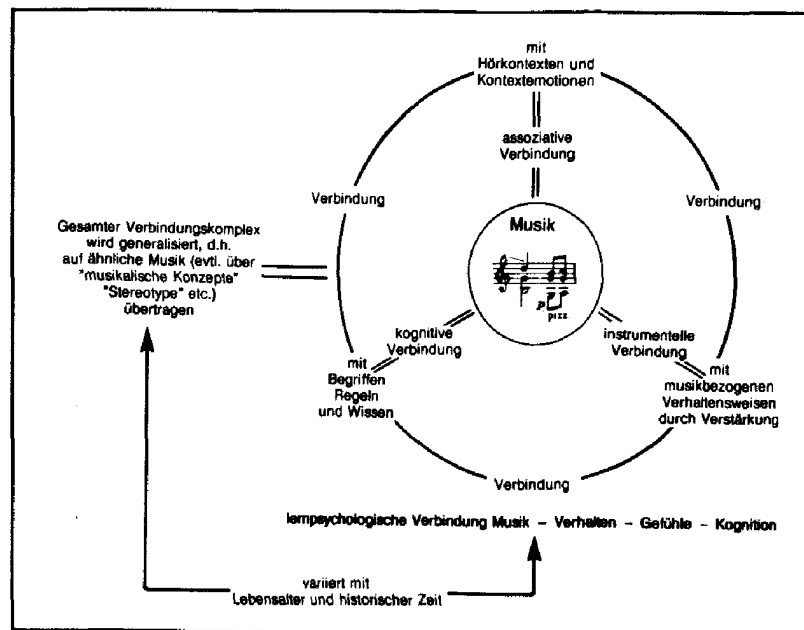
Vollends verwickelt wird die Erklärung individueller Emotionen, Verhaltensweisen und Kognitionen zu einer Musik, wenn man die Lerngeschichte, also den zeitlichen Veränderungsprozeß der Lerneinflüsse, berücksichtigt. Die emotionalen, instrumentellen

und kognitiven Einflüsse können 1982 eine ganz andere Struktur, einen ganz anderen Inhalt gehabt haben als 1984. Was bleibt bestehen? Wie verarbeitet der Hörer das?

Diese und weitere Verwicklungen machen eine Sortierung des Erklärungsanspruches nötig – schärfer als in den beiden anderen Theoriegruppen: 1. die lerntheoretische Erklärung der musikbezogenen Erlebnis- und Verhaltensweisen bei einem konkreten Individuum ist nur über eine individuelle Analyse seiner musikbezogenen Lerngeschichte möglich; 2. da diese individuellen Lerngeschichten sich gemäß sozialer Kriterien typologisieren lassen, weil z. B. junge Damen mit Abitur einen ähnlichen Lebenszusammenhang haben, können allgemeine (d. h. gruppenbezogene) Aussagen zu musikbezogenen Erlebnissen, Kognitionen und Verhaltensweisen dennoch recht gut lerntheoretisch erklärt werden, da über die lerntheoretisch relevanten Kennzeichen dieser Lebenszusammenhänge ebenfalls allgemeine Kenntnisse vorhanden sind. Unsere weiter unten zu vertiefende sozialisationstheoretische Sicht der Musikrezeption (an den Daten der vorliegenden Studie) hat also überwiegend eine lerntheoretische Fundierung, kann aber – wie bereits weiter oben erläutert – keinen Anspruch auf Abbildung des ideographischen Lernschicksals erheben.

In der Abb. 42 ist der lerntheoretische Ansatz noch einmal grob schematisch dargestellt. Sein Ergebnis ist die Erlebens-, Verhaltens- und wissensmäßige Integration der Musik in die Persönlichkeit, Voraussetzung auch für das Abrufen von Erlebnissen, Bedeutungen und Funktionen der Musik bei Befragungen. Was nicht dargestellt worden ist, ist die Kontrolle dieser Verbindungen („Konditionierungskontrolle“ nach *Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978). Der lerntheoretische Ansatz geht davon aus, daß das musikalische Material keinen steuernden Einfluß auf die hergestellten Verbindungen hat. Wohl aber die musikalische Tradition, wie sie auf allen Lernwegen transportiert wird („Imagege-

Abb. 42: Schema zur lernpsychologischen Erklärung der emotionalen, kognitiven und verhaltensbezogenen Musikrezeption



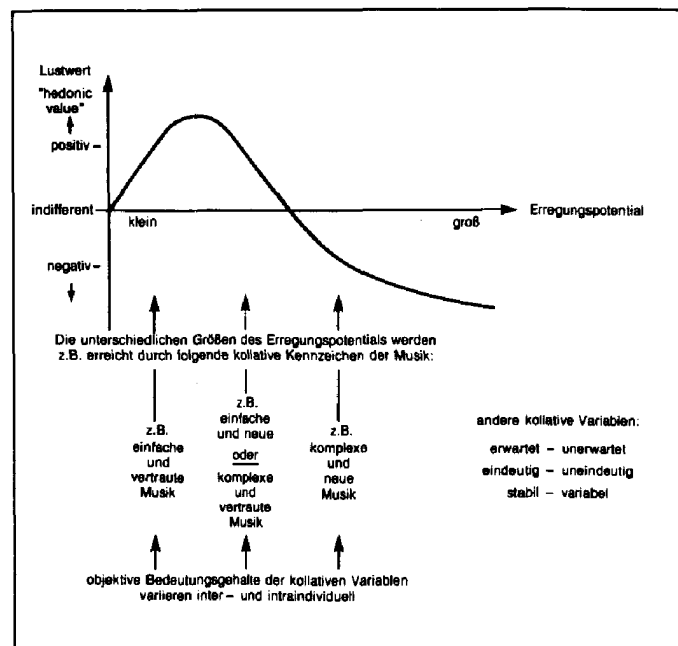
Erläuterung im Text.

schichte“), insbesondere auch durch den schulischen Musikunterricht über das kognitive Lernen. Der Mensch ist jedoch nicht nur fremdkonditioniert, sondern er übt in den Lernarten „assoziativ“ und „instrumentell“ auch selbst eine gewisse Konditionierungskontrolle aus, indem er z. B. die Rezeptionssituation und -stimmung auswählt bzw. sich für einen instrumentellen Einsatz musikbezogener Verhaltensweisen entscheidet (das war unsere „individuelle Rezeptionsgeschichte“). Diese Fähigkeit zur Selbststeuerung ist zwar keine rein behavioristische Konstruktion – also orthodox betrachtet: theoriefremd –, jedoch verträgt sich diese mit den heute allgemein stärker kognitiv interpretierten lerntheoretischen (insbesondere am Auf- und Abbau von Erwartungen interessierten) Konzeptionen durchaus (vgl. *Bandura* 1977, *Mielke* 1984 u. v. a.).

Von den kognitiven Lerntheorien sind die kognitiven Theorien in der Musikrezeption abzugrenzen, die ja den Spaß an der Musik (aber auch Langeweile, Überdruß und Ärger) aus musikimmanenten Charakteristika erklären wollen, die mit kognitiven Bedürfnissen des Hörers korrespondieren – eine problematische Annahme, wie noch zu zeigen sein wird. Sehr weit entfernt sind einzelne kognitive Theorien (insbesondere die von *Berlyne* 1974) nicht von den Lerntheorien: Berlyne selbst versteht seinen Ansatz als kognitive Erweiterung eines allgemeinen lerntheoretischen Ansatzes. Berlynes Grundgedanke ist folgender: sogenannte „kollative“ (i. e. formale, strukturelle) Eigenschaften eines Kunstwerkes geben diesem einen „hedonic value“ („Lustwert“). Zu den kollativen Variablen zählt er z. B. Eigenschaften wie: bekannt – neu, einfach – komplex, erwartet – unerwartet, eindeutig – uneindeutig, stabil – variabel. Der Lustwert eines Musikstückes z. B. steigt zunächst mit zunehmender Komplexität (einer hier exemplarisch herausgegriffenen kollativen Variablen) an, sinkt bei einer weiteren Komplexitätserhöhung wieder und kann sogar bei weiterer Steigerung in Abneigung umschlagen. Bezüglich der kollativen Variablen gibt es also stets ein Optimum mit zugeordnetem maximalen Lustwert. Die Ausprägungen der kollativen Variablen sind nach Berlyne mit einer kognitiven Erregung (durchaus physiologisch zu messen) unterschiedlichen Ausmaßes verbunden. Jeder Mensch findet offenbar ein mittleres Ausmaß an Erregung als besonders lustvoll und sucht demzufolge Musikstücke, die für ihn diese mittlere Erregung bewirken.

In Abb. 43 (S. 178) ist der entsprechende Zusammenhang zwischen Erregung und Lustwert dargestellt. Berlynes Ansatz darf nicht zu dem Mißverständnis führen, man brauche also nur den Ausprägungsgrad der kollativen Variablen zu bestimmen und schon wisse man, wieviel Lust von einem Musikstück ausgehe. Zwar kann man z. B. die Komplexität eines Musikstückes relativ objektiv bestimmen, doch zeigt sich, daß ein gleiches Maß objektiver Komplexität subjektiv unterschiedlich komplex wahrgenommen wird (interindividuelle Variation), bzw. einmal erlebt es eine Person als komplex, ein anderes Mal – je nach Stimmung und Situation – als relativ einfach (intraindividuelle Variabilität). *Raab/Ebner* (1982) haben sehr deutlich zeigen können, daß musikalisch unterschiedlich gebildete Versuchspersonengruppen ein jeweils unterschiedlich hohes objektives Komplexitätsmaß besonders interessant und wertvoll fanden. Bei einer wichtigen Frage hilft uns also dieser Ansatz auch nicht weiter. Er erklärt nicht, warum Menschen z. B. unterschiedliche Grade von Komplexität besonders schön finden – aber immerhin weiß man, daß es subjektiv ein mittleres Maß ist. Eine Reihe anderer Phänomene können allerdings mit Berlynes „new experimental aesthetics“ hervorragend erklärt werden. Dazu gehört z. B. das Sättigungshören. Jeder kennt es – nach unzähligen Wiederholungen kann man auch die süßeste Schnulze nicht mehr hören. Nach Berlyne sinkt das von der Schnulze ausgehende Erregungspotential durch wiederholtes Hören. Dabei „sinkt“ die subjektive Einschätzung kollativer Eigenschaften der Schnulze. Die Folge: der Lustwert sinkt, wie man

Abb. 43: Schematische Erklärung des „Lustwertes“ (hedonic value) von Musik nach Berlyne



Erläuterung im Text.

sich an der Kurve in Abb. 43 deutlich machen kann. Oder: jeder kennt es und zahlreiche Untersuchungen haben es schon belegt (vgl. *Niketta* 1979) – wenn man allzu komplexe Stücke zum ersten Mal hört, ist der Lustwert negativ. Mehrmaliges Hören bewirkt eine Erhöhung des Lustwertes, man kann das Stück schließlich sogar ganz gut leiden, weil es durch Gewöhnung nunmehr ein erträgliches subjektives Komplexitätsniveau erreicht und folglich ein positiv bewertetes Erregungspotential auslöst. Auch das Suchverhalten eines Menschen – etwa, wenn er am Tuner nach dem richtigen Musikstück sucht oder seinen Plattenschrank durchwühlt – läßt sich mit Berlyne erklären. Ist er übererregt, war das gerade vorher Gehörte zu komplex, sucht er was Einfacheres (sog. spezifische Exploration) – hat er Langeweile, wird seine Suche nicht zielgerichtet sein, sondern eher ziellos (sog. diversive Exploration).

Warum diese Unterscheidung? Wir stellen uns das so vor: links und rechts neben dem Lustwertgipfel gibt es ja ähnliche Lustwerte bei einmal mäßiger Über- bzw. Untererregung. Offenbar weiß man nun genau, wie man bei leichter Übererregung verfahren muß, bzw. was diese leichte Übererregung so dämpft, daß ein optimaler Lustwert erreicht wird – deshalb spezifische Exploration, also zielgerichtete Erregungsreduktion. Umgekehrt weiß man bei leichter Untererregung nicht so genau, was zu tun ist – deshalb relativ ziellose diversive Exploration (vgl. *Berlyne* 1971, S.100).

Im Prinzip ähnliche Ideen wie bei Berlyne findet man auch in anderen Theorien: z. B. in der Gestaltpsychologie, in der Informationstheorie oder auch bei Behnes „musikalischen Konzepten“ bzw. bei *Meyers* (1956) „tension and relief“-Theorie. Bei Meyer besteht die Lust an Musik darin, daß im Verlauf der Musik Erwartungen aufgebaut werden (fast sowie ein Spannungsaufbau im Film), die dann befriedigt werden (Spannungslösung) bzw. nicht

(Spannungserhöhung). Dieser Prozeß des Spannungsaufbaus und der Spannungsreduktion findet laufend statt, d. h. unter Umständen sogar von Takt zu Takt. Bei *Behne* (1975) ist die Konsonanz bzw. Dissonanz eines gehörten Stückes zu einem generalisierten „musikalischen Konzept“ u. a. auch für das Gefallen daran entscheidend. Dissonanz führt zur Ablehnung der Musik. In der Informationstheorie (Informationsästhetik) geht es meist um die Bestimmung von Redundanz und Entropie, was der Bestimmung eines Grades zwischen Ordnung und Chaos entspricht. Ordnung ist meist schnell zu überblicken, man braucht nur wenige Informationen, um sich auszukennen (der Rest an Information ist redundant). Um das Chaos oder nur schwach Geordnetes, kompliziert Geordnetes zu durchschauen, ist ein Mehr an Information nötig. Ähnlich wie bei *Berlyne* wird ein mittleres Maß an Redundanz (Entropie) als Wohlgefallen auslösend konzipiert. In der Gestaltpsychologie schließlich beschäftigt man sich mit den Gestaltgesetzen der Wahrnehmung, gewissermaßen die dem Menschen innewohnenden Ordnungsprinzipien von visueller oder eben auch akustischer Information und dem Spaß (Nervenkitzel wäre fast besser gesagt), den man erlebt, wenn „prägnante“ Gestalten erreicht oder gerade eben nicht erreicht werden.

Die kognitiven Theorien erweisen sich für eine Erklärung von Daten wie die unserer Studie kaum geeignet, weil sie just die Zentralfrage „wat dem enen sin Uhl, is dem annern sin Nachtigall“ nicht beantworten. Universal wirkende Aspekte der Musik sind ebensowenig auszumachen wie universal-inhaltliche Ausstattungen der menschlichen Psyche. Wenn etwa das lustmaximierende mittlere Erregungspotential bei jedem Menschen stilistisch und strukturell durch etwas anderes erreicht wird, kann man mit dieser Theorie nur dann etwas anfangen, wenn man dieses Lustoptimum und seine soziokulturell determinierten Ursachen kennt.

*Niketta* (1983), sowie *Niketta/Stiensmeier* (1983) haben außerdem noch einen Einfluß des Erregungspotentials der jeweiligen Hörsituation nachweisen können: Ist man erregt, so wird ein sonst optimal erregendes Stück als zu erregend, also unangenehm eingestuft. Vielleicht erklärt dieser Mechanismus umgekehrt den Konzertsparß an den uralten und längst bekannten Klassikern. Die Musik würde allein kein optimales Erregungsniveau mehr schaffen – aber im Verein mit der an- und aufregenden Konzertatmosphäre („Sitz mein neuer Anzug?“ „Ob der Herr Dr. mich sieht?“) kommt summa summarum noch ein ergötzliches Erregungspotential zusammen ...

### 3. Erklärungsansätze der vorliegenden Studie

Um die „verwickelte Welt der generations-, alters-, schicht- und geschlechtsspezifischen Musikpräferenzen“ (*Reinecke* 1982) nicht noch weiter zu verwickeln, bieten wir unsere theoretische Position häppchenweise an, betrachten also zunächst Alterseffekte, dann solche der symbolkulturellen Versprachlichung des Musikerlebens und fügen in einem abschließenden Kapitel alles zu einem (aus der 78er Publikation ja bekannten) „sozialisationstheoretischen“ Ansatz zusammen. Unser Ziel: auch die Daten dieser Studie sollen helfen, den Prozeß der musikalischen Sozialisation weiter aufzuhellen (hoffentlich wird's keine Verdunkelung ...). Prinzipien der zuvor gemachten Anmerkungen und Ideen der vorgestellten Theorien ziehen wir dabei schamlos eklektisch zu Rate.

### 3.1 Zeit-, Alters- und Generationseffekte in der musikalischen Sozialisation

Jüngere Veröffentlichungen zur Entstehung und Veränderung musikalischer Präferenzen nähern sich Schritt für Schritt wieder der entwicklungspsychologischen statt sozialisationstheoretischen Terminologie und Forschung. Die Entwicklungspsychologie hatte sich früher überwiegend mit der Entwicklung der Tonwahrnehmung, der Tondifferenzierung, der musikalischen Fertigkeiten und Beurteilungsfähigkeiten („Was wurde verändert gegenüber dem gerade gehörten Stück?“) beschäftigt – also mit relativ trockenen Themen, die auch noch überwiegend nur im Kindesalter untersucht wurden. Über diese Forschungen geben einige gute Sammelreferate Auskunft, die zum Teil auch Studien aus der Präferenzentwicklung im Jugendalter einbeziehen (z. B. *Abel-Struth/Groeben* 1979, *Nolte/Schneider* 1977, *Shuter-Dyson* 1982, z. T. auch *Kötter* 1975, *Schulten* 1981). In diesen, wie auch in Studien zur altersspezifischen Rezeption (z. B. von *Moog* 1967, *Klausmeier* 1976, *Breyvogel/Helsper* 1980, *Liede/Ziehe* 1982, *Wiechell* 1977 u. v. a.) spielte das Kindes- und Jugendalter eine wesentliche Rolle, Fragestellung und Theorien zentrierten sich oft genug ausschließlich auf diese Abschnitte: vermutlich wegen der Relevanz für den Musikunterricht, aber auch, weil an andere Stichproben schwer heranzukommen ist. Selbst bei den nicht nur altersorientierten Präferenzstudien dominiert die Beschäftigung mit jüngeren Jahrgängen (z. B. auch bei *Behne* 1975, *Jost* 1976, *Weiss* 1980, 1982 u. v. a.). *Klaus Ernst Behne* (1975, 1978) hielt denn zwar das Alter für wichtig („Das Alter scheint gegenwärtig der wichtigste Bedingungsfaktor zu sein“ (1978, S. 99), meinte aber auch: „Während für das Musikverhalten Jugendlicher zahlreiche Motive und Erklärungsansätze genannt werden (Protest, Sentimentalität, Identifikation, Regression, motorische Bedürfnisse etc.), scheinen die Präferenzen Erwachsener als traditions-, gewohnheits- oder konventionsorientiert nur unzureichend beschrieben, nicht zuletzt deshalb, weil mittlerweile sowohl Beethoven als auch James Last Konvention sein können“ (1978, S. 99/100). Klar – die Entwicklungspsychologie war früher kinder- und jugendfixiert, Veränderungen im Erwachsenenalter werden erst seit der Propagierung der „life-span developmental psychology“ durch den bis vor kurzem in USA tätigen Deutschen Paul Baltes (Konzeptionelles ist nachzulesen in der deutschen Fassung von US-Texten aus der Zeit zwischen 1970 und 1973, in *Baltes* 1979) zunehmend bearbeitet und in ein einheitliches, alle Lebensabschnitte umfassendes Konzept von Entwicklung eingebettet.

Der Wandel von der Kinder- und Jugendpsychologie zur lebenslangen Entwicklungspsychologie ist nicht der einzige Paradigmen-Wechsel der letzten 15 bis 20 Jahre geblieben, der nunmehr auch auf die musikwissenschaftliche Forschung übergreift. Marie-Luise Schulten (*Schulten* 1981) hat eine ganze Reihe solcher revisionsbedürftiger Grundannahmen zusammengestellt. Zunächst einmal hat sich die Konzeption der Altersvariable gewandelt. In den früheren entwicklungspsychologischen Theorien („Reifungstheorien“) entfalten sich menschliche Fähigkeiten, Einstellungen und Einsichten parallel zum Alter, weil man nahezu alle Entwicklungsbereiche als reifungsabhängig und damit abhängig vom biologisch-physiologischen Altersprozeß auffaßte. „Phasenlehren“ hatten in dieser Zeit Hochkonjunktur – man kam in sie hinein wie aus ihnen heraus, relativ automatisch, sozusagen kalenderabhängig. Seit längerem ist klar, daß dem nicht so ist. Alter ist eine bloße Indikatorvariable, d. h. sie indiziert die Summe der vorlaufenden Einflüsse und Erfahrungen auf den Menschen. Als physikalische Variable bewirkt sie allein nichts. Wenn es also altersparallele Verläufe gibt, dann ist nicht das Alter die Ursache, sondern die phy-

siologischen, sozialen oder sonstigen Einflüsse, die in bestimmten Zeiten auf Menschen bestimmten Alters wirken (z. B. vermehrte Drüsentätigkeit in der Pubertät, Beschulung ab 6 Jahre, Pensionierung mit 63 Jahren). Das ist entwicklungspsychologisches Grundwissen – *Schulden* (1981) und *Kleinen* (1981) haben dies für die musikalische Sozialisation noch einmal artikuliert. *Behne* (1975) und *Reinecke* (1982) haben eine weitere entwicklungspsychologische Differenzierung in die musikwissenschaftliche Debatte getragen: die Unterscheidung zwischen Alter und Generation, zwischen lebensalterlichen und zeitgeschichtlichen Aspekten der Entwicklung. Lassen wir *Behne* (1975, S. 39) zu Wort kommen:

„Es wird in diesem Zusammenhang jedoch oft übersehen, daß das Lebensalter eines Menschen nicht als eine einheitliche Variable zu betrachten ist, sondern daß eine individuelle Altersangabe – im Zusammenhang mit dem Geburtsjahr – von zweifacher Bedeutung sein kann. Über einen Acht-, Achtzehn- oder Achtzigjährigen können wir aufgrund vorliegender entwicklungspsychologischer Ergebnisse bestimmte Aussagen machen und von daher sein musikalisches Verhalten zu verstehen suchen; ob ein Achtzehnjähriger jedoch 1940, 1950 oder 1960 geboren ist, dürfte gleichermaßen von Bedeutung sein: Die Idole und Moden, Stars und Hits seiner Kindheit und Jugend, von denen wir annehmen, daß sie ihn stärker prägen als spätere Erfahrungen, sind jeweils verschiedene – Elvis Presley ist nicht mit den Beatles vergleichbar, ebensowenig ein Bill Haley von 1958 und von 1974! Deshalb unterschieden wir beim Alter zwischen einem entwicklungspsychologischen und einem zeitgeschichtlichen Aspekt.“

Nicht nur dieses. Man kann insgesamt drei Aspekte (Effekte) theoretisch unterscheiden (vgl. *Trautner* 1978, S. 417):

1. den Zeiteffekt (Testzeit), d. h. den Einfluß der gerade aktuell wirksamen Faktoren. In der Musik bestehen Zeiteffekte z. B. darin, daß Menschen aller Altersgruppen heute bestimmte neue Musikgruppen, z. B. „Trio“ kennen. Das ist ein Zeiteffekt;
2. den Alterseffekt (Lebensalter), d. h. den Einfluß von mit dem Lebensalter parallelen Einflußfaktoren. In der Musik etwa wäre die erhöhte Triebzufuhr in der Pubertät und die damit verbundene Emotionalisierung des Musikkonsums ein typischer Alterseffekt;
3. den Generationseffekt (Kohorteneffekt), d. h. den Einfluß von mit der historischen Zeit des individuellen Lebens parallelen Faktoren. In der Musik könnten das die generationsweise ähnlich verlaufenden musikalischen Erfahrungen und ihre ähnlichen Folgen sein.

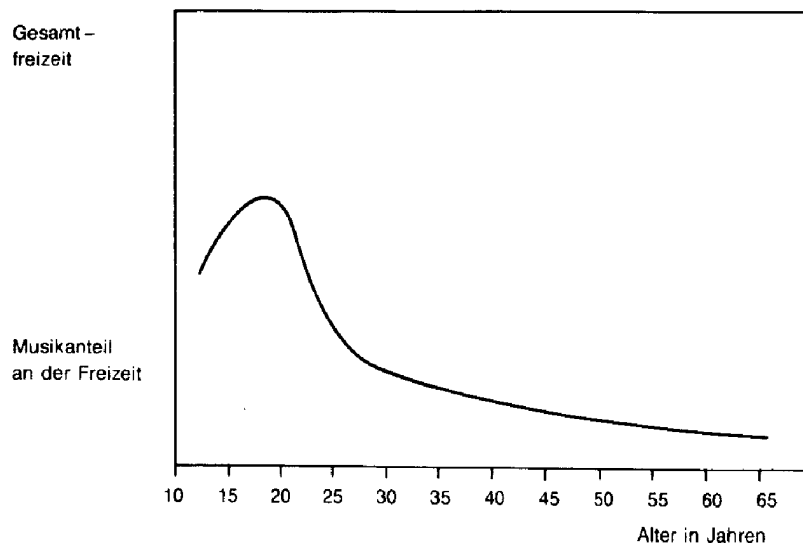
Die empirisch einwandfreie Trennung dieser Effekte ist das große Problem der Entwicklungspsychologie, die Kontroversen dazu sind Legion. Mit Sicherheit reichen jedoch zur Aufklärung dieser Effekte sog. „Querschnittsuntersuchungen“ alleine nicht aus. Selbst *Schulden* hat das noch nicht erkannt. Sie meint (*Schulden* 1981, S. 78): „Langzeitstudien, die allerdings kaum zu realisieren sind, stehen noch aus; jedoch läßt sich diese Schwierigkeit durch ein pseudo-panel, bei dem Stichproben verschiedenartiger Versuchspersonen miteinander verglichen werden, umgehen.“ Mitnichten. Bei Querschnittsuntersuchungen (pseudo-panels) sind Generations- und Alterseffekte untrennbar miteinander verquickt. Was man tun muß, ist die Erhebung von „Längs“- und „Quersequenzen“ (vgl. *Trautner* 1978), die aus verschiedenen methodischen Gründen eine Art Kombination aus Längs- und Querschnitten darstellen. Auch unsere Daten sind Querschnittsdaten (aufs Alter bezogen) und leiden also unter der genannten Verquickung. Außer Längs- und Querschnitten gibts noch Zeitwandeluntersuchungen. Wenn man etwa Daten zu Musikpräferenzen aus den Jahren 1974, 1978 und 1980 von immer den gleichen Altersgruppen miteinander vergleicht, dann bekommt man heraus, was sich zwischenzeitlich geändert hat.



Gemessen an den heute akzeptierten hohen Ansprüchen der Entwicklungspsychologie ist das, was an musikbezogenen Ergebnissen vorliegt, einschließlich unserer eigenen Daten, nur kümmerlich zu nennen. Bis auf die auch schon von Behne hervorgehobene bessere Erforschung des Jugendalters (die aber noch keine dynamische Theorieentwicklung erlaubt, weil ja nur statisch die Situation in einer Altersgruppe erklärt wird) sind nur spärliche Erklärungsansätze erkenntlich. *Behne* (1978) sieht drei Phasen der Entwicklung der Hörpräferenzen. Bis zum Alter von 10 Jahren sind die Kinder für den Elterneinfluß offen, danach bekommen die Gleichaltrigen Gewicht, und im Erwachsenenalter gelingt vielleicht eine Synthese der Einflüsse von Eltern und Gleichaltrigen (und zugleich eine Individualisierung, S.100). Ähnlich sieht das auch *Kleinen* (1975). Ansonsten werden schicht- und geschlechtsspezifische Einflüsse im Rahmen sozialisationstheoretischer Ansätze gesehen, jedoch ausnahmslos nur sehr lose altersbezogen diskutiert.

Wir trauen uns nun zu, mit Hilfe von Ergebnissen der vorliegenden Studie und mit den ja mehrfach publizierten Daten der „Stern“-Untersuchung (*Kleinen* 1981) ein paar entwicklungspsychologische Hypothesen aufzustellen. Zunächst haben wir den Musikanteil an der Freizeit aus der „Stern“-Untersuchung geschätzt und das Ergebnis in Abb.44 dargestellt.

Abb. 44: Vom Azubi zum Ruheständler: Anteil der Musik an der Freizeit (grob geschätzt aus verschiedenen Umfragedaten, *Kleinen* 1981, S. 21, 22)



Zwecks Schätzung haben wir die Daten aus Tabelle 14 (S. 21) und Tabelle 15 (S. 22) in *Kleinen* (1981) zu Rate gezogen. Die haben wir sehr grob verarbeitet und einen mehr schematischen Altersverlauf gezeichnet. Keine der Tabellen gibt ja einen genauen Aufschluß über die mit Musikhören/-machen verbrachte Zeit. Dennoch müßte sich bei einer solchen Befragung logischerweise ein wie in Abb. 44 dargestellter Verlauf ergeben. Ähnlich auch: die Altersverteilung in unserer Gesamtstichprobe.

Allein dieser Kurvenverlauf gibt zumindest zwei beantwortenswerte Fragen auf: 1. Warum steigt der Musikkonsum in Pubertät und Adoleszenz so hoch an – warum wird er anschließend geringer? 2. Welche lerntheoretische Bedeutung kann dieser Zeitverlauf haben? Die erste Frage kann unseres Erachtens nicht ohne Rückgriff auf physiologische

Umstimmungen in der Pubertät beantwortet werden. Erregung, Aufgeregtheiten, Stimmungsschwankungen, Emotionalisierungen sind – trotz nicht immer klarer Zusammenhänge, vgl. *Ewert* (1983) – zumindest stark mitbestimmt durch körperliche Vorgänge bzw. durch seelische Reaktionen auf körperliche Veränderungen. Die eher soziologische These von der Veränderung der sozialen Bezüge, die zwar einen körperlichen Anlaß haben, aber ihrerseits die Ursache von Stimmungsschwankungen, Unsicherheiten, Identitätsproblemen, Peer-Orientierungen sein sollen, mag für alles mögliche gültig sein, aber warum soll das ausgerechnet zu einem – wie jeder noch aus eigener Erfahrung weiß – so tiefen, intensiven und emotionalisierten Musikkonsum führen?

Diese Emotionalisierung wird erst später mit den subkulturellen Absetzbewegungen der Jugendlichen oder mit dem Prozeß ihrer sozialen und personalen Identitätsbildung verschmolzen. Die Tiefenpsychologie hat hierbei eine durchaus richtige Idee entwickelt: vermehrte Triebimpulse in der Pubertät führen zu heftigeren Reaktionen auf Musik und Rhythmus als vorher und nachher üblich.

Gestützt wird unsere Ansicht auch durch zwei weitere Untersuchungen, die sich speziell mit dem Funktionswandel der Musik in dieser Zeit beschäftigt haben. Die eine stammt von *Heinz Bonfadelli* (1980, S. 289), der Ergebnisse von schweizerischen und bundesrepublikanischen Studien auswertet. Danach nehmen bereits vom 9. bis 12. Lebensjahr solche affektiven Funktionen der „auditiven Mediennutzung“ zu wie: „um allein zu sein“, „wenn traurig“, „um Probleme zu vergessen“, „wenn Langeweile“ und zwar weit vor „als Gesprächsgegenstand“, was noch nicht einmal bei 15jährigen denselben Ausprägungsgrad erreicht wie die mehr affektiven Funktionen bei den 12jährigen. Der zweite Hinweis stammt aus der „Stern“-Untersuchung. Das – von der Tiefenpsychologie vorausgesagte – Phänomen des Angleichens an den Sound durch Mitsingen und Mitbewegen scheint bei den 10- bis 13jährigen mit 72 % Zustimmung die vorrangigste Rezeptionsaktivität zu sein. Indiz für emotionales Angerührtsein, und zwar in einer Altersgruppe, in der die Selbstwertproblematik der sozialen und personalen Identität noch nicht ihren Höhepunkt erreicht hat. In dieser Altersgruppe der Transeszenz oder Pubeszenz (vgl. *Ewert* 1983) deuten sich allerdings gerade die hormonellen Umstimmungen an. Diese These soll keinesfalls die ebenso richtige einer zunehmend auch sozialen Funktionalisierung des Musikkonsums in der anschließenden Pubertät und Adoleszenz entkräften.

Was könnte nun die qualitative und quantitative Erhöhung des Musikkonsums in der Jugendzeit lerntheoretisch bedeuten? Zunächst einmal: Es steht wesentlich mehr Zeit für emotionale, verhaltensmäßige und kognitive Konditionierungen zur Verfügung. Es können mehr und – wegen der Emotionalisierung – effektivere Lernprozesse stattfinden als in späteren Lebensjahren. Die Folge: der Musikkonsum zwischen 15 und 25 Jahren könnte auch für die lebensalterlich späteren Präferenzen prägend sein. Ob Konditionierungen der Jugend nun entscheidend zur musikalischen Konzeptbildung (*Behne* 1975) oder direkter zur Festlegung auf bestimmte Stile, Sänger oder Gruppen führen, mag dahingestellt bleiben. Musikalische Konditionierungen in späteren Jahren können wohl kaum die Effektivität der Jugendjahre erreichen. Erstens wird Zeit noch fürs Hören der schon bekannten und präferierten älteren Musik genutzt, zweitens ist sowieso wesentlich weniger Zeit für das Musikhören vorhanden. Zeiteffekte, die sich in Präferenzen niederschlagen, dürften also jenseits des 35. Lebensjahres selten sein. Das gilt natürlich nicht, wenn ein neues Stück in einem alten Stil produziert bzw. interpretiert wird – dies könnte zum Wiederaufleben alter Präferenzen führen (Revivals, Neuauflagen, Remakes etc.).

Fassen wir an dieser Stelle kurz zusammen: Die Jugendlichen und jungen Erwachsenen hören darum so gerne und so viel Musik, weil sie zunächst – vermittelt über reifungsbe-

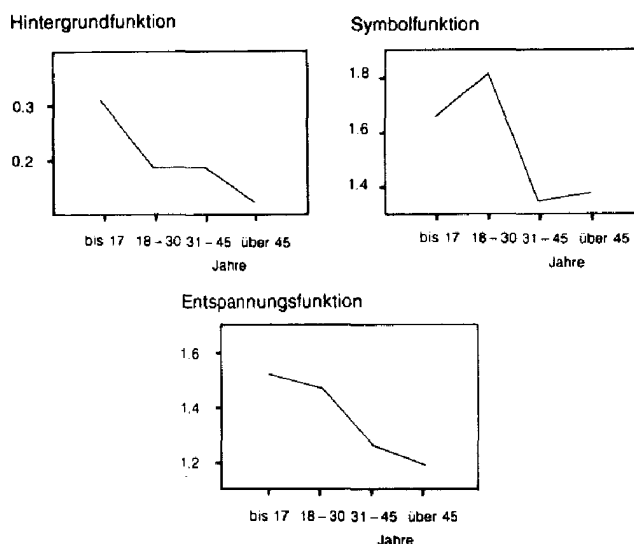
dingte Triebzufuhr – eine affektive Erlebnissteigerung verspüren, die zunächst zu einer affektiven Funktionalisierung führt, später auch zu einer sozialen (Peer-Einfluß) und kognitiven (Schuleinfluß). Der dadurch bedingte qualitative und quantitative Erlebnisanstieg führt zu Rezeptionserlebnissen (und Konditionierungen), die starke lebensalterliche Festlegungen der Präferenzen im Gefolge haben.

Zu einer ähnlichen These von der besonderen Prägungswirksamkeit der Jugendzeit kommen auch andere Autoren. *Reinecke* (1982, S.14) z. B. macht hierfür die besondere „Gedächtnis- und Erlebnisfähigkeit“ des Kindes- und frühen Jugendalters verantwortlich.

Sage mir also, was Du in Deiner Jugendzeit gehörest hast, und ich sage dir, was Du als Erwachsener magst? Oder: Was Hänschen nicht hört, hört Hans nimmermehr? So ungefähr. Nur: in der Jugendzeit hört man nicht nur eine Sorte Musik, und selbst in der relativ kurzen Spanne von 15 bis 25 Jahren finden mehrfache, oft heftige Präferenzwechsel statt. Und außerdem hört man in dieser Zeit, so man Schüler/Student ist, doch recht viel Musik aus älterer Zeit.

Die Jugendzeit geht vorbei – warum läßt das Interesse an Musik nach? Hier kann man wohl multifaktoriell argumentieren: die neue Identität ist gefunden, die Berufstätigkeit schränkt den Musikkonsum ein, Berlyne'sche Sättigungsphänomene sind nicht auszuschließen, die Triebimpulse lassen deutlich nach etc. Phänomenal beschreiben können wir diesen Abschwung des Musikinteresses als eine „Entfunktionalisierung“, die, wie Abb. 45 zeigt, alle Funktionen betrifft: die symbolfunktionelle, die Entspannungs- und die Hintergrundfunktion. Man kann diese Entfunktionalisierung – genau wie die vorhergehende Funktionalisierung – sicher auch lerntheoretisch interpretieren.

Abb. 45: Entfunktionalisierung der Musik mit zunehmendem Alter (Querschnittsdaten)



Erläuterung: Daten unserer Studie, Gesamtstichprobe N = 2007, varianzanalytische Signifikanzprüfung, Wechselwirkungen mit Ausbildung und Geschlecht nur bei der Hintergrundfunktion festgestellt. Zur Bildung der Werte für die Funktionen vgl. Kap. B. 4.

Die Funktionalisierung ist der Aufbau von Lernverbindungen von Musik mit affektiven und sozialen Verstärkern: es macht Spaß und man wird in der peer-group dafür verstärkt. Die Schule tut ein übriges: Sie bietet symbolfunktionelle Interpretationen (und auch Illusionen) an, schürt also auch Hoffnungen über den persönlichen und sozialen Funktionswert der Musik. Der Abschwung erklärt sich lerntheoretisch möglicherweise aus widersprüchlichen Lernerfahrungen, aus der Kumulation von Lernverbindungen, die dann am Ende ein Netz von Emotionen, Ansichten und Verhaltensweisen hervorbringen, das kognitiv nicht mehr zu durchschauen und affektiv nicht mehr zu sortieren ist. Gerade die Intensität des Musikkonsums zwischen 15 und 25 Jahren, verbunden mit mehrfachen Präferenzwechsellern, erhöht die Chance zu divergierenden („chaotischen“) Lernprozessen.

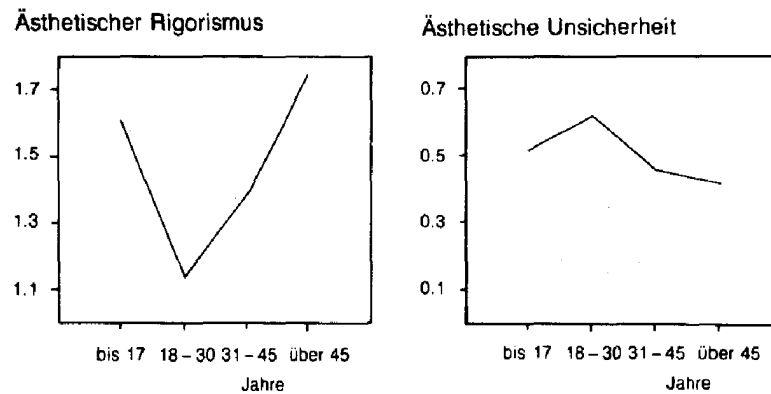
Da wird dann der Stones-Song „I can get no satisfaction“ zwar anfänglich nur in Tanzsituationen, dann aber in langen Diskussionsnächten über das nahe Ende des Kapitalismus oder Machismus gehört; dann schwärmt für den Song just mein ärgster Party-Feind; dann begeistern sich in meiner Gegenwart ganz widerliche Typen für ihn; dann – ich bin schon über 25 – gar noch ganz junge Teenager – ja wer bin ich denn? Kann ich’s mir dann noch leisten, mich für „Satisfaction“ zu begeistern?

Mit Sicherheit findet in der Abschwungphase auch eine kognitive Prüfung der idealistischen (symbolischen) Funktionen statt, die man in jüngeren Jahren der Musik liebevoll angedichtet hat. Die Zeit für die reale Einschätzung der Musik ist gekommen, der Übergang von der Symbol- zur Realkultur wird vollzogen. Er traf sich – trotz der in der postindustriellen Phase prolongierten Adoleszenz – meist mit Heirat, Familiengründung, beruflicher Etablierung etc., so daß die sozialen und emotionalen Bedürfnisse nunmehr in realen Kontexten und nicht mehr bloß in Symbolwelten befriedigt werden konnten. Die Daten der vorliegenden Studie belegen die Entfunktionalisierung deutlich. Diese tritt nicht nur in der Abschwungphase auf, sondern bleibt eigentlich über die kommenden Altersgruppen hinweg bestehen. Die Musik bekommt einen relativ niedrigen Stellenwert im Gesamt der Freizeitaktivitäten.

Es ist an dieser Stelle ein leidlich unlösbares Problem zu tangieren, das der Altersgruppeneinteilung. Man kann damit statistisch manipulieren, man kann sich damit klare Zusammenhänge verderben, aber auch theoretisch erwünschte herstellen. Wir haben unsere Einteilung an der Verlängerung der Adoleszenz orientiert, d. h. erst mit ca. 30 Jahren findet eine volle Integration in die Erwachsenenwelt statt. Das ist insbesondere für den hohen Schüler- und Studentenanteil an unserer Stichprobe zutreffend – in den letzten Jahren zunehmend aber auch für die Hauptschulabsolventen. In der Shell-Studie (1982) wird auf S. 102/103 die entsprechende sozialhistorische Argumentation entfaltet. Die nächste Altersphase bei uns – 31 bis 45 – ist auch heute noch überwiegend durch das Hineinwachsen in die Berufs- und Elternrolle geprägt. Ab 45 ist zu erwarten, daß man im Generationskonflikt auf der anderen Seite steht, d. h. die Jugendkultur als Kontrast und Herausforderung (womöglich durch eigene Kinder) erlebt hat. Man umgeht das Problem der Altersgruppenklassifizierung durch Verwendung unklassifizierter Altersangaben – das ist allerdings oft umständlich und unübersichtlich.

Der Funktionswandel während des Lebensalters hat noch andere Korrelate bzw. Begleiterscheinungen. Der ästhetische Rigorismus bzw. die ästhetische Unsicherheit zeigen ebenfalls einen mit unseren Interpretationen verträglichen Verlauf. Die 18–30jährigen haben den geringsten Rigorismus und die größte Unsicherheit in ästhetischen Bewertungsfragen (Abb. 46, S. 186).

Abb. 46: Ästhetischer Rigorismus und ästhetische Unsicherheit während der Lebensspanne (Querschnittsdaten)

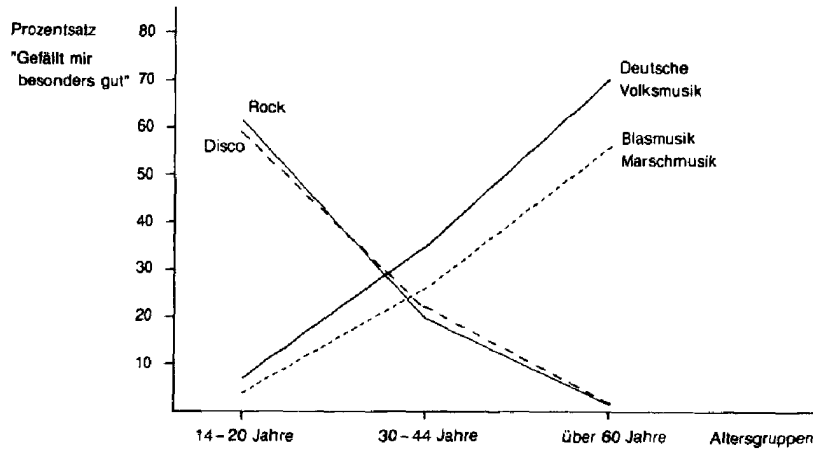


Erläuterung: Daten aus der vorliegenden Studie, Gesamtstichprobe, N = 2007; die varianzanalytische Überprüfung erbringt bei ästhetischem Rigorismus keine Wechselwirkungen mit Geschlecht und Ausbildung, bei ästhetischer Unsicherheit hingegen signifikante Wechselwirkungen zwischen Alter, Geschlecht und Ausbildung. Zur Bildung der beiden Variablen siehe Kap. B. 7.

Das verträgt sich mit der Entfunktionalisierungsthese, die als eine Begleiterscheinung sicher auch den Rückzug aus hitzigen Präferenzdebatten mit sich bringt. Der hohe Rigorismus bei den ganz jungen und den älteren Konzertbesuchern hat sicher jeweils eine unterschiedliche Qualität: die jungen sind identitätsmotiviert, die älteren vielleicht machtmotiviert. Die einen sind so, weil sie ihren Weg und ihre geschmackliche Identität noch finden müssen, die anderen, weil sie die gefundene nun rigoros verteidigen wollen. Dem Rigorismus der Jungen gesellt sich überdies ein höherer Wert für Unsicherheit zu – das stützt die Interpretation.

Bei der letztgenannten Deutung zeigen sich aber auch die Grenzen unseres Ansatzes, nämlich einer ex-post-facto Interpretation der Daten. Es wird besonders deutlich, daß auch andere Interpretationen denkbar sind; das übrigens auch deshalb, weil Querschnittsdaten die schon angedeuteten Probleme einer unzureichenden Trennung zwischen Alters- und Generationseffekt mit sich bringen. Um den o. g. Zusammenhang besser aufklären zu können, haben wir aus der „Stern“-Untersuchung je zwei trennscharf zwischen jungen und alten Menschen unterscheidende Musiksparten herausgegriffen und deren Präferenzprozentage zusammen mit einer mittleren Altersgruppe in Abb. 47 dargestellt.

Abb. 47: Kinder, Eltern und Großeltern: Generations- oder Alterseffekt? (Querschnittsdaten)



Erläuterung: Daten aus der von Allensbach durchgeführten „Stern“-Untersuchung (Jürgs 1980, Kleinen 1981, S. 9).

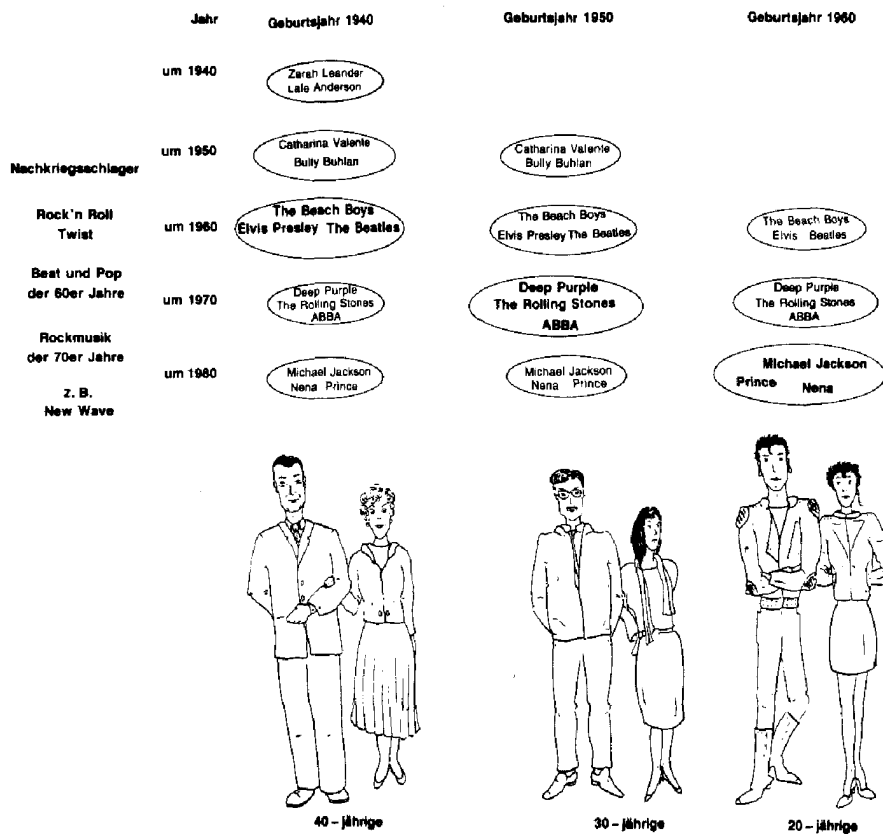
Unsere Idee: Rigorismus hat auch ein Objekt, eine besonders präferierte Musiksparte. (Leider decken sich die Altersgruppen zwischen den Studien nicht, so daß wir nur sehr grob vergleichend argumentieren können – bei den 21- bis 29jährigen der „Stern“-Untersuchung sind die Verhältnisse aber ähnlich wie bei den 30- bis 44jährigen.) Wie zu sehen, präferiert das „Mittelalter“ die Jungen- und Alten-Musik zu gleichen Teilen. An den Daten der „Stern“-Untersuchung ist außerdem zu sehen, daß die Altersgruppen von 21 bis 29 und von 30 bis 44 Jahren ihre Musikinteressen relativ gleichmäßig auf viele verschiedene Musiksparten verteilen, während die älteren und die jüngeren einige ganz klar und deutlich präferieren und viele andere kaum wählen. Dem ästhetischen Relativismus der mittleren Altersgruppe entspricht auch ein breitgestreutes Musikinteresse. Sie sind zudem stärker in ihren ästhetischen Wertentscheidungen verunsichert. Der Rigorismus der Jungen und Älteren könnte nun doch eine ähnliche – und nicht wie oben angedeutet verschiedene – Qualität haben: Die Jungen sind so entschieden, weil sie ihre Stile neu gefunden haben, die Alten, weil sie ihre Stile endlich (erfahrungsverifiziert) gefunden haben.

Die Vielfalt der Interpretationen hat damit kein Ende gefunden. Rührt das breit gestreute Interesse der mittleren Altersgruppen aus lebensalterlichen Gründen oder aus Generationsgründen her? Befinden sie sich wegen des Vorherrschens von Altersnormen in unserer Gesellschaft zwangsläufig auf dem Weg zu „Oma- und Opamusik“? Oder sind sie nur deshalb an Blas- und Volksmusik interessiert, weil ihre eigene Jugendzeit sowohl mit Rock 'n' Roll als auch mit „Heidewitzka, Herr Kapitän“ angefüllt war? Dann wär's ein Generationseffekt. Und die Daten in Abb. 48 zeigen dann nur, daß die 30- bis 44jährigen in ihrer prägungswirksamen Zeit (das Jugendalter – eine musikrezeptorische Lernzeit) von beiden Musikrichtungen etwas mitbekommen haben.

Diese Interpretation wollen wir durch ein weiteres Schaubild vertiefen, das die Abb. 48 zeigt. Hier sind für 1980 Generationen der 40-, 30- und 20jährigen so eingezeichnet, daß ihre prägungs-/lernwirksame Zeit optisch als Vergrößerung des Erfahrungsraums erscheint, um zu symbolisieren, daß sie in dieser Zeit besonders viel aufgenommen und

gelernt haben. Zugleich sind die Mainstream-Moden der Popmusik eingetragen, so daß man sich vorstellen kann, welche Musikrichtungen wahrscheinlich besonders in dieser Zeit konsumiert worden sind. Es kann sein – Generationseffekt also –, daß die 40jährigen in dieser Zeit drei verschiedene Moden mitbekommen haben, so daß ihr breit gestreutes Interesse keine Verunsicherung durch z. B. die „midlife crisis“ (Alterseffekt), sondern einen generationsspezifischen Sozialisationseffekt signalisiert.

Abb. 48: Alters-, Zeit- und Generationseffekte an Mainstream-Moden der Popmusik exemplarisch illustriert



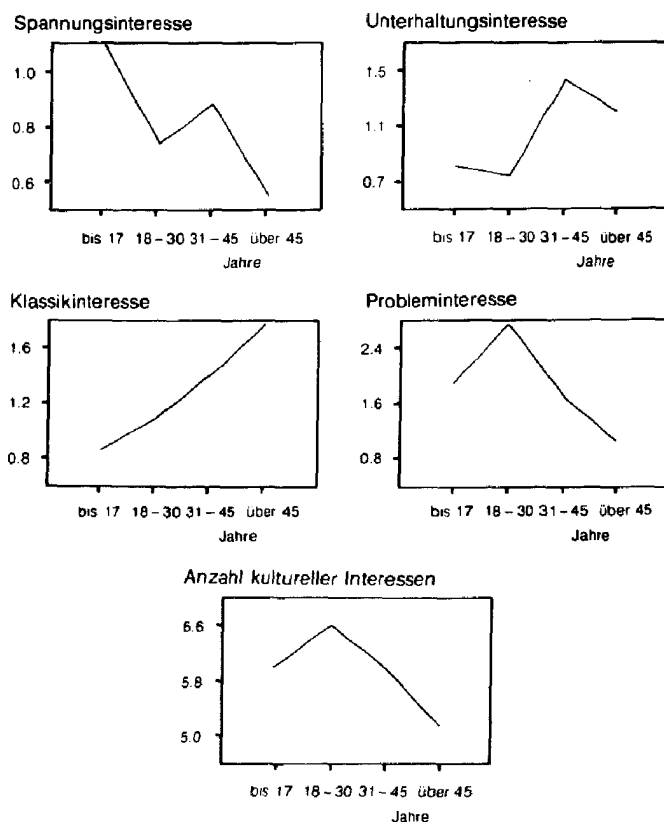
Erläuterung: Siehe Text. Die unterschiedliche Größe der Ellipsen mit den Namen typischer Popmusik-Interpreten soll die lebensalterlich verschiedene Beeinflußbarkeit durch Mainstream-Moden andeuten (= Alterseffekt) – sie ist in jeder Generation in den Jahren zwischen etwa 13 und 25 am größten. Wie man sieht, kommt es so zu einer generationsweise unterschiedlich gewichteten Schichtung der Popmusikerfahrung (= Generationseffekt), jede Generation hat z. B. ihre typischen Oldies und Evergreens. Daß alle zur Zeit lebenden Generationen zumindest von den aktuellen Superstars etwas mitbekommen, wäre ein Zeiteffekt.

Noch eine letzte Interpretation des Rigorismus-Befundes: die Jungen und die Älteren in unserer Stichprobe könnten ja auch schon „Partner“ in einem Generationskonflikt sein, in Rigorismus trainiert durch familiären Streit über die Wahl der „richtigen“ Musiksendung im Fernsehen ...

Trotz dieser schönen und vielfältigen Interpretationen, die wohl mehr für einen Generationeneffekt sprechen, neigen wir – mehrheitlich und rein intuitiv (auch das darf sein) – zur Annahme eines Alterseffekts – den übrigens auch bezogen auf den Inhalt der Musikpräferenzen, die alle auch mit einem gewissen „Altersimage“ ausgestattet sind.

Ach ja – beinahe hätten wir's vergessen. Die Alterskorrelation inhaltlicher Musikpräferenzen wird unterschiedlich interpretiert: *Weiss* (1980) sieht gewissermaßen „Wellenbewegungen“. Jugendmusik entsteht mit deutlichem Abgrenzungscharakter von der Erwachsenenwelt. Die reagiert zunächst empört, ehe sie die neue Jugendkultur vermarktet (S. 119). Die Shell-Studie brachte uns mit einem Teilergebnis (1982, S. 96/97) auf die Idee, den kraß anderen Geschmack der jüngeren Jahrgänge darauf zurückzuführen, daß der Jugend heute mehr Spielraum und mehr Freiheit zur Selbstbestimmung und zur Absetzung von den älteren gewährt wird. Bei den heute mittleren und älteren Jahrgängen konnte – das belegen Zeitwandeluntersuchungen deutlich – die Artikulation eines eigenen Geschmacks kaum stattfinden. Bei *Kleinen* (1981, S.13) finden sich Rückerinnerungsfragen dazu. Je älter die Befragten, desto mehr meinen sie, sie hätten den gleichen Geschmack wie ihre Eltern gehabt. Das würde die Ergebnisse der Shell-Studie stützen. Auch unsere sind damit vergleichbar: Ältere haben, generationsbedingt, in ihrer prägungswirksamen Zeit mehr Elterngeschmack lernen müssen als heute die Jungen.

Abb. 49: Kulturelle Interessen und Lebensalter (Querschnittsdaten)



Erläuterung: Daten unserer Studie, Gesamtstichprobe, N=2007, varianzanalytische Signifikanzprüfung, bei allen Variablen signifikante Wechselwirkungen mit Geschlecht und Ausbildung. Zur Bildung der Variablen siehe Kap. B. 10.



Die kulturellen Interessen, die wir bei unseren Konzertbesuchern erhoben haben, weisen die mittleren Jahrgänge in allen Sparten als durchschnittlich interessiert aus (vgl. Abb. 49, S. 189). Klare Alterstrends sind auszumachen: grob vereinfacht steigt das Klassik- und Unterhaltungsinteresse – es sinkt das Spannungs- und Probleminteresse. Die Gesamtzahl der kulturellen Interessen (wegen der weiter oben beschriebenen überproportionalen Vertretung der Problemunterhaltungsinteressen mit Vorsicht zu interpretieren) sinkt parallel dem Probleminteresse. Der Trend ins Klassische ist bemerkenswert linear – alle Kurven überdies auch stark geschlechts- und ausbildungskorreliert. Auch bei diesen Querschnittskurven ist die Trennung von Alters- und Generationseffekt nicht möglich. Die Idee, einzelnen kulturellen Branchen ein spezifisches Altersimage zuzusprechen, ist besonders bei Konzertbesuchern naheliegend: man kann's ja sehen, ob man sich als Konzertbesucher altersgemäß verhält ... Und die mittleren Jahrgänge können sich oft noch am besten in allen Auditorien tummeln: mit frisch gewaschenen und gebügelten Jeans sind sie notfalls noch bei „Nena“ unauffällig einzuschmuggeln, und, in den dunklen Anzug gesteckt, machen sie auch bei Wagner-Opern gute Figur ...

*Kastenbaum* (1979) zeichnet die mittlere Lebensspanne anders aus. Sie besitzt zu den Jungen und den Alten einen gleich weiten Abstand – also eine ausgewogene Perspektive („developmental angle“ genannt). Deswegen können/wollen sie sich an diesem „jung“ und jenem „alt“ orientieren.

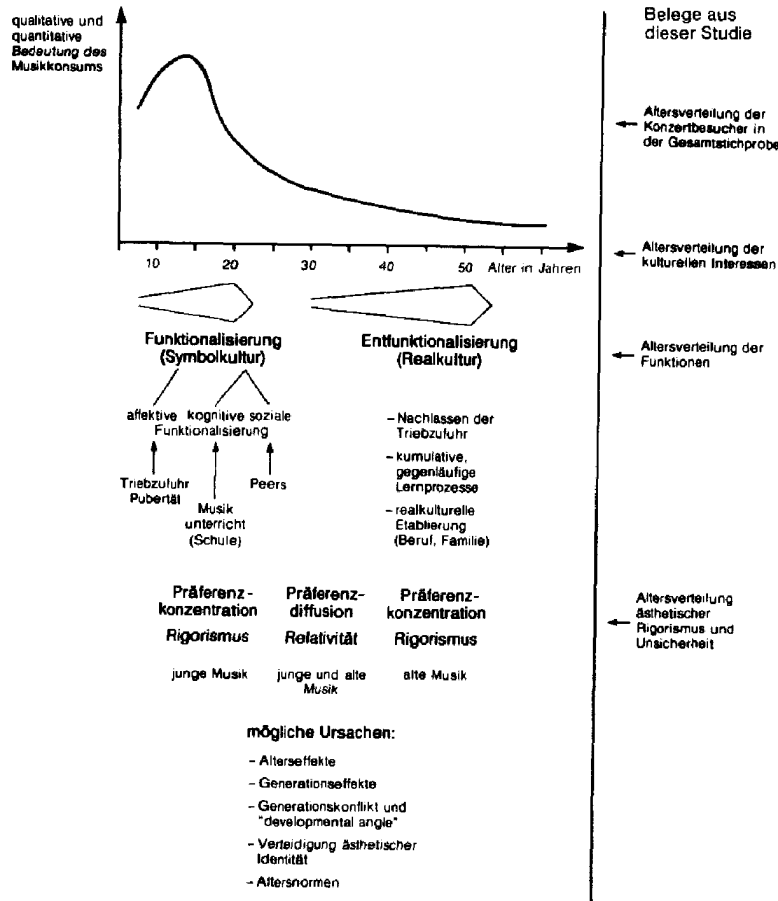
Abschließend folgt eine schematische Darstellung (Abb. 50) unserer Hypothesen zur Erklärung der Altersspezifität musikbezogener Umfragedaten.

### 3.2. Die Bedeutung von Versprachlichung und Kennerschaft für das Musik-Erleben

Wer Berichte wie den unsrigen liest, erwartet wohl Antwort auf die Frage, wie man denn herauskriegen könne, warum bestimmte Musik so gut ankommt und andere nicht und was denn – bitte schön – diese doch so umfangreich angelegte Studie dazu beitragen könne. Um bei der Beantwortung dieser Frage nicht zuviel zu versprechen, ist es nötig, das Handfeste vom Nicht-Handfesten in unserem Datenmaterial zu unterscheiden: handfest ist, daß die Leute in die Konzerte gegangen sind, sich also durch eigene Aktion auf die musikalischen Gattungen verteilt haben – nicht handfest ist, was sie an sprachlichen Äußerungen über die Musik getan haben. Jeder weiß, daß man mit der Bemerkung „Was bedeutet es schon, wenn die Leute sagen, die Musik sei ‚kompliziert‘ – da versteht doch jeder was anderes drunter!“ alle Befragungsdaten „killen“ kann, wenn – ja wenn – in der Tat jeder etwas anderes darunter verstehen würde. Beim Wort „blau“ jedenfalls herrscht bis auf ein paar Farbblinde Übereinstimmung... Wenn also dies Argument nicht zieht, greift das „Veräppelungsargument“. Dieses sowohl bei Fachleuten wie Laien gern gezogene Zweifelchen („Die haben Euch doch bloß täuschen wollen oder einfach was hingekritzelt – blind, im Dunkel des Konzertsaals...“) betrifft sachlich die in allen Untersuchungen mögliche Verfälschbarkeit verbaler Daten, die bei einer anonymen Befragung allerdings nur bei Annahme eines paranoiden Weltbilds („Alle Eure Befragten haben nur ein Ziel: sie wollen Euch reinlegen“) verifiziert werden könnte.

Genug der Scherze, denn nevertheless: nicht bösertige, sondern psychologisch-systematische Verzerrungstendenzen müssen bei der Verwendung sprachlicher Daten disku-

Abb. 50: Schematische Darstellung von Hypothesen zur Erklärung der Altersspezifität von musikbezogenen Emotionen und Verhaltensweisen



Erläuterung im Text.

tiert werden. Insbesondere wenn diese zur Musik erhoben werden. Warum? Das haben am besten *Kreitler und Kreitler* (1972, S. 142) formuliert (wir übersetzen aus dem amerikanischen Original):

„Anders als in anderen Künsten, die Elemente verwenden, die man auch außerhalb der Kunst finden kann, ist das tonale Material der Musik auf das Gebiet der Musik beschränkt. Sogar moderne abstrakte Gemälde, die expliziten Objektbezug vermeiden, müssen Farben und Formen verwenden, die in der menschlichen Umwelt vorkommen und deshalb die Träger der verschiedensten Bedeutungen werden. Auch wenn Töne im Gesang der Vögel gehört werden können, so sind doch Akkorde, Melodien und Tonleitern nur als musikalische Elemente existent. Das impliziert nicht nur, daß außermusikalische Assoziationen zu den musikalischen Elementen beschränkter sind als im Falle von Farben, Formen oder Tanzbewegungen...“

Wir müssen also nach außermusikalischen Assoziationen suchen, die eine Verständigung über Musik erlauben. Neben Synästhesien (z. B. Angabe passender Farbe, Zuordnung von Bildern zur Musik etc.) ist natürlich die Sprache das entscheidende außermusikalische Assoziationsmedium. *Kleinen* (1975, S. 43/44 – übrigens: das klarste Sammelreferat zur Klärung der Sprachbedeutung bei der musikalischen Rezeption findet sich bei ihm, S. 39–62) schreibt dazu:

„Sprachliche Reaktionen können musikalische Erscheinungen nur unzureichend wiedergeben. Dennoch ist Sprache ein wichtiges, unverzichtbares Medium der Verständigung oder Kommunikation über Musik. Insbesondere ist Unterricht wesentlich angewiesen auf Verbalisierung.“

*Kleinen* ist zwar ein Klangphysiognomiker, d. h. er glaubt daran, daß Musik einen Ausdruck in sich hat – sozialisatorische Einflüsse sieht er mehr auf der Versprachlichungsseite (S. 41, 48), dennoch – etwas überraschend – findet er auch zu solchen Statements:

„Die in Konnotationen beschriebenen Ausdrucksgehalte hängen mit Merkmalen der musikalischen Struktur zusammen. Rhythmusgestalt, Phrasierung, Tempo, Tonlage, Tongeschlecht, Melodie, Harmonie und Dynamik haben ihr ausdrucksmäßiges Korrelat. Zum Problem wird der korrelativ festgestellte Zusammenhang, wenn er als Ursache-Wirkungs-Verhältnis interpretiert wird. Die Experimente können die Frage, wie es zu den Ausdruckserscheinungen der Musik kommt, nicht beantworten. Zugespitzt gefragt: Ist der Ausdruck (gleich, in welchem korrelativen Zusammenhang zur Musik er steht) Resultat von Lernprozessen, oder geht er auf angeborene Schemata zurück, die möglicherweise durch kulturelle Erfahrungen überformt sind?“

Jetzt müßte sich eine lange Debatte anschließen über diese Grundannahmen, die aber nur wieder auf alte Dichotomien führt (vgl. *Nicketta* 1979), also die „absolutistisch-referentialistische“ (Bedeutung liegt in der Musik oder außerhalb) oder die „formalistisch-expressionistische“ (musikalische Bedeutung ist kognitiver oder emotionaler Art), oder zu Kontroversen über die Bedeutung des Sachurteils für das Werturteil etc. (z. B. *Bastian* 1980, *Faltn* 1978, *de la Motte-Haber* 1982 u. v. a.)

Im Kapitel „Assoziationen“ haben wir unsere lerntheoretische Position bereits deutlich gemacht (vgl. auch das „maluma-takete“-Beispiel):

1. die emotionale/kognitive Wirkung von Musik (bzw. deren emotional/kognitives Image) beruht auf erlernten Verbindungen zwischen dem ursprünglich ausdruckslosen musikalischen Material und Emotionen/Kognitionen;
2. die Versprachlichung der musikalischen Erlebnisse wird in Inhalt und Form ebenfalls erlernt.

Diese Position unterscheidet sich durchaus von anderen, in denen z. B. die Gültigkeit von Lernprozessen nur bei der sprachlichen Seite akzeptiert, der Ausdrucksgehalt von Musik jedoch als lernunabhängig konzipiert wird.

*Robert Wagner* (1978, S. 375) kann hier stellvertretend für viele andere zitiert werden. Er glaubt gar, einen empirischen Beweis dafür gefunden zu haben. Er berichtet über die Ergebnisse einer Studie an rund 800 bayrischen Adoleszenten (14–21 Jahre) wie folgt:

„Dichter Einsatz von Bläsern und Paukern, stark gegensätzliche Dynamik und Koloristik, Skalenbildung und Chromatik wecken Empfindungen von Unruhe, Kampf, Bedrohung, Verzweiflung.“ Und er fügt stolz hinzu: „Sie wurden aus Antworten von Hörern gewonnen, die zum großen Teil in der Hörumwelt von Schlager, Beat und Pop leben und – nach ihren Aussagen – zum ersten Mal der Musikgattung der Testbeispiele begegneten. Folgende Ergebnisse sind – unabhängig von den Hörgewohnheiten – bei

allen drei Versuchsgruppen einheitlich ...“ (dann folgen solche Auflistungen wie oben zitiert, d. Verf.)

Wagner braucht sich über die Ergebnisse nicht zu wundern. Parallelitäten zwischen musikalischem Material und ihrer sprachlichen Rezeptionsreaktion zeigen nur, daß sich Komponist und Hörer verstanden haben. Bei der Encodierung der Intentionen des Komponisten in sein Opus bedient er sich desselben Lexikons „Sprache – Musik“ oder „Musik – Sprache“ (oder auch: „Musik – Emotion“ etc.), das die Rezipienten auch besitzen. Und das funktioniert bei nie gehörten Stücken so wie bei nie gelesenen Texten: sie werden ja auch verstanden.

Man könnte unsere Position noch durch eine dritte Annahme ergänzen: Die Versprachlichung von Musik trägt auch zur Bildung von musikalischen Erlebnissen (Images) bei. Viele Menschen wollen sogar die Versprachlichung von musikalischen Erlebnissen absichtlich herbeiführen, um Musik „besser verstehen zu können“. Der Jazzmusiker Ornette Coleman dazu (Übersetzung durch die Verf.):

„Ich erlebe mit meiner Musik oft dasselbe wie einige Freunde, die Maler sind. Da kommen Leute zu mir und sagen: ‚Ich mag die Musik, aber ich versteh sie nicht‘. Viele Leute trauen ihren eigenen Reaktionen auf Kunst oder Musik solange nicht, bis eine verbale Erklärung dafür existiert. Bei meiner Musik kommt es nur darauf an, ob man es fühlt oder nicht. Man kann Musik natürlich intellektualisieren: oft führt aber die analytische Reduktion zu nicht wichtigem. Ich kann die Musik, die wir machen, nur nach der emotionalen Reaktion, die sie auslöst, beurteilen.“

Unabhängig von unterschiedlichen Grundannahmen über die Lernbarkeit des musikalischen Ausdrucks kann jedoch Einigkeit in der Auffassung der Versprachlichung des musikalischen Ausdrucks bestehen. Noch einmal dazu *Kleinen* (1975, S. 42):

„Zugänglich wird der Ausdruck der Musik über das Medium Sprache ... Jedoch liegt die Gefahr nahe, daß die sprachliche Bezeichnung mit der Sache selbst verwechselt wird. Man meint, Musik ‚richtig‘ zu erleben, wenn man in der Lage ist, die üblichen Begriffe anzuwenden (weitgehend eine Frage des Sprachniveaus), oder man meint, das Erleben fehle, weil es sprachlich nicht oder nur allzu fragmentarisch artikuliert werden kann (ebenfalls eine Frage des Sprachniveaus).“

Kleinen hat dann (1975, S. 40) – ebenso wie *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke* (1974) – die Bedeutung der sprachlichen Differenzierung für die Wahrnehmungsdifferenzierung in der Musik herausgehoben. Lassen wir diesmal das Team *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke* zu Wort kommen (1974, S. 169):

„In den bisherigen Aussagen haben wir uns nur auf die Bedeutung der Sprache für die Musikrezeption bezogen. Dabei ist nur das manifeste sprachliche Ausdrucksvermögen berücksichtigt worden (linguistische Performanz), d. h. die Fähigkeit, wahrgenommene Sachverhalte auch formulieren zu können. Nicht berücksichtigt haben wir hierbei die durch Sprache strukturierte Wahrnehmungsfähigkeit, die ja der Ausdrucksfähigkeit vorangeht, nämlich die linguistische Kompetenz, d. h. die latente, aber nicht motivational aktualisierte Sprachfähigkeit.“

Beide Publikationen betonen dann auch folgerichtig deutlicher als andere, daß sich bei Verwendung sprachlicher Reaktionen in der musikalischen Forschung Schichtunterschiede ergeben müßten (wir haben darüber in dem Kapitel über die Defizit- und Differenztheorie berichtet). Für uns bedeutet dies: Sind Ausbildungsunterschiede in den Variablen evtl. auch auf sprachliche Unterschiede zwischen den Ausbildungsgruppen zurückzuführen? Mit Sicherheit ja. Aus verbalen Unterschieden läßt sich nicht zwingend auf Erlebnisunterschiede schließen – gerade bei sprachlichen Äußerungen zur Musik nicht.

Ehe wir diesen sehr wichtigen Punkt weiter vertiefen, wollen wir in der Perspektive unseres Erklärungsansatzes die Probleme eines Versprachlichungsmodells in der empirischen Musikforschung zusammenstellen. Ausgangspunkt ist, daß zu einer Musik eine passende verbale Reaktion gesucht werden muß. Z. B. kann die Frage auftauchen: paßt das Wort „kompliziert“ zur Musik? (Wir haben ja diesen Begriff und diese Aufgabe auch in unserem Fragebogen gehabt).

Auf der sprachlichen Seite müssen wir jetzt die denotative und konnotative Bedeutung des Wortes differenzieren – und beide noch einmal für die Musik und die außermusikalische Umwelt trennen. „Kompliziert“ dürfte den meisten Bundesbürgern als denotativer Begriff geläufig sein. (Man täusche sich da nicht – bei Hauptschülern kämen erstaunlich falsche Umschreibungen des Begriffes zustande.) Entscheidend aber dürfte folgendes sein: Ein Teil unserer Bevölkerung kann den Begriff denotativ auch für Musik gebrauchen, weil er es in der Schule oder im Elternhaus, auf der Musikschule oder sonstwo gelernt hat. Für einen anderen Teil wäre die Idee einer denotativen Verwendung in der Musik ziemlich abwegig – wahrscheinlich wäre er zu eng mit differenzierten Wegebeschreibungen oder schweren Mathematik-Aufgaben verbunden. Eine ähnliche Differenzierung gilt für die konnotative Bedeutung: hat jemand eine musikspezifische Denotation von „kompliziert“ erworben, wird er die möglicherweise nicht konnotativ verwenden, oder: die musikbezogene Konnotation ist eine andere als die außermusikalische. Wir wissen also nicht, ob es sich um einen Konnotations- oder Denotationsbegriff handelt. Und derjenige, der „kompliziert“ nicht als musikalische Denotation erworben hat, kann immer noch zweierlei tun: ihn synonym, analog verwenden – er bleibt also Beschreibungsbegriff, oder ihn konnotativ verwenden – er wird zum Erlebnisbegriff. Und da gibts natürlich personenspezifische Konnotationen: „schwierig, unangenehm, anstrengend“ auf der einen Seite oder „anregend, anspruchsvoll“ auf der anderen.

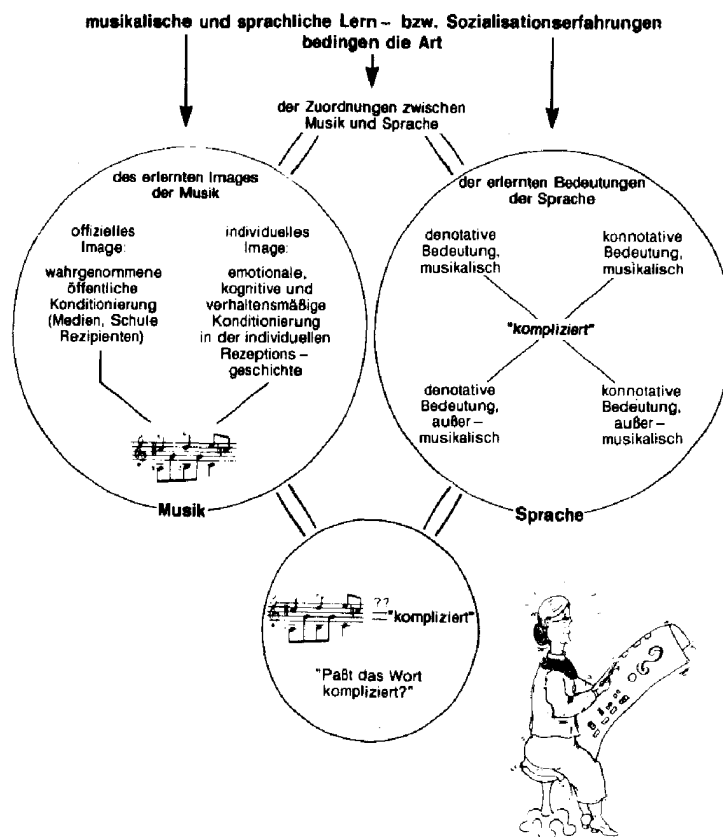
Auf der musikalischen Seite stehen der verbalen Seite auch mindestens zwei Passungsobjekte gegenüber, auf die das Wort „kompliziert“ passen könnte: das „offizielle“ Image einer Musik, das durch den öffentlichen, sozialen Kontext geprägt wird (Medien, Hörsituationen, typische Rezipienten, nonverbales Kommunikationsfeld, Verkaufsslogans, Musikrezensionen etc.) und das „individuelle Image“, das durch den privaten Rezeptionszusammenhang (Gefühlserfahrungen, emotionale Konditionierungen etc.) gebildet wird. Diese Unterscheidungen entsprechen unserer „Imagegeschichte“ und „Rezeptionsgeschichte“ (1978) oder auch *Reineckes* (1982) „öffentlichem“ und „privatem“ Musikverständnis. Wozu soll also der Begriff „kompliziert“ passen?

Aus dem Gesagten ist klar, daß nur bei einer Sprachregelung, einer Konventionalisierung und gleichzeitig der Sicherung, daß alle Befragten dieses „interne Lexikon“ auch beherrschen, eindeutig interpretierbare Aussagen erzielt werden. Wir hoffen – wie alle Befragter – daß eine ziemliche interindividuelle Übereinstimmung zwischen den Befragten besteht.

Wir hatten ja bereits darauf hingewiesen, daß eine Verständigung zwischen Komponist und Rezipient möglich ist, wenn beide dasselbe Lexikon „Sprache – Musik“ bzw. umgekehrt besitzen. Natürlich muß die Verständigung nicht über Sprache erfolgen: wenn offizielles und/oder individuelles Image von Tonfolgen zwischen Komponist und Rezipient identisch sind, kann es selbstverständlich auch zu einer nichtsprachlichen Verständigung kommen. Faltins Kritik an Tibor Kneif, der (wir zitieren aus *Kleinen* 1975, S. 48) gesagt hat „... daß sich das Zeichenrepertoire des Komponisten, aus welchem das Werk einen Ausschnitt bildet, mit demjenigen des Hörers wenigstens teilweise deckt“, sei eine Voraussetzung für musikalische Kommunikation, Faltins Kritik daran also ist unberechtigt. Faltin

scheint davon irritiert zu sein, daß der Hörer Erlebnisse auch dann haben kann, wenn der Komponist keine oder eine andere Absicht gehabt hat, als der Hörer es empfindet. Das ist aber kein Argument gegen Kneifs Aussage. Der versteht unter Kommunikation bloß „Verständigung“ oder „richtige Kommunikation“ (wenn das, was der Sender losgelassen hat, auch so beim Empfänger ankommt) – und dann hat er mit der Vergleichbarkeit des Zeichenrepertoires recht. Ein Gedankenaustausch wie mit Sprache – da hat Faltin recht – ist qua Musik nicht möglich (Faltin 1981). In der folgenden Abbildung ist der hier entfaltete Gedankengang noch einmal schematisch dargestellt.

Abb. 51: Schematische Darstellung der Probleme sprachlicher Zuordnungen zu Musik



Erläuterung: Siehe Text. Das Schaubild kann sowohl von unten (= ausgehend z. B. von einer Fragebogenaufgabe) als auch von oben (= ausgehend von der allgemeinen Sozialisation) gelesen werden.

Wir unterlassen die Komplizierung des Modells mit weiteren Differenzierungen. So ist beispielsweise die verbale Reaktion auf Lieder, Schlager, Songs, Chorstücke etc. auch auf den wahrgenommenen Inhalt der Texte beziehbar – ob das die Versuchspersonen immer tun, ist die Frage.

In *Niketta* (1979, S. 6) fanden wir übrigens Hinweise auf Untersuchungen zur Bedeutung des Zeichenrepertoires von Komponist und Rezipient, und zwar auf *Knobloch u. a.* (1968) und *Meyer/Eppler* (1972).

Ausgehend von unserem Modell und den dafür grundlegenden Ausführungen bei *Kleinen* (1975) bzw. *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke* (1974) erscheinen viele Untersuchungen mit extensiver Interpretation der sprachlichen Daten eher als banal und selbstverständlich. Eines der besten Übersichtsreferate zu Untersuchungen, die Vorbildung und Kenner-schaft in ihrer Bedeutung für musikalische Urteile zusammenstellen, findet sich bei Roland Meißner (*Meißner* 1979, S. 24 ff). Angenommen, Kennerschaft bedeutet immer auch Konventionalisierung des Sprache-Musik-Lexikons, so sind Übereinstimmungen zwischen Experten, die womöglich der gleichen „Schule“ angehören, nicht verwunderlich. Ob die Experten ihre Urteile mehr- oder wenigerdimensional als die Laien abgeben (für beides gibt es unterschiedliche Untersuchungsbelege), hängt dann bloß davon ab, was bei den Experten Konvention ist, also davon, was bei ihnen als ähnlich, zusammenfaßbar oder differenzierbar gilt. Hier ist dann auch die Anpassung des Meßinstruments an die Konventionen der Experten oder an die naiven Theorien der Laien oft die einzige Ursache für gefundene Unterschiede.

Die liebevolle Argumentation mit Faktorenanalysen des musikalischen Urteilsverhaltens, womöglich auf Polaritätsprofilen basierend, jagt einem Statistiker gewiß den einen oder anderen Gruselschauer über den Rücken. Ein paar Hinweise nur: Die Zahl der Faktoren, die man findet, hängt natürlich von der Variablenzusammenstellung ab, die man faktorenanalysiert – sie läßt sich also durch die Art der Zusammenstellung manipulieren. Außerdem hängt sie von einem unterschiedlich wählbaren Kriterium für die Anzahl der Faktoren ab (z. B. Scree-Test oder Eigenwertkriterium). Und dann müßte man immernoch den Anteil der durch alle Faktoren extrahierten Varianzanteile an der Gesamtvarianz angeben, ehe man mit der Varianzaufklärung einzelner Faktoren Eindruck schinden möchte. Oft wäre der dann – gemessen an der Gesamtvarianz – sehr gering. Und beim Polaritätsprofil in der Fassung des „semantischen Differentials“ gibt’s immer drei Faktoren (Evaluation – Potenz – Aktivität). Das hängt nicht mit den Dingen zusammen, die beurteilt werden, sondern mehr mit den semantischen Zwangsläufigkeiten, die zwischen den Polaritäten bestehen. Wenn man (vgl. *Jost* 1976, S. 15–17) irgendeinen Beurteilungsgegenstand als eher „primitiv“ statt „kunstvoll“ beurteilt, ihn aber zugleich auf der Skala „einfach-kompliziert“ einordnen muß, so ist klar, daß man das Wörtchen „einfach“ wählt (andere Personen tun es vielleicht umgekehrt). Es existiert also zwischen diesen beiden Skalen eine semantische Korrelation – unabhängig vom Gegenstand. Auch unabhängig vom Gegenstand existieren konnotative Korrelationen, d. h. Adjektive wie „angenehm“ haben ähnliche Konnotationen wie „vertraut“ oder „beruhigend“. Nichts gegen die Verwendung solcher Instrumente, aber: die damit erhaltenen Ähnlichkeiten zwischen Personengruppen sind bei der Beurteilung von Musiken z. T. auch erzwungen durch die existierenden Strukturen im semantischen Raum. Noch etwas: Profilkorrelationen sollte man nur dann nicht als Artefakte ansehen, wenn (bei den Polaritätsprofilen) der von *Cohen* (1969) gemachte Vorschlag berücksichtigt worden ist. Cohen hatte nachgewiesen, daß Profilkorrelationen von zufälligen numerischen Codierungen (von links oder rechts numerisch ansteigend) in ihrer Höhe abhängen!

Die Unterschiede zwischen „Kennern“ und Laien in der Musikbeurteilung (sowohl im Sach- wie im Werturteil), die relativ oft belegt worden sind (vgl. *Meißner* 1979), haben – wie erwähnt – nicht nur sprachliche und Konventionen der Musik-Sprache-Zuordnungen betreffende Ursachen, sondern hängen auch mit der verbesserten Wahrnehmung und Differenzierung des musikalischen Gegenstands zusammen, die oft einer Versprachlichung parallel läuft. Ohne Versprachlichung – Kleinen sagte es – wäre Musikunterricht nicht möglich.

Der kleine Sohn sitzt mit seinem Vater am Fenster. Der Vater erzählt, was er auf der Straße sieht. Die Autos, die vorbeifahren, die Frau, die von der Arbeit müde nach Hause kommt, die Hunde, die überall herumschnüffeln usw. Der Sohn, der all das ja auch sieht, findet Gefallen daran. Als der Vater aufhört, das Gesehene zu verbalisieren, sagt der Sohn: „Sag mir noch mehr, was ich alles sehen kann.“

So wie in diesem Beispiel Differenzierung, Vertrautwerden und Gefallen zusammenhängen, scheint das bei einer Reihe von Untersuchungen auch gewesen zu sein. Vorbildung, Kennerschaft, Differenzierungsfähigkeit führen ja nicht nur im Berlyne'schen Sinne zu einer Lustwerterhöhung durch Veränderung der kollativen Variablen, sondern Differenzierung ist auch eine Art Funktionalisierung der Versprachlichung. Man merkt, daß man damit etwas entdecken, beschreiben, erklären, wiederfinden kann; man hat Überblick, man kann suchen und finden etc., alles Tätigkeiten, die Spaß machen und einen selbstverstärkenden Wert bekommen können. Oder: sie sind geeignet, Bedürfnisse nach Orientierung, nach Einordnung etc. zu befriedigen. Es wundert also nicht, wenn Vorbildung und Versprachlichungsfähigkeit mit positiveren Einschätzungen auch komplexerer Musik verbunden sind. (Wenn überhaupt, dann wäre das eine „Bildungsfunktion“ des Musikkonsums.) Es ist auch eine Art verbaler Bewältigung des nichtverbalen Mediums Musik.

Es gäbe eine Reihe von Beispielen, in denen der selbstverstärkende Effekt der Kennerschaft beobachtbar ist. Für den Laien sind Gräser, Tiere, Pilze alle dasselbe. Benennungslust – für Laien unverständlich – treibt den Naturfreund immer wieder ins Grüne. Motto: Kennen macht Spaß. Die soziale Anerkennung, die er evtl. bekommt, wäre eine zusätzliche (Fremd-)Verstärkung. Gleiches läßt sich – besonders auch bei Kindern – beobachten, wenn es um das Erkennen von Automarken, Uniformabzeichen oder Flaggen geht.

Wir sind nun so weit, um die Bedeutung der Versprachlichung und die der Kennerschaft – wobei beides ausbildungskorreliert sein dürfte – für die Interpretation der Daten aus der vorliegenden Studie abschätzen zu können.

Diese Idee ist uns natürlich nicht so schön deduktiv gekommen, wie das nun nach der Entwicklung eines solchen Schemas den Anschein haben könnte. Wie schon in den Vorbemerkungen angeklungen, faszinieren uns die verbotenen und geächteten Wege zur Erkenntnis mehr als die ausgetrampelten und abgeseigneten Pfade unserer Strategiedogmatiker. Wir haben also lustvoll und hemmungslos im Datenhaufen herumkorreliert (wie der Leser nun schon weiß: etwas ganz und gar Unartiges) und dabei aufregende Koeffizienten gefunden. Das wollen wir mal der Reihe nach erklären... (Übrigens: „Anything goes!“ *Paul Feyerabend* 1976, S. 35).

Ausgangspunkt also für Überlegungen zur sprachlichen Kompetenz und deren Effekte für die Beantwortung unserer Fragen war der erstaunlich hohe Korrelationskoeffizient von  $r = .80$  zwischen „Anzahl kultureller Interessen“ und „Anzahl von Problemen“. In Kapitel B.12 haben wir diesen inhaltlich interpretiert: wer Probleme hat, interessiert sich auch für Kultur. Zweifel tauchten aber auf, ob der Zusammenhang auf eine wirkliche Parallelität zwischen Problembelastung und kulturellem Interesse hinweist. Könnte es nicht auch so sein: unsere Konzertbesucher unterscheiden sich im Ausmaß ihrer „Ankreuzfreudigkeit“? Die einen generös und freigiebig mit den Kreuzchen, machen hie und da eins, auch schon ganz gerne mal eins zuviel; die anderen, knickrig, mißtrauisch, zögerlich und gewissenhaft, ringen sich mit viel gutem Willen das eine oder andere Votum ab. Skrupulöse Menschen vielleicht, denen unsere Frageformulierungen zu vieldeutig oder problematisch erscheinen. Unser erster Tip: die Kreuzchen-Knauser sind gewiß gebildete Menschen. Ihr Sprachverständnis ist so geschärft, ihr Denkvermögen so trai-



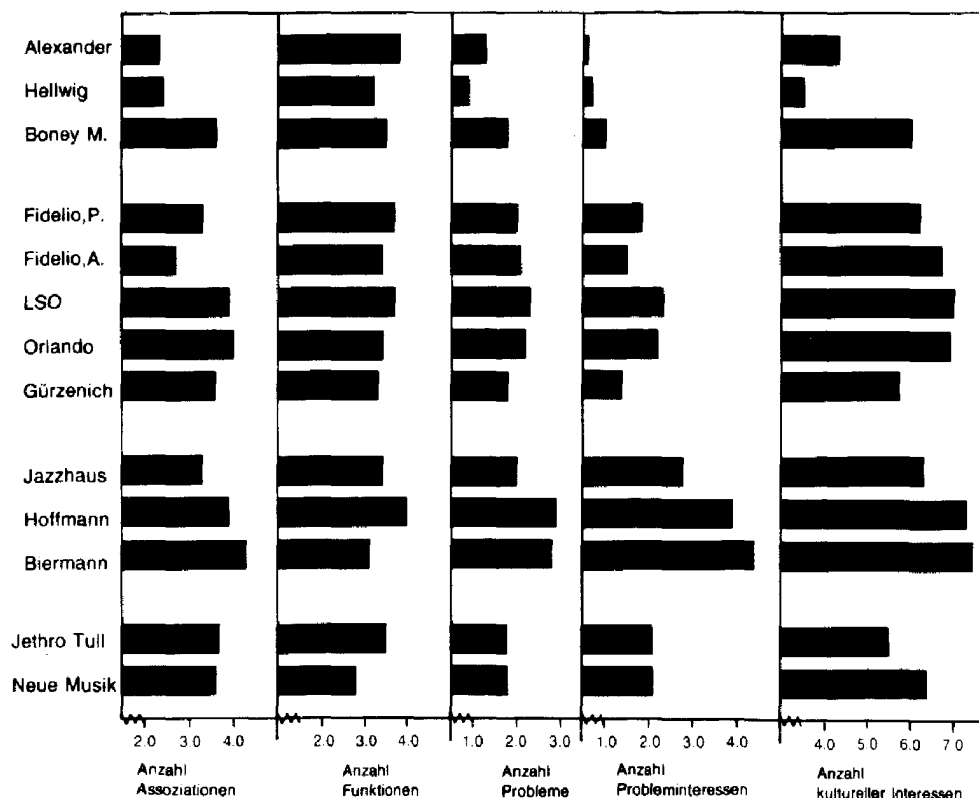
niert, daß sie ihre differenzierten Ansichten nicht mit unseren vorgegebenen Antwortmöglichkeiten in Kongruenz bringen können. Die anderen, Kreuzchen-Spendierer und -Verschwender („Hey big spenders“), sind sicher auch sprachlich nicht ganz so pingelig. Manches, was den Geschulten sehr unterschiedlich erscheint, ist jenen ein und dasselbe: also kreuzen sie mehr an.

Dieser Tip stimmte nicht. In Abb. 52 haben wir folgende Variablen mit dem Mittelwert je Konzert dargestellt:

- Anzahl der kulturellen Interessen,
- Anzahl der Problemunterhaltungsinteressen,
- Anzahl der Probleme,
- Anzahl der Funktionen und Bedeutungen von Musik,
- Anzahl der Assoziationen zur Musik.

Der Computer hat also für jede Person die Gesamtzahl der Ankreuzungen in den genannten Variablenbereichen berechnet, anschließend dann den Mittelwert dieser neuen Variablen je Konzert kalkuliert.

Abb. 52: Antwortstil oder Wahrheit?



Erklärung siehe Text. Dargestellt sind Durchschnittswerte der Anzahlvariablen je Konzert.

Auf einen ersten Blick hin kann man schon sehen, daß die Stimmfreude vor allem in denjenigen Konzerten überdurchschnittlich ist, in denen eine junge und gebildete Zuhörerschaft geantwortet hat. Bis auf die Ergebnisse zu „Anzahl der Funktionen“ (hinter denen

sich aber auch eine Reihe von Funktionen verbergen, welche die Bedeutung von Musik stark einschränken) ist der Trend relativ eindeutig. Was bedeutet das? Vieles wurde von den „anspruchsvolleren“ Auditorien für zutreffend erachtet. Es paßt auch sprachlich zu dem, was sie fühlen oder meinen. In den Unterhaltungsauditorien war das offenbar nicht so der Fall: nur im Bereich Funktion und Bedeutung konnte sprachlich Passendes gefunden werden, in allen anderen Bereichen (kleine Ausnahme: Boney M.) war die Zustimmung deutlich niedriger. Wohlgemerkt: Wir können konsequenterweise nur die Passungsprobleme zwischen Einstellung, Gefühlen, Meinungen und der angebotenen sprachlichen Formulierung beurteilen. Ob jemand, der ein Statement nicht angekreuzt hat, nicht vielleicht doch etwas ähnliches fühlt, aber mit der sprachlichen Formulierung nichts anfangen kann – wir wissen es nicht. Möglicherweise haben z. B. die genannten Konzertbesucher genau so viele Probleme wie die anderen, aber sie sind es nicht gewohnt, diese zu versprachlichen oder – auch möglich – nicht so zu versprachlichen, wie das in unserem Fragebogen geschehen ist. Statt „Niedergeschlagenheit“ würden sie vielleicht sagen „Ich hab’ schlechte Stimmung“ oder „eine miese Laune“ oder „Null Bock“ – je nach Alter.

Die Ergebnisse hatten allerdings nicht nur verunsichernde Bedeutung für uns, sondern auch beruhigende. Uns plagte nämlich noch eine zweite „schwarze Idee“: trotz der deutlichen Unterschiede zwischen den Konzertsparten könne dennoch die Kreuzcheninflation ein Zeichen von Flüchtigkeit sein oder Zustimmungstendenz bedeuten, also noch nicht einmal Sprachunterschiede reflektieren, sondern nur „response styles“ (Antwortstile). Zwar war das wegen der Spartenunterschiede unwahrscheinlich, aber es hätte theoretisch sein können. Wir haben versucht, diese Frage über die Korrelationen der Anzahlvariablen herauszubekommen. Die hätten in ihrer Gesamtheit in das Konstrukt „Antwortstil: Flüchtigkeit“ oder in das Konstrukt „versprachlichte Kennerschaft“ passen müssen. Wir haben folgende signifikante und interpretierfähig große Korrelationskoeffizienten ( $r > .20$ ; Signifikanz wäre bei der Größe der Stichprobe ein zu schwaches Kriterium gewesen) erhalten:

#### Anzahl kultureller Interessen:

Ausbildungsniveau	(.23)	
Symbolfunktion	(.31)	
Anzahl Probleme	(.80)	(das war ja der Ausgangspunkt der Überlegungen)
Assoziationen „anspruchsvoll/wertvoll“ bzw. „ehrlich/gesellschaftskritisch/politisch“	(.25/.27)	
Assoziationen „gefühlvoll/bewegend/mitreißend“	(.21)	

#### Anzahl von Problemunterhaltungsinteressen:

Alter	(-.20)	
Ausbildungsniveau	(.37)	
Selbsteinschätzung als ordnungs- und berufsorientiert	(.25)	
Selbsteinschätzung als kritisch und anspruchsvoll	(.21)	
Anzahl Probleme	(.74)	
politischer Standort	(-.44)	(je linker, desto mehr, oder: je rechter, desto weniger)
Symbolfunktion	(.40)	
ästhetischer Rigorismus	(-.21)	(je mehr Interessen, desto weniger rigorose ästhetische Ansichten)
Klassikunterhaltungsinteressen	(.31)	
Bewertung von Jazz, Rockmusik und Schlager	(.28, .20, .45)	(Tendenz zu niedrigerer Bewertung, falls viele Problemunterhaltungsinteressen vorhanden)

**Anzahl von Problemen:**

Ausbildungsniveau	(.25)
Symbolfunktion	(.27)
politischer Standort	(-.21)
Assoziationen „anspruchsvoll/wertvoll“ bzw. „ehrlich/gesellschaftskritisch/politisch“	(.29/.28)
Klassikunterhaltungsinteresse	(.38)
Problemunterhaltungsinteresse	(.74)

**Anzahl von Funktionen und Bedeutungen der Musik:**

Selbstbeurteilung als sozial integriert	(.25)
ästhetischer Rigorismus	(.35) (i. e. Tendenz zu rigorosen ästhetischen Ansichten)
Assoziationen „gefühlvoll/bewegend/mitreißend“	(.58)
Assoziationen „anspruchsvoll/wertvoll“	(.41) bzw. „ehrlich/gesellschaftskritisch/politisch“ (.31)

**Anzahl von Assoziationen zur Musik**

politischer Standort	(-.24)
Symbolfunktion	(.27)
Entspannungsfunktion	(.21)
Anzahl der Probleme	(.38)
Spannungunterhaltungsinteresse	(.26)
Klassikunterhaltungsinteresse	(.29)
Problemunterhaltungsinteresse	(.49)
Anzahl kultureller Interessen	(.64)

Es fällt schwer, die Korrelationen als Validierung der Annahme „Antwortstil: Flüchtigkeit“ zu interpretieren. Zunächst hat jede Variable trotz gewisser Überschneidungen (etwa: Ausbildungsniveau, Symbolfunktion und politischer Standort) ein passendes Korrelationsprofil. Das äußert sich in zweierlei: zum einen fehlen widersprüchliche Zusammenhänge (die ja auf Flüchtigkeit schließen lassen könnten), und zum anderen sind höchste Koeffizienten auch inhaltlich verträglich. Beispiel: die Anzahl kultureller Interessen ist mit hohem Ausbildungsniveau, mit Symbolfunktion der Musik vereinbar; die Anzahl von Problemunterhaltungsinteressen mit Anzahl Probleme, der hohen Symbolfunktion, dem linken Standort und auch dem fehlenden Rigorismus verträglich; die Anzahl Probleme validiert sich mit den Problemunterhaltungsinteressen; die Anzahl Funktionen zeigt sich mit allerlei emotionalen, moralischen, ästhetischen Einstellungen passend korreliert, so daß eine Ahnung der wirklichen Funktionalität im sozialen Kontext deutlich wird, allerdings in inhaltlich verschiedenen sozialen Kontexten (z. B. die Korrelationen von Rigorismus und sozial integrierter Selbstbeurteilung mit den Anzahlvariablen gehen entweder zurück auf eine höhere Anzahl von Statements zur Hintergrundfunktion bei Unterschichten oder auf eine höhere Anzahl symbolfunktioneller Statements in den anderen Bildungsschichten). Und die Anzahl der Assoziationen schließlich ist mit der Symbol- und Entspannungsfunktion verständlich gemacht. Bei dieser verbalen Aufzählung haben wir die eine oder andere hohe Korrelation weggelassen – mit Bedacht. Diese validieren nicht, sondern decken interpretierfähige Korrelationen auf. Die genannten rechtfertigen also deren Interpretation.

Die Zusammenstellung oben hat noch einen Pferdefuß. Ein Teil der Variablen ist ja ebenfalls zusammengesetzt, d. h. aus der Summation von Einzelankreuzungen entstanden. Die würden den gleichen „Fehler“ (Vielankreuzung aus Flüchtigkeit) enthalten. Man

hätte also die Kreuzchen-Inflation durch Kreuzchen-Inflation widerlegt, den Teufel mit dem Beelzebub ausgetrieben, oder: Armut durch die Povertät erklärt... Gemach: der Gegenbeweis besteht in der Tatsache, daß von mehreren möglichen Summationsvariablen eben nur einige/einzelne so hoch korrelieren. Die Trennschärfe ist also der Gegenbeweis.

Obwohl – trotz aller Koeffizienten – ein Quentchen Skepsis zurückbleibt, halten wir die Anzahlvariablen für einigermaßen hinreichend „konstruktvalidiert“ (i. e. eine theoretische Verträglichkeit, die durch solche Daten wie oben beschlossen/begründet wird). In ihnen erhalten Personen hohe Werte, die (mit Ausnahme der Anzahl Funktionen) eine gewisse Sensibilität, Empfindsamkeit, kritische (vielleicht hyperkritische) Einstellung zur sozialen, politischen und kulturellen Realität haben. Der Fragebogen enthielt für sie, weil Versprachlichung und/oder Kennerschaft zu einem Angemessenheitsgefühl zwischen unseren Vorgaben und ihren subjektiven Ansichten geführt haben, mehr Ankreuzenswerten.

Nun gibt es noch zwei weitere Interpretationen abzuklären: 1. der Fragebogen enthielt für Wenigankreuzer zuwenig inhaltlich Passendes – sprachlich war's schon angemessen, und: 2. der Fragebogen enthielt für Wenigankreuzer genügend inhaltlich Passendes – nur war es sprachlich nicht angemessen formuliert. Wie trennt man diese beiden Ansichten? Gar nicht – das ist mit unseren Daten nachträglich nicht möglich. Beide Positionen haben aber eins gemeinsam: das nicht Passende. Verschieden ist nur die Verursachung: und da weisen die o. g. Korrelationen u. E. doch deutlich in die Richtung, daß beides, „Kennerschaft“ und „Versprachlichung“, parallel läuft.

Der Begriff „Kennerschaft“ ist vielleicht mißverständlich. Am Beispiel der Probleme soll er verdeutlicht werden. Linke, gebildete Menschen haben für gewöhnlich mehr Probleme als andere. Kennerschaft bedeutet hier: Problembewußtsein, Vorstellung eines Idealzustandes, Fähigkeit, sich selbst kritisch zu analysieren. Verbunden mit einer Versprachlichung – beides mit Sicherheit im Deutschunterricht oder Sozialkundeunterricht in der Schule geübt – kann das zur relativen Deprivation (wie in Kapitel B.12 beschrieben) führen, d. h. es ist nicht feststellbar, ob diese Menschen wirklich hart unter diesen Problemen leiden und die anderen nicht – sie haben auf jeden Fall eine Verbegrifflichung bei unserer Untersuchung für möglich befunden und die entsprechenden Worte angekreuzt.

Die Versprachlichung kann also (paradoxe Weise) den Menschen von einer für alle verbindlichen und in gleicher Weise faßbaren Umwelt entfernen. Gerade bei so persönlichen und subjektiven Phänomenen wie individuellen Einstellungen, Emotionen, Empfindungen bei der Musik, bei der Konventionalisierungsbedürftigkeit all dieser Phänomenbezeichnungen, ist die Versprachlichungserfahrung in der musikalischen Sozialisation sicher als eine Ursache für die gefundenen Unterschiede in Betracht zu ziehen. In unserer 1978er Studie hatten wir ja überdies die Kennerschaft noch differenzierter und präziser, als hier aus Gründen des Konzertvergleichs möglich, erfaßt (durch einen Kompetenztest) und dabei festgestellt, daß die Kennerschaft sich deutlich in der Versprachlichung der Einstellung zum Jazz, zur Kultur und deren Funktion niederschlägt (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 161 ff). In dieser Studie haben wir nur die Möglichkeit, die Konzertbesuchshäufigkeit (als Indikator für „Kennerschaft“) in der Gesamtstichprobe mit allen anderen Daten zu korrelieren. Die höchsten Koeffizienten ergeben sich zu „Symbolfunktion“ (.29) und „Klassikunterhaltungsinteresse“ (.33). Der erste Koeffizient stützt unsere hier entfaltete Argumentation von der Parallelität der „Kennerschaft“ und der „Versprachlichung“, die bei uns besonders deutlich in den realitätsabgehobenen Formulierungen zur „Symbolfunktion“ der Musik verdeutlicht werden kann.

Der Zwang zur Versprachlichung musikalischer Erlebnisse und Wahrnehmungen (weil gerade in der Musik – wie Kreidler und Kreidler formuliert haben – nichts handfest Außer-musikalisches zur Verständigung existiert, nichts Evidentes, intersubjektiv zweifelsfrei Feststellbares verwendet werden kann) eröffnet der Roßtäuscherei ein fruchtbares Betätigungsfeld. Unterhaltungen über musikalische Eindrücke sind meilenweit von den „urdemokratischen“ – weil auf für allen gleichen Axiomen und Regeln beruhenden – logisch-mathematischen Beweisführungen und Evidenzherstellungen entfernt. Hier kann sich – ähnlich wie im Bereich der Jenseitsspekulation, der Science fiction oder in der Psycho-szene – die unüberprüfbare, nicht verifizierbare Fabulierkunst entfalten, und mit Hinweis auf drohende (aber unüberprüfbare) Notstände, Gefahren für Staat und Kultur, gerade hierzulande Millionengelder bewegen. Hier erlebt man die Machenschaften von Konditionierungskünstlern und Legenden-Spinnern.

Eine dieser Legenden, die wir bereits früher (*Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk* 1978, S. 196/197) ausgiebig erläutert haben, ist die sog. „Jericho-Legende“, die Erwartung also, durch Musik Mauern zum Einstürzen zu bringen: den Kapitalismus überwinden, das Gewissen wachrütteln etc. „Rock gegen Rechts“ oder „Roberto Blanco gegen Links“, Werbeveranstaltungen also für die Gegner der parteipolitischen Auseinandersetzung, mögen zwar den einen oder anderen unentschlossenen Zeitgenossen für die eine oder andere Richtung freundlicher stimmen – wirklich bewirkt haben diese Aktionen genausowenig wie dersonstige (oft teurere) Werbeschnickschnack vor Wahlen.

Die Entstehung des Jerichoismus sehen wir eng verknüpft mit den Gefahren der Versprachlichung, die wir bislang als symbolkulturelle Adhäsion oder Verstrickung angesehen haben, die allerdings auch durch eine bloß übertriebene „Translation“ zwischen Erlebnis- und Versprachlichungsseite entstanden sein könnte. Wirkungslegenden wären dann nur sprachliche Übertreibungen. Leise Seelenregungen werden durch übertriebene Versprachlichung zu Gefühlstürmen, schwache Impulse zur Getriebenheit, Emotönnchen zu einem Gefühlsweltkosmos.

Wegen der prinzipiellen Unaufdeckbarkeit solcher Übertreibungen kann man es bei der Diagnose „Symbolkultur“ ruhig belassen, zumal diese – wie dargelegt – durchaus valide Korrelationen aufweist (1978, S. 188 ff, in dieser Studie z. B. Kapitel „Funktion und Bedeutung des Musikhörens“). Zu denken gibt allerdings der klare Alterstrend: mit dem Ende der Nachadoleszenz setzt die Entfunktionalisierung rapide ein. Da geht dann dem Ballon der Über-Versprachlichung die Luft aus. Pfffffft...

### 3.3. Demographische Information und musikalische Präferenz

Früher und auch heute noch hie und da nahm und nimmt man als „Musik-Physiognomiker“ an, die Musik habe einen vom Rezipienten unabhängigen und universal verstehbaren Ausdruckswert; es genüge folglich die Analyse des musikalischen Materials allein, um ausreichende Hinweise für deren Bedeutungsanalyse liefern zu können. Dieser als „absolutistisch“ bekannt gewordenen Position steht die „referentialistische“ gegenüber, die die musikalische Bedeutung aus außermusikalischen Bezügen, vornehmlich aus psychischen Prozessen beim Rezipienten, erklären will (vgl. *Niketta* 1979, S. 5 ff). Die referentialistische Position hat heute gewiß mehr Anhänger als die absolutistische, wengleich Zwischenpositionen noch häufiger eingenommen werden. Auch in anderen Kulturbranchen

spielen derartige Positionen eine Rolle. Michael Ende, Autor von „Momo“ und „Die unendliche Geschichte“, hat im „Buchmagazin“ (Frühjahr 1984) eine ähnliche Problematik auch für die Erklärung des Erfolges seiner Bücher thematisiert:

„Ich habe mich oft gefragt, wo das eigentlich vor sich geht, was zwischen dem Leser und seinem Buch geschieht. Im Buch allein ist es ja nicht, dort stehen nur schwarze Zeichen auf weißem Papier; im Leser allein ist es auch nicht, denn ohne Buch würde er die Geschichte nicht erleben können. Es muß irgendwo dazwischen sein, oder besser gesagt, in einer geheimnisvollen, raumlosen Dimension.“

Es ist erfreulich, daß Ende das Buch als „schwarze Zeichen auf weißem Papier“ zumindest analytisch benennen kann. Für den Bereich der Musik ist Analoges offenbar ein Sakrileg. So wurde etwa folgende Passage aus unserer 78er Publikation (S. 37) heftigst kritisiert:

„Musik ist also zunächst nichts weiter als eine Folge von Schallwellen. Das Individuum lernt im Laufe seiner Lebensgeschichte, die Schallwellen mit Gefühlen, Erlebnissen, Verhaltensweisen zu verbinden und mit der Musik in einer aus seiner individuellen Lerngeschichte erklärlichen Art und Weise umzugehen.“

Auch Sprache ist zunächst nichts anderes als Schallwellensalat. Ist die Bedeutung erst einmal erlernt, macht es selbstredend einen Unterschied, ob man sagt „Ich mag Dich“ oder „Ich hasse Dich“ und beides wird spezifische Gefühlswallungen auslösen können ...

Unserer Ansicht nach ist es aus analytischen Gründen zwingend, von einer referentialistischen Position auszugehen. Dies zu tun, legen viele Autoren nahe, z. B. *Behne* (1975, S. 35):

„Der Ausgangspunkt unserer Untersuchung bestand darin, nicht die Musik oder die sie vermittelnden Institutionen, sondern die individuellen Einstellungen zur Musik als Schlüssel zum Verhalten und möglicherweise auch als Anstoß zu neuen musikpädagogischen Strategien zu verstehen.“

Oder auch *Gembris* (1983, S. 42):

„Die Musik selbst hat keine bestimmten ‚Wirkungen‘. Sie kann wohl der Anlaß sein, daß im Hörer Prozesse in Gang gesetzt werden, für die dieser jedoch die Bereitschaft und die Voraussetzungen mitbringen muß. So kann man denn auch nicht sagen, daß es grundsätzlich ‚entspannende‘ oder ‚nicht entspannende‘ Musik gibt. ‚Entspannend‘ oder ‚nicht entspannend‘ ist keine Eigenschaft der Musik, sondern allenfalls ein Effekt des Hörens von Musik, wobei die Musik sehr verschieden sein kann.“

Unterschiede in musikalischen Präferenzen und Erlebnissen zwischen verschiedenen Völkern, Schichten und Altersstufen, insbesondere wenn diese mit ein und demselben Musikstück konfrontiert werden, bilden das Hauptargument für den referentialistischen Standpunkt. Den einen führt das Anhören von klassischer Musik zu „Gereiztheit“ und „erlahmender Initiative“, den anderen zu „Entspannung“ und „geistiger Anregung“ (vgl. *Eckert/Janetzke/Müller* 1975) – die Analyse der jeweiligen Musik führt in diesen Fällen zu keiner schlüssigen Erklärung. Erklärt werden kann der Unterschied nur durch Analyse des Rezipienten und seines Bezugs zur gehörten Musik.

Der referentialistische Standpunkt führt ziemlich geradlinig in die „doch sehr verwinkelte Welt der generations-, alters-, bildungs- und gruppenspezifischen Präferenzen“ (*Reinecke* 1982, S. 20), kurzum zu einer „sozialisierungstheoretischen“ Erklärung der Musikrezeption. Aus der Lebenssituation, vornehmlich aus Alter, Geschlecht und sozialer Klasse/Schicht und der für diese Kennzeichen typischen Lebensgeschichte (Sozialisation) soll die Rezeptionsweise, soll die Musikpräferenz „erklärt“ werden. Auch das ist nichts Neues – spätestens seit *Farnsworth* (1969) greifen derartige Ansätze auch in der musikwissenschaftlichen Forschung Raum. Es lohnt sich allerdings ein Blick auf aktuelle Probleme,

Tendenzen und Möglichkeiten dieses Ansatzes, weil damit nach wie vor – und in dieser Studie besonders – die erhaltenen Daten gut erklärt werden können.

In diesem letzten Kapitel werden wir uns zunächst mit der Problematisierung eines Indikators für die objektive Lebensbedingung des Einzelnen beschäftigen (z. B. Schicht, Lebenslage, Klasse), ehe nochmals kurz auf die Prozesse der musikalischen Sozialisation und ihres Zusammenhanges mit den objektiven Lebensbedingungen eingegangen wird. Abschließend werden diese Erörterungen in einem aus bestehenden Modellen herausentwickelten Schema der musikalischen Sozialisation zusammengefaßt. Den Schluß bilden Ergebnisse unserer Studie, von denen wir annehmen, daß sie dieses Modell recht gut stützen.

Die Kritik von *Kleinen* (1981) und *Nauck-Börner* (1981) richtet sich z. T. auch gegen eine Annahme einiger sozialisationstheoretischer Ansätze, daß nämlich globale Indikatoren wie Alter, Geschlecht oder Schicht Ursachen im eigentlichen Sinne seien. Aus logischen und empirischen Gründen könnten diese globalen Indikatoren keine „Ursachen“ sein. Man müsse vielmehr – so *Nauck-Börner* – „die mit einem Schichtindex gemessenen Sachverhalte in individuelle Verhaltensbedingungen“ übersetzen. Ihre wie *Kleinen*s Argumentation erinnert z. T. an altbekannte Differenzierungen zwischen „Bedingung“ und „Ursache“ in der Entwicklungspsychologie, aber auch an den „Reduktionismusstreit“ (Soziologie ist rückführbar auf die von der Psychologie untersuchten, wesentlich konkreteren Prozesse), auf die wir in den „Vorbemerkungen“ zu diesem Kapitel kurz hingewiesen haben. Der DDR-Entwicklungspsychologe *H. D. Schmidt* (1970) hält in seinem Lehrbuch die Differenzierung zwischen „Bedingung“ und „Ursache“, zwischen „Bedingungsanalyse“ und „Kausalanalyse“ konsequent durch (vgl. S. 310 ff), wobei Bedingungen für ihn nur die Ursachen der Wirkungen vermitteln. Bedingungen enthalten Ursachen. Bedingungen sind z. B. Milieu, Bildungsniveau, Alter, Geschlecht etc., Ursachen sind z. B. ganz konkrete Verhaltensweisen von Eltern, Lehrern und Erziehern, die z. B. ein Arbeitermädchen (also mit den Indikatoren Geschlecht und Schicht erfaßbar) tagtäglich erfährt: Zurechtweisungen, wenn es seine Rolle als Mädchen verlassen will, Lob für ordentliches, dienendes und mithelfendes Verhalten im Haushalt etc. Die Konkretisierung der Lebensbedingungen (wie bei *Bronfenbrenner* 1976, *Kleinen* 1981 und *Nauck-Börner* 1981 vorgeschlagen) führt natürlich zu einer Aufweichung der globalen Korrespondenzen zwischen „sozialer Schicht/Klasse“ und deren konkreten Sozialisationswirkungen: man wird feststellen, daß nicht jedes Arbeitermädchen in der gleichen Weise von Eltern, Lehrern und Erziehern behandelt wird. Ein und dieselbe Bedingung führt nicht zu ein und demselben Erziehungsverhalten – die Verhaltens- und Erlebensursachen sind nur locker mit den sozialen Bedingungen verbunden.

Außer dem von den genannten Autorinnen/Autoren vertretenen Ansatz einer Konkretisierung und Mehrebenenverschachtelung von Bedingungen und Ursachen hat uns *Pierre Bourdieus* Konzeption der „konstruierten“ sozialen Klasse beeindruckt. Er schreibt (1982, S. 182):

„Eine soziale Klasse ist vielmehr definiert durch die Struktur der Beziehungen zwischen allen relevanten Merkmalen, die jeder derselben wie den Wirkungen, welche sie auf die Praxisformen ausübt, ihren spezifischen Wert verleiht.“

Und weiter (S. 184):

„Die strukturelle Kausalität eines Faktorengflechts ist nicht zurückführbar auf den Kumulationseffekt einer Gesamtheit analytisch voneinander zu isolierender und linearer Beziehungen von unterschiedlicher Erklärungsintensität, die sich zwischen einem

jeweiligen Einzelfaktor und der betreffenden Praxis einstellen; in jedem einzelnen Faktor schlägt sich vielmehr auch die Wirkung aller übrigen nieder; ...“

Etwas vorher (S. 178):

„Die jeweiligen einzelnen Korrelationen zwischen einer abhängigen Variablen (z. B. politische Meinung) und sogenannten unabhängigen Variablen wie Geschlecht, Alter und Religion, ja selbst Ausbildungsniveau, Einkommen und Beruf, verschleiern tendenziell das umfassende System der Beziehungen, auf denen in Wirklichkeit Stärke und Ausprägung der innerhalb einer solchen Korrelation registrierten Effekte beruhen.“

Wenn wir ihn richtig verstanden haben (diese Einschränkung ist bei einem derart vielschichtigen und verzweigten Werk nötig), plädiert er für eine Clusterung der „objektivierten“ Merkmale sozialer Lebensbedingungen, die zu relativ homogenen Subgruppen der Gesellschaft führen, bei denen also nicht nur homogene Lebensbedingungen, sondern auch ähnliche soziale Konditionierungen und Anpassungsprozesse an Gesellschaft und Kultur vorliegen. *Nauck-Börner* (1981) meint wohl ähnliches, wenn sie fordert, daß die „Interaktionen zwischen den unabhängigen Variablen“ analysiert werden müssen (S.79). Bourdieu, der überwiegend den Beruf als Indikator für so ein objektiviertes, soziales „Cluster“ annimmt, dem er wohl noch verschiedene Formen des Kapitals (Bildungskapital, ökonomisches Kapital, Kapital sozialer Beziehungen) zuordnet, gelingt mit diesem Ansatz eine bestechend präzise Erklärung von allerlei Präferenzdaten (vom Essen über Mode, Politik zu Kultur). Wie weiter unten noch auszuführen sein wird, „erklärt“ die Daten der vorliegenden Studie zu einem großen Teil bereits die multivariate Verknüpfung von Alter, Ausbildungsniveau und Geschlecht.

Unser Ansatz geht also von der Existenz von „Kulturklassen“ (*Peterson/Dimaggio* 1975) oder „taste cultures“ (*Gans* 1974) aus, denen jedoch objektive Merkmale der sozialen Situation zugrunde liegen und deren Mitglieder auf ähnliche musikalische Sozialisationskarrieren zurückblicken können. Aus forschungspragmatischen Gründen verwenden wir die Variablen Alter, Ausbildungsniveau und Geschlecht als bloße Indikatoren für die Kulturklassen zugrundeliegenden Lebens- und Sozialisationsbedingungen. Mit diesen demographischen Informationen, die nichts weiter als Anzeiger für differenziertere und komplexere Erlebens- und Bewußtseinsprozesse sind, läßt sich ein beträchtlicher Teil der Variabilität von musikalischen Präferenzen und Einstellungen „erklären“. Freilich – längst nicht alles ...

Die nächste Frage, die im Rahmen unseres Ansatzes zu beantworten wäre, ist die nach den Prozessen, die in solchen kulturellen „Subgruppen“ ablaufen, und die dann die musikalischen Präferenzen erklären. Wir nehmen an (vgl. Abschnitt C.2.4 „Von Freud zu Berlyne“), daß es sich hierbei überwiegend um Lernprozesse (assoziative, instrumentelle und kognitive) handelt, in denen die musikbezogenen Einstellungen, Erlebnisweisen und Verhaltensformen erworben werden, und zwar sowohl individuumsspezifisch und relativ unhistorisch (individuelle Rezeptionsgeschichte) als auch teilweise historisch (Imagegeschichte, vermittelt durch Belehrung und Medien und andere historisch gewordene Einflußfaktoren). So einleuchtend dieser Ansatz sein mag – viele Autoren belassen es bei dieser Konstatierung –, so erhebt sich doch die Frage, warum unter bestimmten Lebensbedingungen immer wieder recht uniforme und stabile Ergebnisse dieser Prozesse vorzufinden sind. Es muß also erklärt werden, warum bestimmte Lebensumwelten immer wieder dieselben Prozesse und Ergebnisse hervorbringen. Einfache Antworten auf diese Fragen: 1. Tradition, 2. Normdruck und Normanpassung (Konformität). Wenn die Tradition irgendwann einmal sinnlos begonnen hätte, brauchte man sie nicht zu hinterfragen, warum es denn irgendwann einmal dazu gekommen ist. Sie ist aber – nach allem, was man weiß –



sinnvoll (zumindest: psychologisch sinnvoll) begonnen worden. Ähnlich verhält es sich mit Antwort Nr.2: auch hier bleibt unklar, wie es zu der Norm kam, die nunmehr im Zuge der kollektiven Identitätsbildung mit einem gewissen Druck durchgesetzt wird. Es müssen Antworten gefunden werden, die verständlich erscheinen lassen, warum bestimmte soziale Lagen zu bestimmten kulturellen Stilen gefunden haben – jetzt und früher.

*Pierre Bourdieu* (1982, S.277 ff.) findet solche Erklärungen, die sich allerdings hinter komplizierten Sätzen verbergen. So schreibt er:

„Der Geschmack bildet mithin den praktischen Operator für die Umwandlung der Dinge in distinkte und distinktive Zeichen, der kontinuierlichen Verteilungen in diskontinuierliche Gegensätze: durch ihn geraten die Unterschiede aus der physischen Ordnung der Dinge in die symbolische Ordnung signifikanter Unterscheidungen. Er verwandelt objektiv klassifizierte Praxisformen, worin eine soziale Lage sich (über seine Vermittlung) selbst Bedeutung gibt, in klassifizierende, d. h. in einen symbolischen Ausdruck der Klassenstellung dadurch, daß er sie in ihren wechselseitigen Beziehungen und unter sozialen Klassifikationsschemata sieht“ (S. 284).

Das Sein bestimmt bei Bourdieu das kulturelle Bewußtsein, so viel scheint sicher - der Prozeß seiner Verwandlung ist ein eher plötzliches Umschlagen, bewirkt durch den Operator „Geschmack“. Seinem Schaubild auf S.280 zufolge verursacht die Lebensbedingung zunächst den „Habitus“ (eine strukturierte und strukturierende Struktur), welcher Praktiken (z. B. Rezeptionsweisen) und deren Bewertungen („Geschmack“) hervorbringt. Diese machen, als System auch von Differenzen zu anderen, den „Lebensstil“ aus. Das, was in einer Lebensbedingung also getan wird (ja: getan werden muß), schlägt sich zunächst im Habitus nieder, der das, was man tut, egal was es ist, distinktiv bewertet („Geschmack“), weil man seine soziale Identität in der Differenz zu anderen bestätigen muß (S.279). Der unseres Erachtens wirklich psychologische Mechanismus in Bourdieus Modell ist der der kognitiven Klassifizierung von kultureller Praxis im Dienste der sozialen Distinktion. Nach diesem Mechanismus gewinnt man seine Identität im kulturellen Geschmack/ Lebensstil durch einen Akt der Symbolisierung des objektiven Seins. „Der Geschmack bewirkt, daß man hat, was man mag, weil man mag, was man hat, nämlich die Eigenschaften und Merkmale, die einem de facto zugeteilt und durch Klassifikation de jure zugewiesen werden“, meint Bourdieu auf S. 285/286 (was sang Mary Poppins? „I do what I like and I like what I do ...“). Ist Geschmack, also auch musikalische Präferenz, ein Indiz für das Sich-Fügen in eine soziale Lage? Bourdieu meint, ja, aber auch ein Indiz für soziale Distinktion.

Was bedeutet das nun für die weiter oben aufgeworfene Frage? Man wird im Geschmack die verschlüsselte Form einer sozialen Lage wiederfinden. Man wird die soziale Identität seiner Träger in ihm erkennen können – den Wunsch, sich von anderen abzusetzen. Man wird aber – wenn auch vorsichtig – Beziehungen zwischen objektiver Situation, dem „ökonomischen“ und dem „Bildungskapital“ einerseits und den Präferenzen bzw. der Funktionalität von Musik andererseits herstellen dürfen.

Die schicht- bzw. lebensbedingungspezifischen Geschmacksbildungsprozesse reproduzieren sich also aus den Lebensbedingungen. Dies wird deutlicher, wenn man einschlägige Interpretationen und Daten zum schicht- bzw. lebensbedingungspezifischen Musikgeschmack bzw. zur Musikfunktionalität betrachtet. Die Daten unserer Studie tragen hierzu ebenfalls bei. Nach allem, was man auch aus anderen Bereichen der Sozialisationsforschung weiß (vgl. *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtker* 1974), könnte man die von Bourdieu beschriebene Symbolisierung der Klassenstellung im Geschmack als auch durch materiell gesteuerte Konditionierungen (Lernerfahrungen) verursacht darstellen! Inter-

esse an Kunst und Kultur, an der Versprachlichung diesbezüglicher Erlebnisse z. B., gedeihen insbesondere unter solchen Lebensbedingungen, in denen man eine „Antenne“ für solche Aktivitäten hat.

In einem Arbeiterhaushalt wirkt die Kenntnis neuer Entwicklungen z. B. in der avantgardistischen Malerei dysfunktional, d. h. niemand kann hierfür Beifall spenden oder einen Bezug zur eigenen Lebenssituation oder einen Wert für das berufliche, finanzielle Fortkommen erkennen. Dies wird erst möglich in einer Lebenssituation, in der z. B. soziale Anerkennung mit derart einschlägigen Kenntnissen verknüpft wird. Gespräche über Kunst und Kultur führen zu können, ist etwa für den Abiturienten durchaus funktionaler Teil seines Kampfes um eine materielle Karriere – Bildung hat für ihn durchaus materielle Funktionalität. Die materielle Funktionalität muß allerdings nicht nur in existenzwichtigen Bereichen auftreten. Musik etwa hat in der Arbeiterklasse stets auch Freizeitfunktionalität gehabt. Werkschöre, Männerchöre, Kirchenchöre tragen zur Gestaltung von Festen bei, Tanzkapellen spielen zu Schützenfesten auf, und früher waren auch arbeitsbegleitende Gesänge – „Mit Musik geht alles besser“ – üblich. Diese Art von Musik hat allerdings nie die Aneignung neuerer Musik, womöglich noch gegen Empfindungswiderstände (bedingt durch mangelnde Vertrautheit) und die Auseinandersetzung damit nötig gemacht hat. Weitere materielle Faktoren wie das spezifische Zeit- und Finanzbudget können gewiß die kulturelle Adhäsion in ihren unterschiedlichen Ausmaßen je Lebensbedingung erklärlich machen.

Sind solche Zusammenhänge zwischen Lebensbedingung und Kultur erst einmal etabliert, greifen natürlich Konformisierungs- und Distinktionsprozesse ein. Die Frauenrolle ist ein Beispiel dafür. In der heutigen Zeit ist die Differenzierung der beiden Geschlechterrollen völlig dysfunktional, dennoch bestehen informelle Zwänge und finden informelle rollenspezifische Erziehungspraktiken (also: Verteilung materieller Gratifikationen) statt. Das Argument „Tradition“ oder „Normierung“ zieht also dann, wenn sich historisch oder aktuell ein kultureller Lebensstil aufgrund materieller Konstellationen gebildet hat.

Was ist nun das Ergebnis solcher lebensweltspezifischer Sozialisationsprozesse in bezug auf die Musik? *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke* haben unseres Erachtens hierauf die eindeutigste Antwort gegeben (1974, S. 171): Danach ist als Ergebnis der musikalischen Sozialisation

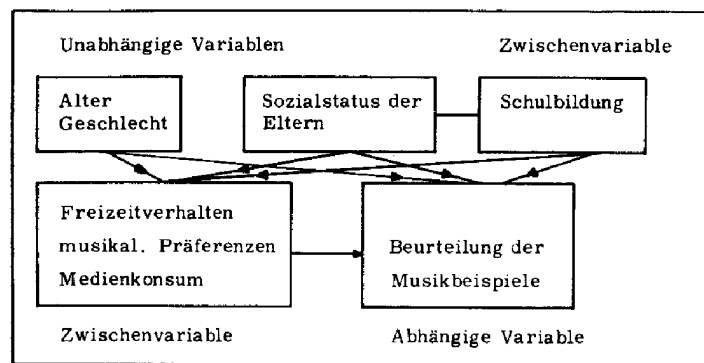
- das Ausmaß der Verbalisierung von musikalischen Eindrücken,
- die verbale Bewertung von Musikstücken,
- die Übernahme der Gattungen und des Kompliziertheitsgrades von Musik, die im Elternhaus gehört/gespielt wird (Schule müßte man noch hinzufügen, d. Verf.) und die
- erfahrene soziale Kontextzugehörigkeit der Musik anzusehen.

*Behne* (1975) sieht als Ergebnis der Sozialisation ein Einstellungskonglomerat zur Musik, das „musikalische Konzept“, an. In beiden Konzeptualisierungen der musikalischen Sozialisation ist das Sozialisationsergebnis zugleich wiederum für die künftige Auswahl von zu hörender Musik verantwortlich. So steuert die musikalische Sozialisation auch den Prozeß der individuellen und kollektiven Hitbildung aus dem musikalischen Angebot: Was den musikalischen Konzepten einer größeren Masse entspricht und dem durchschnittlichen Berlyneschen „kollativen Optimum“ dieser Masse nahekommt, wird ein „Hit“. Phil Collins oder Michael Jackson sind darum (1984) Weltstars, weil sie zugleich der musikalischen Gewöhnung einer großen Käuferschicht, ihren Prädispositionen und eingeschliffenen musikbezogenen Lernerfahrungen entsprechen, wie auch mit ihrem gesamten optoakustischen Erscheinungsbild einen mittleren (also lustwerterhöhenden) kollativen Anreiz darstellen.

Wir wollen, ehe wir den sozialisationstheoretischen Erklärungsansatz mit den Daten dieser Studie konfrontieren, eine kleine Auswahl von solchen Ansätzen aus der Literatur präsentieren, die uns jeweils wichtige Anregungen vermittelt haben, und zwar: *Jost* (1976, S.12), *Prince* (1972, abgedruckt in *Kleinen* 1975, S.21), *Behne* (1975, S.40) sowie *Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke* (1974, S. 171). Die Reihenfolge der Modelle bestimmt sich nicht nach dem Publikationsdatum, sondern nach der Nähe zu unserem Ansatz. Die Seitenangaben beziehen sich auf die Visualisierung der Ansätze in Schemazeichnungen, die innerhalb der Psychologie z.Zt. große Mode sind und trotz einer hinreißenden Persiflage von *Dietrich Brackwede* (1983) weiterhin heftigst diskutiert werden. Da möchten auch wir nicht abseits stehen ...

Beginnen wir mit *Jost*. Zunächst einmal klassifiziert er mit seinem Modell nur die in seiner Untersuchung zur Popmusik-Rezeption zu untersuchenden Relationen und Variablen.

Abb. 53: Erklärungsschema musikalischer Präferenzen nach *Jost* (1976, S. 12)

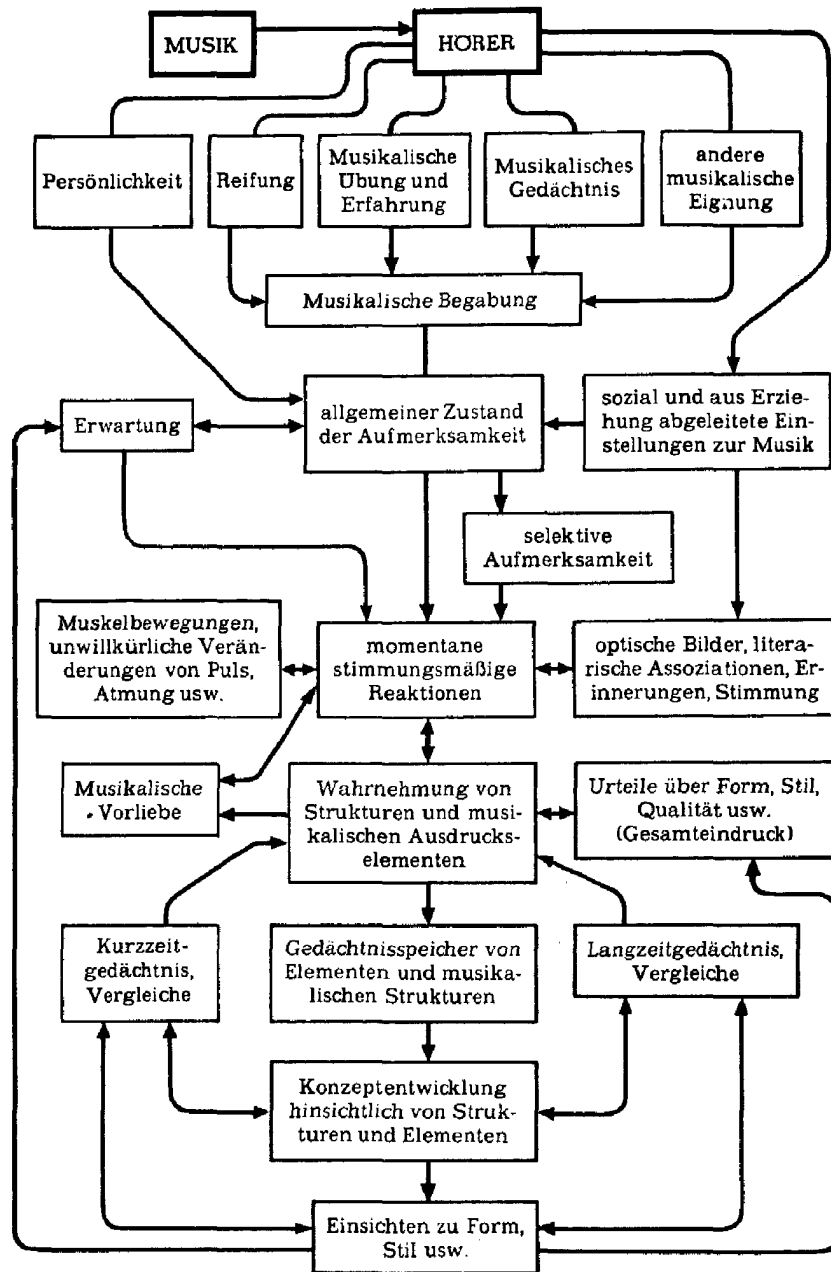


Erläuterung im Text.

Interessant im Sinne der oben diskutierten Überlegungen ist die Konzeption von „Schulbildung“ und „Freizeitverhalten, musikalische Präferenzen, Medienkonsum“ als „Zwischenvariable“. Das Modell kommt so, da ja auch direkte Pfeile von den unabhängigen Variablen zu den abhängigen bestehen, rudimentär einem multivariablen und bereits verschachtelt konkretisierten Ansatz (ein wenig so, wie von Nauck-Börner und Kleinen gefordert) nahe.

Prince (in: Kleinen) entwickelt das mit Abstand schönste, allerdings auch ein wenig rätselhaftes Strukturbild in dieser hier vorgestellten Auswahl (Bourdieu haben wir vorsichtshalber gleich weggelassen). Gut daran ist die Komplexität der Verflochtenheit von Einflußfaktoren, und zwar solcher, von denen man sich aufgrund der Forschungslage gut vorstellen kann, daß sie auch wirklich mit Musikhören und Musikmachen zusammenhängen. Es ist ebenfalls konsequent sozialisationstheoretisch orientiert und wird eigentlich nur dadurch rätselhaft, daß die Bedeutungen der gerichteten, doppelseitig gerichteten und der ungerichteten Verbindungen zwischen den Faktoren nicht definiert sind.

Abb. 54: Erklärung des Verhaltens von Musikhörern nach Prince (1972, S. 447). Reproduziert nach Kleinen (1975, S. 21).



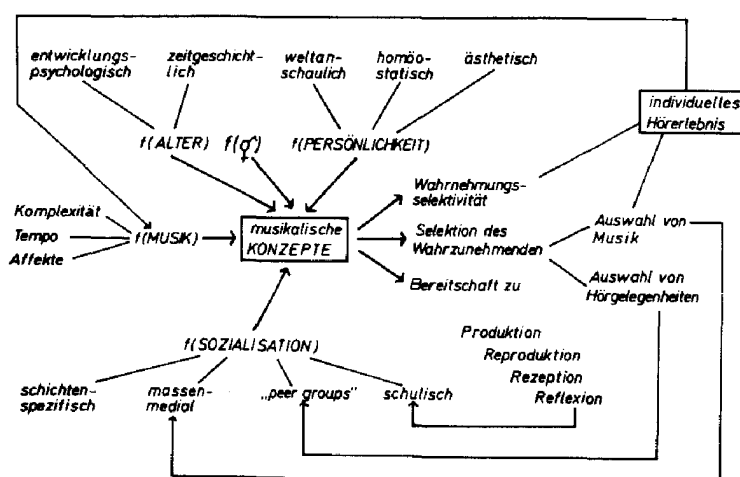
Erläuterung im Text.

So gehen vom „Hörer“ ein paar Verbindungen aus, von denen man z. B. nicht genau weiß, ob sie bedeuten „zum Hörer gehört eine bestimmte Persönlichkeit, Reifung, musikalische Übung und Erfahrung etc.“ oder „der Hörer trägt durch seine Reifung, sein musika-

lisches Gedächtnis etc.“ zur Bestimmung der „musikalischen Begabung“ bei. Das „musikalische Gedächtnis“ wird weiter unten nochmals aufgegriffen: als Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis, ohne mit dem oberen in Verbindung zu stehen. Für uns aufschlußreich ist aber die Betonung von Assoziationen zur Musik, die Bildung musikalischer Konzepte, die Bedeutung der momentanen Situation, die Bedeutung der Erwartungen und der selektiven Aufmerksamkeit. Natürlich auch die Bedeutung von „musikalischer Übung und Erfahrung“ sowie die „sozial und aus Erziehung abgeleitete Einstellung zur Musik“.

Behne stellt die „musikalischen Konzepte“ ins Zentrum seiner Überlegungen – sieht sie also nicht so eingebunden wie Prince. Konzepte sind bei ihm Einstellungen zu Musik allgemein, aber auch zu einzelnen Genres, zu Personen, auch zu Hörweisen. Im Schaubild sieht man auch deutlich die Konsequenzen der Konzepte: z. B. Wahrnehmungsselektivität, aber auch „Bereitschaft zu Produktion, Reproduktion, Rezeption, Reflexion“ (übrigens: eine gute Systematisierung). Das Alter wird bei Behne – wir haben ihn weiter oben deshalb schon ausführlicher zitiert – in den Alters- und Zeiteffekt gesplittet. Diskussionsfähig sind – übrigens auch wie bei Prince – die Begriffe „Persönlichkeit“ und die Ausblendung alters- und geschlechtsspezifischer Sozialisation aus der „Sozialisation“, die bei Behne nur schichtenspezifisch, massenmedial, schulisch oder durch die Gleichaltrigen geschieht und nicht auch alters- und geschlechtsspezifisch. Persönlichkeit andererseits könnte das Ergebnis der Sozialisation sein. Oder musikalische Konzepte sind Teil der Persönlichkeit. Persönlichkeit ist kein Begriff der modernen Psychologie mehr, man spricht heute mit Fug und Recht nur noch von „differentieller Psychologie“, also den Unterschieden zwischen den Menschen/Individuen. Eine so eigenständige individuelle Struktur („Persönlichkeit“), die unabhängig von den sonstigen Einstellungen und Fähigkeiten eines Individuums (oder von seiner Sozialisation, seinem Alter oder seinem Geschlecht zu trennen) wäre, gibt's wohl nicht mehr.

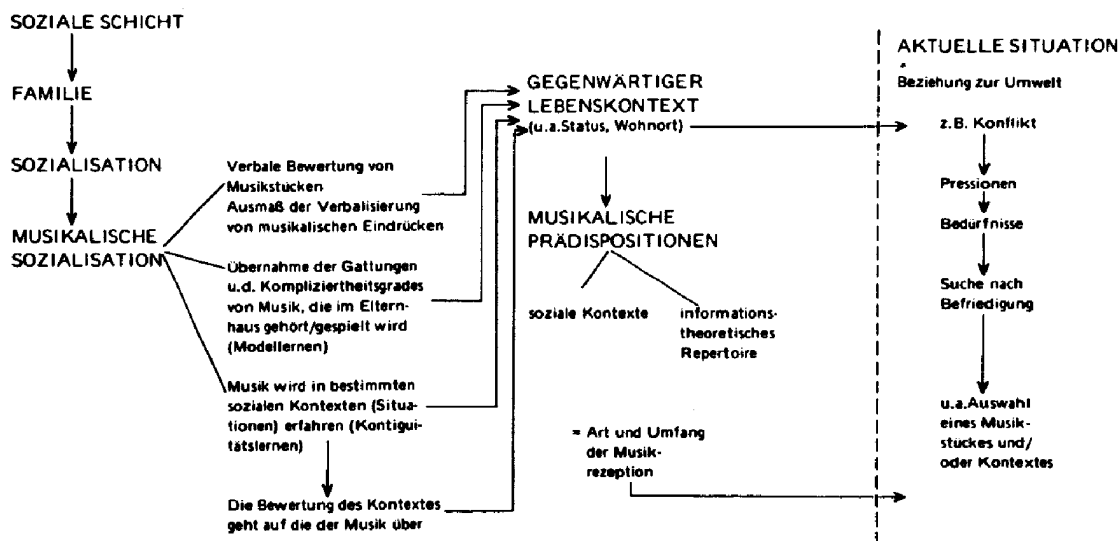
Abb. 55: Entstehung und Wirkung musikalischer Konzepte nach Behne (1975, S. 40)



Erläuterung im Text.

Die bisher aufgeführten Schemata („flow-charts“) zeigten keine differenzierte Analyse der musikalischen Sozialisationsprozesse (ebensowenig wie eine inhaltliche Bestimmung dieser und eine Ableitung aus den objektiven Lebensbedingungen), was nun allerdings Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke tun. Deren Mangel ist nur, daß sie keine eigene Untersuchung durchgeführt haben, sondern nur Untersuchungspläne entwarfen. Die Autoren haben allerdings eine Reihe von Prozessen konzipiert, die wir auch verwenden (wollen). Zum Beispiel: Kontiguitätslernen (bei uns: individuelle Rezeptionsgeschichte, S. 177), Modell-Lernen, Versprachlichungseffekte, monofunktionale und multifunktionale Verwendung von Musik (S. 180), Pressionen und Konformität (S. 174). Des weiteren finden sich bei ihnen auch Ausführungen zur Hintergrundfunktionalität und zur Bedeutung „eskapistischen Materials“ (S. 185), die unseren Ausführungen weiter oben parallel laufen. Im hier abgedruckten Schaubild wird insbesondere der Zusammenhang zwischen „Prädisposition“ und „aktueller Situation“ thematisiert, wobei die aktuelle Situation evtl. auch Variablen enthält, die sozialisationsabhängig sind (z. B. Bedürfnisse).

Abb. 56: Bedingungen für das Entstehen dauerhafter musikalischer Präferenzen und für die aktuelle Auswahl eines Musikstückes nach Buchhofer/Friedrichs/Lüdtke (1974, S. 171)



Erläuterung im Text.

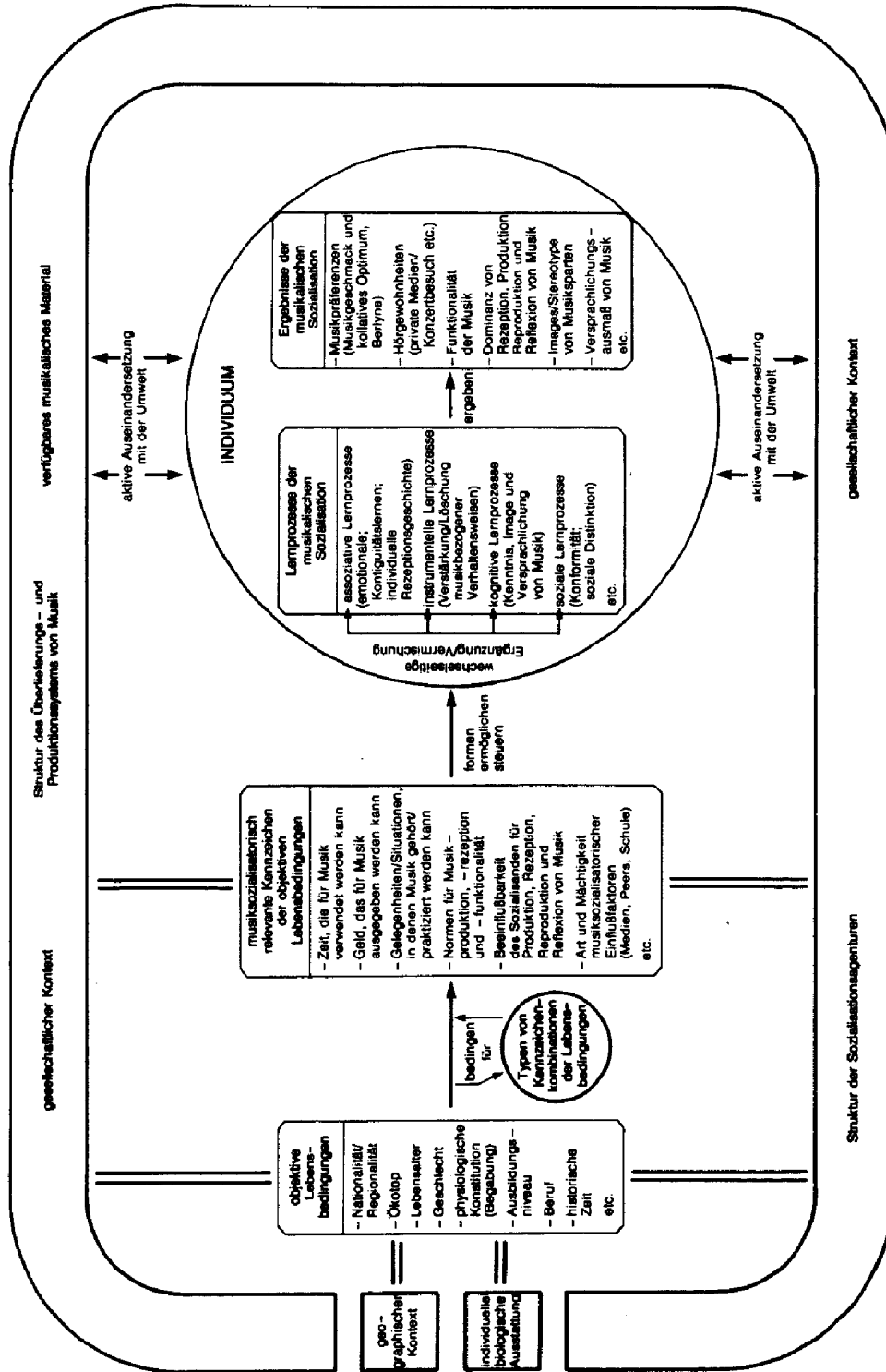
Unser Schema der musikalischen Sozialisation betont die sozialisatorischen Prozesse und deren Zusammenhang mit den Lebensbedingungen stärker. Die Lebensbedingung wird auch nicht nur durch die soziale Schicht allein bestimmt, sondern durch sehr verschiedene, objektivierbare Kennzeichen. Einige davon (z. B. Alter, Geschlecht, musikrelevante körperliche Ausstattung) gehen auf biologisch-physiologische Ursachen (Genausstattung) zurück, bzw. sind partiell auch von dem körperlichen Alterungsprozeß beeinflussbar (d. h. hormonale Veränderungen und damit einhergehende Emotionalisierungen können etwa in der Pubertät zur besonders heftigen Reaktion auf Musik beitragen). Um beliebten Mißverständnissen vorzubeugen: das bedeutet nicht, daß alle Alters- und

Geschlechtsunterschiede in musikalischer Rezeption und Produktion sowie musikalische Begabungsunterschiede durch Anlagen determiniert sind, sondern die „Anlagen“ sind lediglich Auslöser für eine sozialisatorische Zuweisung einer Rolle als „Mädchen“ oder als „Jugendlicher“, und sie lösen dadurch bestimmte Sozialisationspraktiken aus. Andere Kennzeichen der Lebenssituation sind die historische Zeit, die Nationalität, die Region, der Ökotyp (ökologischer Umweltyp). Diese Gruppe von Kennzeichen bedingt nun unseres Erachtens eine Reihe von musiksozialisatorisch relevanten Kennzeichen (man könnte auch sagen: Eckdaten, Grenzen), in denen sich die sozialisatorischen Lernprozesse abspielen können. Dazu gehört: Zeit, Geld, Gelegenheiten, die Verbindlichkeit von Normen, ein System von Einflußfaktoren (Sozialisationsagenturen) und auch eine bestimmte Beeinflußbarkeit des Sozialisanden. Diese ergibt sich teils aus den Anlagen der Sozialisanden (z. B. seiner musikalischen Begabung), teils aber auch aus den je Kultur anders formulierten Beeinflußbarkeitsansichten und der kulturspezifischen Förderung der Beeinflußbarkeit. Diese Faktoren, die wie jene der ersten und weiteren Gruppe(n) untereinander in Wechselwirkung stehen können, formen, ermöglichen und steuern nun bestimmte Lernprozesse der musikalischen Sozialisation (Abb. 57).

Hier haben wir die bereits weiter oben geschilderten Lernprozesse (assoziativ, instrumentell, kognitiv) aufgeführt, ergänzt um „soziale Prozesse“ wie: Anpassung an Normdruck in einer Lebensbedingung, aber auch Wunsch nach Distinktion (oder Nonkonformismus) von anderen Geschmackskulturen (wie etwa von Bourdieu formuliert). Diese Prozesse sind, wie die Lebenssituationen, von dem historisch-gesellschaftlichen Kontext determiniert, der ein strukturiertes System musikrelevanter Sozialisationsagenturen „zur Verfügung stellt“ (z. B. Schule, Medien) und dem musikalischen Bereich generell einen spezifischen gesellschaftlichen Stellenwert verleiht. Dieser Kontext taucht in unserem Schema noch einmal als determinierendes System auf, und zwar für das musikalische Material, das zu einem bestimmten Zeitpunkt für sozialisatorische Zwecke zur Verfügung stehen kann. Die Struktur des (nach Behne) „Produktions-, Reproduktions-, Rezeptions- und Reflexionssystem“ ist hierfür (das musikalische Material) entscheidend. Die Lernprozesse haben Ergebnisse: Präferenzen, optimale Komplexitätsgrade (Berlyne), Hörgewohnheiten, Funktionalitäts- und Bedeutungszuweisung zur Musik, Images/Stereotype verschiedener Musikgattungen, Kenntnisse zur Musik, Versprachlichungsfähigkeit musikalischer Eindrücke etc. Diese Ergebnisse steuern nun zusammen mit Einflüssen der aktuellen Situation die Art und den Umfang der Teilhabe an der musikalischen Welt, steuern, was man wie lange und wo konsumiert, was einem gefällt und von was man andere überzeugen möchte.

Ein Kästchen in unserem Schema haben wir bisher noch nicht tangiert: die objektiven Kennzeichen der Lebensbedingungen lassen sich sozialisationsrelevant typisieren (clustern). Nach Bourdieu und anderen Sozialisations-theoretikern (z. B. Bronfenbrenner) müssen sie dies gar, damit wirklich homogene Subgruppen identifiziert werden können. Deshalb also gelten die musiksozialisatorisch relevanten Kennzeichen jeweils spezifisch für solche Typen homogener Lebensbedingungen. Der Schichtbegriff erfaßt diese heute nur unzureichend (vgl. Kapitel „Von der Folk-Kultur zur postindustriellen Geschmackskultur“); im Kästchen auf S. 215 sind zur Veranschaulichung solcher homogener Sozialisationsbedingungen die drei Größen Alter – Geschlecht – Ausbildungsniveau dichotom systematisch miteinander kombiniert worden. Man kann sich nun gut vorstellen, daß in allen acht Gruppen doch sehr unterschiedliche Musikpräferenzen vorherrschen werden – teilweise zeigen das auch unsere Daten.

Abb. 57: Erklärungsschema der musikalischen Sozialisation

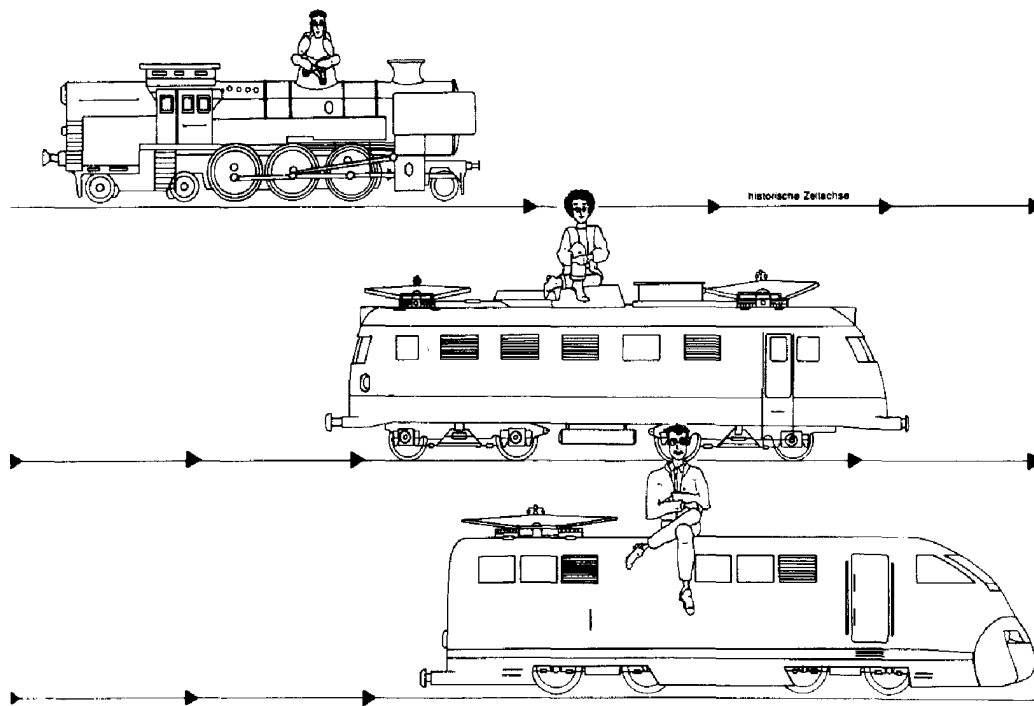


Erläuterung im Text.



In nahezu allen Schaubildern fehlen entsprechende Visualisierungen der zeitlichen Variation solcher Prozesse. Auch wir haben das in der o. g. Abbildung nicht getan, dennoch in einem eigenen Kapitel als Alters-, Zeit- oder Generationseffekte diskutiert. In der folgenden Abb. soll der dem Kaiser Lothar I. zugesprochene Satz „Tempora mutantur, et nos mutamur in illis“ (Die Zeiten ändern sich und wir uns in ihnen) einmal als fahrender Zug, auf dem sich unser Älterwerden vollzieht, veranschaulicht werden: damit läßt sich die doppelte Prozessualität der Erklärungsschemata ganz ordentlich fassen.

Abb. 58: Versuch einer Illustrierung der Verschränkung der Prozesse in Lebensspanne und historischer Zeit. Oder: „tempora mutantur, et nos mutamur in illis“.



Erläuterung: Zu jedem Zeitpunkt auf der historischen Zeitachse treffen gegenüber einem früheren Zeitpunkt gewandelte Faktoren (versinnbildlicht durch die jeweils anders geartete Lok) auf ein dann auch gewandeltes Individuum (versinnbildlicht durch die älter werdende Person auf den Loks).

Da sich „alles im Fluß befindet“, sind nicht nur Querschnittsuntersuchungen (wie diese), sondern sich wiederholende Längsschnitte wünschenswert, damit Alters-, Zeit- und Generationseffekte getrennt werden können.

**Alter, Geschlecht, Bildung***... und ihre Konfigurationen*

- |   |   |
|---|---|
| 1. jünger, weiblich, hohes Bildungsniveau     | Beispiel einer systematisch variierten Konfigurationsfolge von objektivierbaren Kennzeichen der Lebenssituation (Beispiel: Alter-Geschlecht-Ausbildungsniveau, jeweils dichotom, führt zu $2^3 = 8$ Konfigurationen). |
| 2. jünger, weiblich, niedriges Bildungsniveau |   |
| 3. jünger, männlich, hohes Bildungsniveau     |   |
| 4. jünger, männlich, niedriges Bildungsniveau |   |
| 5. älter, weiblich, hohes Bildungsniveau      |   |
| 6. älter, weiblich, niedriges Bildungsniveau  |   |
| 7. älter, männlich, hohes Bildungsniveau      |   |
| 8. älter, männlich, niedriges Bildungsniveau  |   |

In jeder dieser acht Gruppen dürften qualitativ und quantitativ verschiedene Musikrezeptionsmuster vorliegen.

Die Vielfalt der Erklärungsschemata und auch ihre sich andeutende inhaltliche Konvergenz täuscht darüber hinweg, daß lebensbedingungsspezifische Korrelate eigentlich fehlen. Zwar kennen wir eine Reihe von alters-, geschlechts- und schichtspezifischen Präferenzen, die aber jeweils als eindimensionale Korrelate und nicht als Präferenzen für homogene Kennzeichenkombinationen angegeben werden. Über weitergehende Informationen, etwa sozialisatorische Prozesse, Funktionalitäten, Konzepte oder Stereotype je Lebensbedingung verfügt die musikwissenschaftliche Forschung nur spärlich (z. B. *Behne* 1976, *Kleinen* 1981), wengleich einige Informationen auch von uns dazu erhoben wurden. Selbst schlichte schichtspezifische Informationen über die praktizierte Musiksozialisation finden sich selten, z. B. bei *Bourdieu* (1982) oder bei *Murdoch* (1973). Es geht also nicht nur um die formale Richtigkeit der Schemata, sondern auch um die qualitative Füllung der Schemata je identifizierbarer Lebensbedingung.

Was also kennzeichnet die Lebensbedingungen musikalisch? Die Daten der vorliegenden Studie ergeben hier bekannte und weniger bekannte Hinweise über musikalische Präferenzen und den Stellenwert der Musik im Alltag.

Vor allem haben wir die Präferenzen für bestimmte Kombinationstypen aus Alter, Geschlecht und Ausbildung ermittelt, um zu zeigen, daß man Unterschiede in diesen Größen integriert erfassen, darstellen und interpretieren muß. Tut man es nämlich – so unser Beleg für diese „Muß-Forderung“ –, werden die Zusammenhänge klarer als bei einer additiven Zusammenfassung einzeln berechneter Alters-, Geschlechts- und Ausbildungsunterschiede.

Die folgende Abbildung stellt eines unserer Hauptergebnisse dar (Abb. 59). Sie zeigt einen Quader, der die Achsen „Durchschnittsalter je Konzert“ (in Lebensjahren) – „durchschnittliche Ausbildungshöhe je Konzert (1 = ohne Abschluß/Hauptschulabschluß; 2 = mittlere Reife/Fachhochschulreife; 3 = Abitur/Hochschulabschluß) und „Prozent Frauenanteil je Konzert“ hat. Jedes Konzert hat nun in jeder der drei Dimensionen einen Mittelwert. Die erlauben, jedes Konzert als einen Punkt in diesem dreidimensionalen Raum darzustellen – Durchschnittsalter, Ausbildungshöhe und Frauenanteil fügen sich also zu einer präzisen Ortsbestimmung zusammen. In dem Quader daneben sind die Ergebnisse der Vergleichsstichproben dargestellt.

Musikpublika:

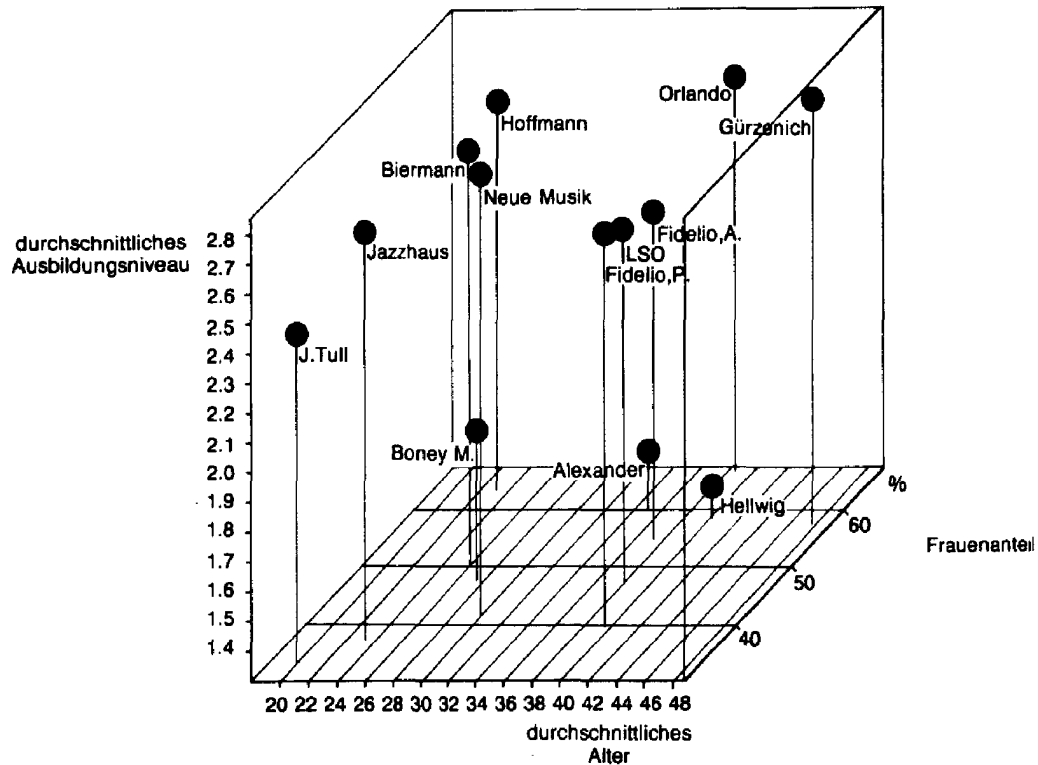
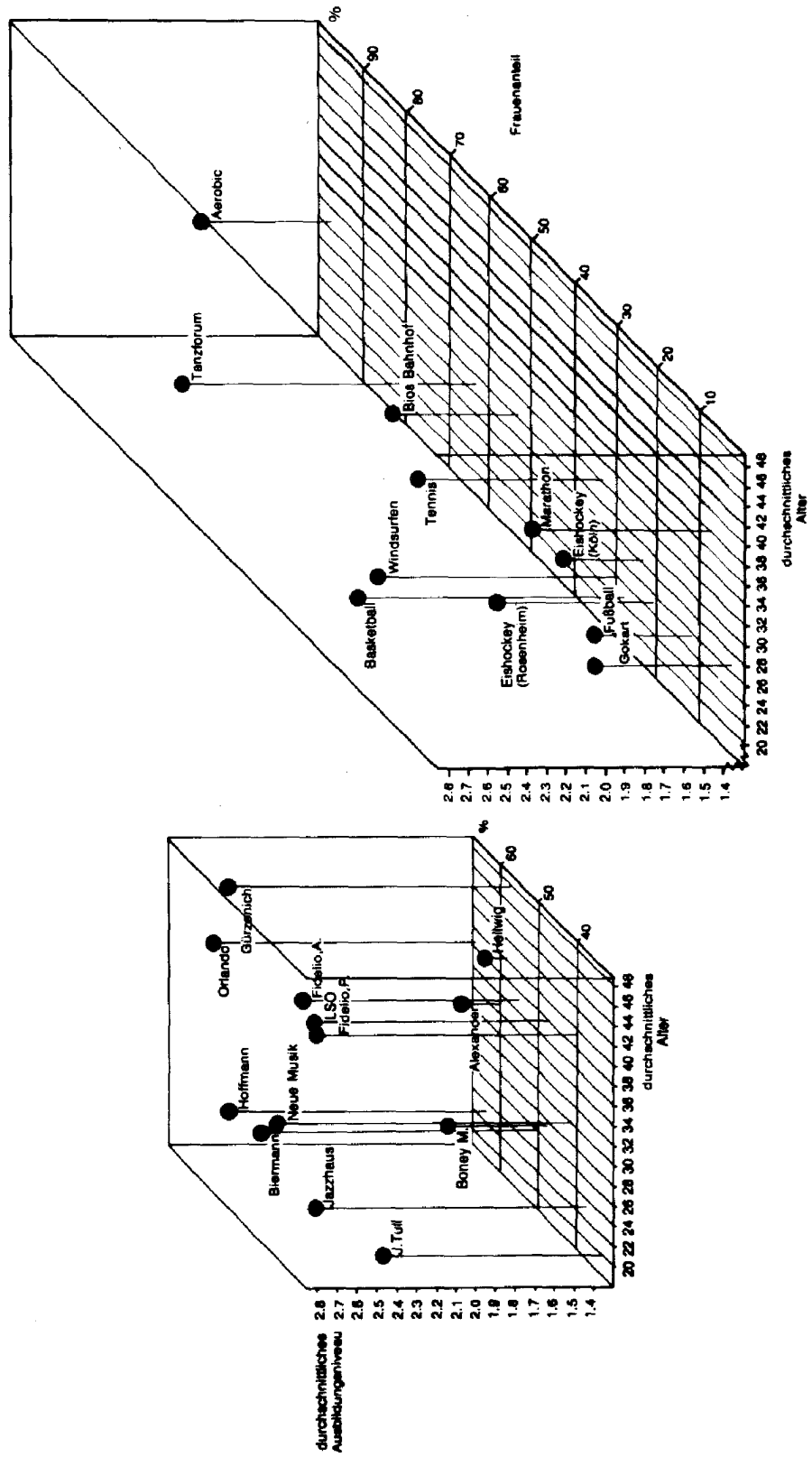


Abb. 59: (oben) Lage der Mittelwerte von Alter, Ausbildungsniveau und des Frauenanteils (in Prozent) je Musikpublikum in einem dreidimensionalen Raum. Erläuterung im Text.

(rechts): Gegenüberstellung der Musik- und Vergleichspublika. Der dreidimensionale Raum ist bei den Vergleichspublika „länger“, weil der Frauenanteil dort extremer schwankt als bei den Musikpublika: von fast reinen Frauenveranstaltungen (z. B. Aerobic) bis zu fast reinen Männerveranstaltungen (z. B. Fußball und Gokart). Die Achsen „Ausbildungsniveau“ und „Alter“ sind bei beiden gleich lang.

Wahrnehmungspsychologische Anmerkung: Bilder in Parallelprojektionen haben die unangenehme Eigenschaft, beim Betrachten „kippen“ zu wollen, d. h. man hat z. B. den Eindruck, die schraffierte Fläche einmal von unten (Untersicht), ein andermal von oben (Draufsicht) zu sehen, so daß sich jeweils gänzlich verschiedene räumliche Verhältnisse ergeben. „Richtig“ (d. h.: von uns intendiert) ist hier die *Draufsicht*. Wenn sich diese nicht sofort einstellt, hilft nur ein wenig Geduld. (Zum Skalenniveau der Ausbildungsvariable vgl. Supplement, s. Vorwort.)

Vergleichspublika:



Der Blick auf unseren Datenquader zeigt überraschend deutliche Ergebnisse. Unten, am Boden des Quaders, liegen die „Unterhaltungsmusikkonzerte“: Boney M. für jüngere Menschen mit nicht so hohem Bildungsabschluß, Maria Hellwig und Peter Alexander für ältere mit ebenfalls niedrigen Schulabschlüssen. Oben, gewissermaßen unter der Decke des Datenquaders, „kleben“ die Konzerte für die Gebildeten: junge Gebildete gehen zu Jethro Tull, zum Jazzhaus-Festival, zu Biermann, Hoffmann und Neuer Musik. Dabei haben die Rock-, Neue Musik- und Jazzkonzerte offenbar einen klaren männlichen Appeal. Klaus Hoffmann zieht mehr Frauen an. Bei Klaus Hoffmann ist der Frauenanteil noch höher als bei Peter Alexander. Nur: Peter Alexander ist der umschwärmte Mittelpunkt von eher älteren Damen mit niedrigem Schulabschluß, Klaus Hoffmann der von jungen Damen mit Abitur. Oben rechts unter der Decke unseres Konzertraumes finden sich die Klassikkonzerte, „Fidelio“, LSO, Orlando Quartett und Gürzenich-Orchester, gewissermaßen die Domäne älterer, gebildeter Menschen beiderlei Geschlechts. Was sagt uns eine solche Darstellung? Nun, sie ist zunächst einmal ein Beleg für die Annahme, daß die Präferenz für den Besuch eines bestimmten Konzerts sich in einer spezifischen Konfiguration von Alter/Geschlecht und Ausbildungsniveau herauschält. Konkret lassen sich die Konzerte den Konfigurationen eindeutig zuordnen:

<b>Konfiguration:</b>	<b>Konzert:</b>
- jung, gebildet, überwiegend männlich	= Jethro Tull, Jazzhaus-Festival, Neue Musik
- jung, gebildet, ausgeglichener Geschlechteranteil	= Biermann
- jung, gebildet, überwiegend weiblich	= Klaus Hoffmann, <del>Rainer Döllase</del>
- jung, niedrigeres Ausbildungsniveau, ausgeglichenes Verhältnis der Geschlechter	= Boney M.
- älter, niedriges Ausbildungsniveau, überwiegend weiblich	= Peter Alexander, Maria Hellwig
- älter, gebildet, ausgeglichenes Verhältnis der Geschlechter	= LSO, „Fidelio“
- älter, gebildet, überwiegend weiblich	= Orlando Quartett, Gürzenich-Orchester

So gefunden in Köln – wohlgemerkt. Absolute Angaben sind also mit Vorsicht zu genießen, aber das relative Zueinander der Konzertpublika dürfte sich ähnlich auch in anderen Städten mit anderer soziodemographischer Struktur ergeben.

In der Abb. 60 gehen wir nun noch einen Schritt weiter als in Abb. 59 und konzipieren um die gefundenen Mittelwerte herum Unterräume („Subräume“), die eine Art Abstraktion oder Verallgemeinerung darstellen. Mit Vorsicht zu genießen – da man für die Unter-raumbildung mehrere Möglichkeiten hätte, wie in der Abbildung angedeutet. Wir entscheiden uns für die Lösung mit vier Konzert-Unterräumen, die zugleich zwei „Leerräume“ enthält, in denen wir kein Konzert gefunden haben. Die Konzertunterräume entsprechen in etwa den schon genannten Konfigurationen, machen aber deutlich, daß es nur bei den „jungen Gebildeten“ eine starke Geschlechtsspezifik gibt. Alle anderen Subräume beginnen mit ausgeglichenem Geschlechterverhältnis und umfassen auch Konzerte mit überwiegendem Frauenanteil. Wir wählen diese Konzeption, weil sie durch Alltagserfahrung und Forschungshinweise ein wenig gestützt wird: mit zunehmendem Alter wird der Konzertbesuch eine auch informell der Frau zugestandene Beschäftigung, d. h. sie kann auch alleine oder mit anderen Frauen ins Konzert gehen, ohne – wie ja leider immer noch etwa beim Lokalbesuch oder bei bestimmten Sportveranstaltungen – mißbilligend wahrgenommen zu werden. Offenbar gibt es aber weder im höheren Lebensalter in beiden

Bildungsstufen, noch in jüngerem Lebensalter bei niedrigen Bildungsstufen typisch „männliche“ Konzerte. Oder: es gibt sie schon, aber wir haben sie nicht untersucht. Was könnten das für Konzerte sein? Bei den jungen, weniger Gebildeten denkt man unwillkürlich an Hard-Rock-Bands, an Skin-Head-Truppen, einige Punk-Kapellen mit Macho-Appeal (da könnte man sich aber täuschen). Bei den älteren Herren mit niedrigem Schulabschluß fällt es gar noch schwerer: sind es Konzerte mit Militärmusik, Männerchöre, Marschmusik? Finden wir hier eher Sportpublika, Stammtischbesetzungen, Zuschauer bei Rassegeflügelschauen etc.? Vollends ohne Anhaltspunkte wäre man bei der Erfindung eines Publikums von älteren gebildeten Männern, zu dem diese ihre Frauen nicht mitnehmen würden, was also einen überwiegenden Männeranteil zur Folge hätte. Gedanken an Dixieland oder Big-Band-Konzerte drängen sich da noch am ehesten auf. Genug der Spekulation. Tatsache bleibt, daß in höherem Lebensalter der Prozentsatz von Menschen in geschlechtsgemischten Partnerbeziehungen wesentlich höher ist als in der Jugend und daß demzufolge auch gemeinsame Unternehmungen häufiger werden. Die „Verkuppelung“ oder „Paarbildung“ von Männern und Frauen in höherem Lebensalter kann auch zu einer Präferenzabstimmung und -angleichung führen. Stimmt diese Überlegung, wird es wohl kaum Konzerte in dem Leerraum „ältere Menschen – beide Bildungsschichten – überwiegend männlich“ geben.

Bevor diese Zeilen falsch verstanden werden, nochmals drei relativierende Anmerkungen: 1. Die Konzipierung von Konzertunterräumen und Leerräumen ist eine deduktive, sie kann sich aus logischen Gründen nicht induktiv ergeben, es sind also andere Subraumkonzipierungen denkbar. 2. Die Füllung des Quaders bezieht sich auf die von uns gefundenen Stichprobenmittelwerte. Es ist keinesfalls zwingend, daß die Leerräume immer und überall leer bleiben, wir haben nur in diesen keine Konzertpublika einordnen können, weil es solche in unserer Stichprobe nicht gab. 3. Im Quader sind nur Mittelwerte dargestellt, die z. T. erhebliche Streuung ist weggelassen worden, man kann also – logisch – die Unterräume nur als nomothetische, auf Mittelwerten fußende Einteilungen verstehen (s. Abb. 60, S. 220).

Eine weitere Relativierung bezieht sich auf die Zahlen selbst: in anderen Großstädten mit einer anderen politisch-sozialen Struktur sind auch andere absolute Zahlen denkbar. *Behr* (1980) etwa fand in den Ruhrgebietsstädten eine andere Schichtzusammensetzung bei Musiktheateraufführungen als in Köln. Die von ihm gefundene Zusammensetzung des Kölner Publikums ist der unsrigen durchaus ähnlich. Unsere Hypothesen beziehen sich allerdings nicht auf die absoluten, sondern die relativen Verhältnisse der Publika zueinander.

Ein Wort noch zu den Vergleichsstichproben, deren Ergebnisse für eine umfassende Theorie der Alltagskultur natürlich ebenso wichtig sind, wie die der Musikpublika. Hier die Konfigurationen der demographischen Variablen:

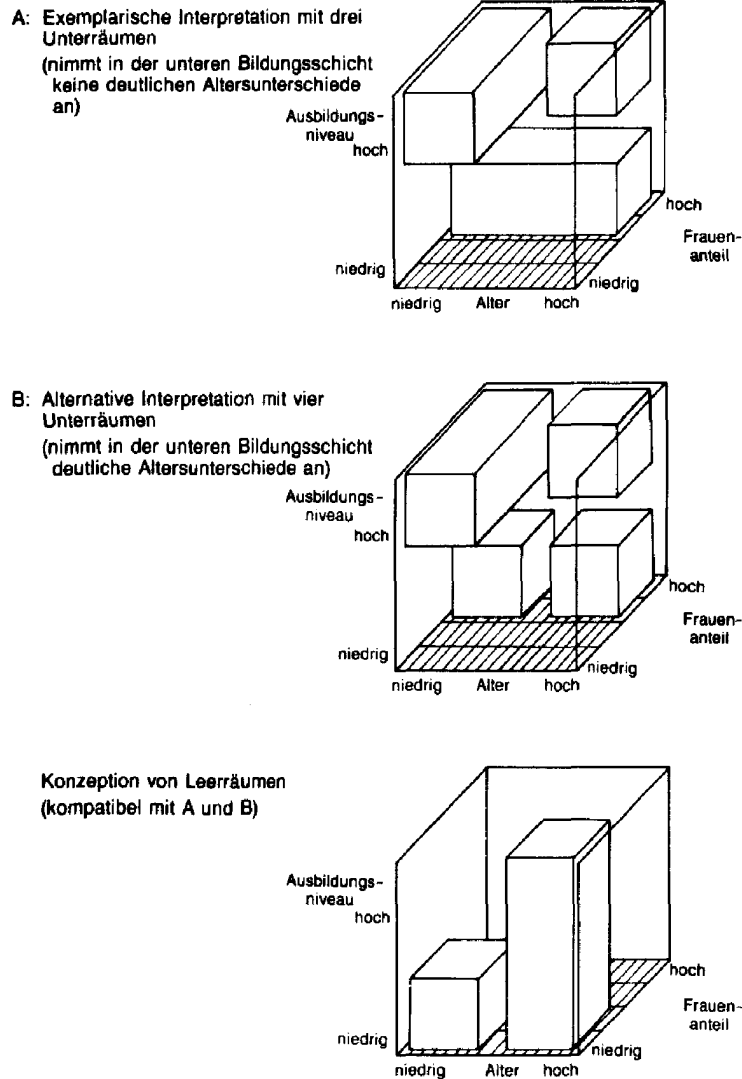
**Konfiguration:**

jung, gebildet, weiblich  
 jung, gebildet, männlich  
 jung, niedriges Bildungsniveau, männlich  
 älter, mittleres Bildungsniveau,  
 ausgeglichenes Verhältnis der Geschlechter  
 – dto. männlich  
 – dto. weiblich

**Veranstaltung:**

= Tanzforum  
 = Basketball, Windsurfen  
 = Fußball, Eishockey  
 = Bios Bahnhof  
 = Tennis, Marathon  
 = Aerobic

Abb. 60: Theoretische Konzeption von „Unterräumen“ und „Leerräumen“ im dreidimensionalen Alters-, Geschlechts- und Ausbildungsraum (nur: Musikpublika)



Nähere Erläuterung im Text.

Auch hierbei ist zu beachten, daß eine solche Konfigurationsübersicht eine sehr grobe Verallgemeinerung darstellt. Etwa zur Hälfte handelt es sich um „jüngere“ Publika. „Alter“ bedeutet nur: jenseits der 30 im Durchschnitt (also konventionell noch immer als jung geltend). Leerräume im Sinne der Abb. 60 werden vor allem durch junge, weniger gebildete und überwiegend männliche Publika besetzt: Fußball, Eishockey, evtl. auch Gokartsportler gehören in den „kleineren“ der Leerräume. An den anderen Leerraum (überwiegend ältere Männer) grenzen bzw. sind in ihm enthalten: die Tenniszuschauer und die Marathon-Läufer. Über eine Untersuchung der Publika in den Leerräumen bezüglich ihrer

musikalischen Präferenzen, Konsumgewohnheiten etc. käme man u. U. an Hinweise, welche Musikpublika in den Konzerteerräumen liegen könnten. Wir können hier, wie gesagt, nur mutmaßen: z. B. Country-Musik oder Dixieland für die älteren Herren?

Für unsere zentrale These einer Determination von kulturellen Interessen durch die mit demographischen Informationen erfaßbare Lebenslage ist es von besonderem Interesse, daß die Landkarte der kulturellen Interessen (vgl. Kapitel „Kulturelle Orientierung“), die statistisch ohne die Verwendung der Alters-, Ausbildungs- und Geschlechtinformation ermittelt wurde, eine ziemliche Deckung mit den Konzertmittelwerten im Alters-, Ausbildungs- und Geschlechtsquader aufweist. Der „Klassik-Kontinent“ und die „Insel der leichten Muse“ lassen sich perfekt wiederfinden. Die „Polit-Protest-Insel“ läßt sich allerdings nur dann perfekt aufspüren, wenn man die Variable „Frauenanteil“ je Konzert wegläßt. Dann liegen die Konzertmittelwerte so zueinander, wie auf der Landkarte. Es kann sein, daß gerade beim jungen und gebildeten Publikum der 80er Jahre die Geschlechtsspezifität der Sozialisation nicht mehr trennscharf ist. Zweifel an dieser Annahme nährt allerdings die Tatsache, daß ausgerechnet im Rock- und Jazzpublikum weniger Frauen zu finden waren, Sparten, die ein traditionell „männliches“ Image haben.

Wir halten unsere zentrale These durch den Aufweis dieser Zusammenhänge für bestätigt. Die Verbindung von Lebenslage und Kulturinteresse wird allerdings noch plastischer, wenn man die damit korrelierenden sozialen, persönlichen und politischen Selbsteinschätzungen vergleicht, sofern sie in unserem Fragebogen miterhoben wurden. Es gibt sie natürlich, diese Zusammenhänge – in großer Zahl, oft signifikant, nicht immer relevant. Ihr inhaltlicher Zuschnitt deckt sich meist mit dem, was man über den Effekt von Alter, Geschlecht und Ausbildungsstand schon früher herausgefunden hat.

Die methodisch-statistische Prüfung der Zusammenhänge stellt uns jedoch vor Probleme. Zunächst haben wir versucht, die Alters-, Geschlechts- und Ausbildungsunterschiede für jedes Konzert einzeln zu ermitteln. Grund: beim Rock- und Jazzpublikum haben wir früher (1974, 1978) damit deutliche Unterschiede insbesondere zwischen verschiedenen Ausbildungsstufen ermitteln können. Das klappte diesmal nicht so besonders gut, und zwar aus zwei einsichtigen Gründen: erstens waren die Umfänge der Stichproben je Gattung nicht so groß wie damals, es werden also nur quantitativ größere Unterschiede signifikant, und zweitens waren einzelne Ausbildungsstufen (z. B. Akademiker bei Peter Alexander oder Hauptschulabsolventen bei Neuer Musik) derart selten vertreten, daß eine sinnvolle Prüfung nicht stattfinden konnte. Diese „selbstselektiven Tendenzen“ in der Gesamtstichprobe, d. h. die Besucher haben sich je nach ihrer demographischen und/oder persönlichen Eigenheit selbst auf die unterschiedlichen Konzerte verteilt (z. B. Problemunterhaltungsinteressierte fanden sich insbesondere bei Wolf Biermann, kaum einer bei Peter Alexander), so daß man die Unterschiede zwischen den Konzerten wesentlich deutlicher machen konnte als innerhalb eines Konzerts, führen also dazu, daß wir die Alters-, Geschlechts- und Ausbildungsunterschiede an der Gesamtstichprobe der Konzertbesucher aller Konzerte ermittelt haben. Diesbezügliche Aussagen gelten also nur für eine Konzertbesucherstichprobe ähnlicher Zusammensetzung wie der unsrigen.

Wir haben die demographischen Unterschiede auf drei verschiedenen Prüfungswegen ermittelt:

1. Durchführung mehrfaktorieller Varianzanalysen (Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau);
2. Ermittlung der einfachen Korrelationen dieser drei Variablen zu allen anderen;
3. Ermittlung von multiplen Korrelationen zur Vorhersage kultureller Interessen aus demographischen und anderen Informationen des Fragebogens.



Für alle drei Prüfungen wurden die abgeleiteten Variablen (Summenwerte) verwendet.

### *1. Ergebnisse der mehrfaktoriellen Varianzanalysen (vgl. Supplement)*

Die Altersunterschiede sind im vorletzten Kapitel zu einem großen Teil bereits diskutiert und erklärt worden (insbesondere Funktion und Bedeutung von Musik, kulturelle Interessen, ästhetische Einstellungen). Weitere ergeben sich bei der sozialen Selbsteinschätzung: Die Karriereorientiertheit nimmt mit steigendem Lebensalter zu. Andere Variablen der Selbsteinschätzung zeigen keinen signifikanten Alterseffekt.

Alterseffekte auch bei der subjektiven Problembelastung: Anstieg der Anzahl Probleme bis zur Gruppe der 18–30jährigen, danach Abfall. Ähnlich auch der signifikante Verlauf bei den Entfaltungsproblemen. Ein deutlicher Abfall der Existenzprobleme mit dem Alter spiegelt die gegenwärtige Erwerbssituation der jungen Menschen wider.

Junge Menschen orientieren sich politisch eher links als ältere. Ihre Beurteilung von Musikrichtungen wie auch die Einschätzung der Mehrheitsbeurteilung von Musik differiert typisch von der älterer Menschen. Last not least: der Eintrittspreis für die Konzerte wird von jungen Menschen eher als zu teuer eingestuft als von älteren.

Geschlechtseffekte sind in der Gesamtstichprobe relativ selten signifikant, Frauen beurteilen sich als sozial integrierter und weniger karriereorientiert, sind weniger rigoros bei ästhetischen Urteilen, geben mehr Probleme als Männer an und meinen, sich stärker für leichte Unterhaltung, für Klassik- und Problemunterhaltung zu interessieren. Seltener als bei Männern werden Sparten der Spannungsunterhaltung genannt. Jazz und Rock wird negativer, Klassik und Schlager besser als von Männern beurteilt.

Ausbildungseffekte sind innerhalb der Varianzanalysen recht oft signifikant: die Symbolfunktion steigt, die Hintergrundfunktion sinkt mit steigendem Ausbildungsniveau. Die Selbstbeurteilung als „anspruchsvoll“ steigt, die als „sozial integriert“ sinkt, ebenso wie die ästhetische Rigorosität – Bildung fördert Toleranz. Die Anzahl der Probleme steigt mit zunehmender Bildung, ebenso wie das Interesse an Klassik- und Problemunterhaltung. Mit zunehmender Schulbildung sinkt das Interesse an Sparten der leichten Unterhaltung und der Spannungsunterhaltung. Je gebildeter, desto weiter links der politische Standort. Und die Beurteilung der Musikarten zeigt den üblichen Trend: Klassik und Jazz wird von den Gebildeten besser beurteilt, Schlager und Volksmusik besser von den niedrigeren Bildungsniveaus. Bei Rockmusik zeigt sich kein Effekt.

### *2. Ergebnisse der einfachen Korrelationen*

Die Varianzanalyse kann auch kurvilineare Effekte als signifikant entdecken, den einfachen Korrelationen liegt bloß ein lineares Modell des Zusammenhangs zugrunde. Die Korrelationskoeffizienten geben jedoch auf eine einfache Art und Weise eher einen Eindruck der Relevanz der Unterschiede bei linearen Zusammenhängen. Auf den ersten Blick wird deutlich, daß es kaum relevante Geschlechtsunterschiede gibt. Die Alterszusammenhänge decken sich mit den bereits beschriebenen. Hier insbesondere sind wegen kurvilinearere Zusammenhänge manche doch recht deutlichen Zusammenhänge (vgl. das Kapitel C. 3.1), etwa bei Rigorismus, verdeckt. Wir beschränken uns hier auf eine zusammenfassende Gegenüberstellung der Ausbildungsunterschiede. Die kann man stichwortartig wie folgt darstellen:

**Niedriges Ausbildungsniveau:**

sozial integriert (gesellig, anpassungsfähig)

genügsam, unkritisch

geringe subjektive Problembelastung

politisch eher rechte Mitte

Musik dient eher nur der Unterhaltung, hat keine darüber hinausweisende Bedeutung

ästhetisch rigoros

Interesse an leichter Unterhaltung, relativ

wenige kulturelle Interessen

positive Bewertung von Schlager und Volksmusik, negative von Klassik und Jazz

**Hohes Ausbildungsniveau:**

sozial individuiert (eher allein, nicht so gut anpassend)

anspruchsvoll, kritisch

hohe subjektive Problembelastung

politisch eher links

Musik dient zwar der Entspannung, keinesfalls aber bloß der Unterhaltung, Musik hat vielfältige symbolische Bedeutung

ästhetisch eher tolerant

Interesse an Klassik, Problem- und Protest-

unterhaltung, viele kulturelle Interessen

negative Bewertung von Schlager und Volksmusik, positive von Klassik und Jazz

Zugegeben: eine solche Gegenüberstellung ist vergrößernd. Zunächst, weil wir nur die abgeleiteten Variablen (Summenvariablen) verwendet haben und sie über ihre summarische Bezeichnung nun auch noch interpretieren, und zum anderen, weil wir die verschiedenen Ausbildungsstufen so wie eine dichotome Klasseneinteilung einander gegenüberstellen.

Ehe wir zu den Ergebnissen der multiplen Korrelationsanalysen überleiten, sollte der interpretative Zusammenhang noch einmal hergestellt werden, in dem solche Ergebnisse unserem früheren und jetzigen Ansatz gemäß Bedeutung erlangen. „Wer Bildung hat, hat auch Kultur“ – der Alltagsschnack drückt’s wieder einmal treffend aus: höhere Bildung führt zu einem tieferen Eintauchen in die Kulturwelt, die dadurch, unterstützt durch das Bildungssystem, zu der „wirklichen Welt“ für den Gebildeten werden kann. Musik erhält dort einen höheren, wenn auch, von außen betrachtet, symbolischen Stellenwert. Kenner-schaft und Versprachlichung, Sensibilisierung, bedingt durch die langjährige schulische und familiäre Befassung mit Kultur, entwickeln die kritische, aber vermutlich auch kulturrell domestizierte Persönlichkeit, die wähnt, die Veränderung der Symbolwelt sei eine der wirklichen Welt. Carl Einstein, Herbert Gans, Graham Murdock und andere haben diese „Gefahren“ des Intellektuellen deutlich erkannt. *Murdock* (1973, S. 291) etwa faßt die Ergebnisse seiner Untersuchungen zum unterschiedlichen Protestverhalten von Arbeiter- und Bürgerjugendlichen wie folgt zusammen:

„Zusammenfassend legt die Untersuchung daher die Vermutung nahe, daß Jugendliche aus der Arbeiterklasse ihre grundlegenden Bedeutungs- und Ausdrucksmuster aus den bereits bestehenden ‚situationalen‘ Kulturen ihrer lokalen Umgebungen beziehen und sich folglich nicht der oppositionellen Definitionen zu bedienen brauchen, die in den ‚abweichlerischen‘ Elementen der Popmusik enthalten sind.“

Protest über Musik, ein typischer Fall symbolkultureller Adhäsion. Auch das verdächtig häufig vorkommende Assoziationswort „anspruchsvoll“ in den Konzerten der Bildungsschicht, ihre heftige Abwertung der Unterhaltungszene, ihre symbolisch sublimierte Protesthaltung gegen den schnöden Massenkrampf, gegen die halbrechte politische Orientierung wie gegen Schlager und Volksmusikpräferenzen, oder die anspruchsvolle Selbsttitulierung – all das läßt nach *Bourdieu* (1982, S. 394) auf das Phänomen der „Prätention“ schließen. Es folgt ein Zitat von ihm – es ist nicht sehr schmeichelhaft:

„Wie die Umkehrung der jeweiligen Rolle von Nahrung und Kleidung, und allgemeiner, von Substanz und Schein beim Übergang von Arbeiterklasse zum Kleinbürgertum

bezeugt, stehen die Mittelklassen in enger Verbindung zur Sphäre des Symbolischen. Ihr Bemühen um den Schein, das, als unglückliches Bewußtsein empfunden, manchmal auch sich in Arroganz kleiden kann (...) liegt ebenfalls ihrer Präention zugrunde, jener unausgesetzten Bereitschaft zum Bluff oder zum Usurpieren sozialer Identität im Versuch, das Sein durch den Schein zu überholen; sich der Wirklichkeit durch den Schein, des Realen durch das Nominale zu bemächtigen; die Positionen in den objektiven Klassifikationssystemen zu verändern, indem die Vorstellungen vom Rang in der Hierarchie oder sogar deren Prinzipien verändert werden.“

Und der Kleinbürger muß den anderen sozialen Schichten (den unteren wie den wirklich oberen) als ein „Mensch des Scheins“ vorkommen, und zwar den „Angehörigen der breiten Schichten der Bevölkerung, die sich wenig um ihr Sein-für-Andere scheren, als auch den privilegierten Kreisen, die ihres Seins sicher, sich um das Scheinen nicht weiter zu kümmern brauchen...“ (S. 294). Gewiß – diese Interpretation überstrapaziert die dünnen Fragebogenmittelwerte bei Bourdieu wie bei uns. Tendenzen und ferne Schimmer einer solch prägnanten Interpretation sind jedoch gewiß sichtbar. Sie mit dem Fernglas vergrößert zu betrachten, ist sozial entschuldigbar: zu lange, zu simpel und zu pharisäerhaft ist bislang dem „Anspruchsvollen“ gelobhudelt, und sind jene, die sich um den Schein ihres Seins nicht kümmern, sind die unpräntiösen Bevölkerungsmassen leichtfertig diffamiert worden.

Bourdieu's Analyse hat uns auch an anderen Stellen nachdenklich gemacht, etwa, wenn er innerhalb der mittleren Klassen eine „intellektuelle Fraktion“ und eine „bourgeoise“ unterscheidet (Bourdieu 1982, S. 458):

„Während die ‚intellektuellen‘ Fraktionen vom Künstler eher einen symbolischen Protest gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit und ihre dogmatische Darstellung in der ‚bürgerlichen‘ Kunst erwarten, verlangt der ‚Bourgeois‘ von seinen Künstlern, Schriftstellern und Kritikern ganz wie von seinen Modeschöpfern, Juwelieren und Innenarchitekten Distinktionsattribute, die zugleich als Instrumente zur Verleugnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit taugen.“

Eine gewisse Ähnlichkeit haben diese beiden Fraktionen mit den Konzertbesuchern von Hoffmann, Biermann und des Jazzhaus-Festivals einerseits (die „Protestfraktion“) und den Klassikkonzertbesuchern andererseits (die „Distinktionsfraktion“). Hinweise liefern insbesondere die Ergebnisse zur politischen und persönlichen Selbsteinschätzung, auch die der Assoziationsworte stützen ein wenig dieses von Bourdieu kraß überzeichnete Bild.

Menschen mit niedrigerem Ausbildungsniveau neigen – nicht nur nach unseren Daten – zu sozialer Anpassung, Konformität und gemäßigter politischer Orientierung. Oder auch zu ästhetischer Intoleranz. Nach Zigler / Child (1969, S. 486) ist z. B. die Rigorosität in den Kontext einer größeren Aggressivität der unteren Schichten einzubetten, die sich auch in vergrößernden Denkstilen (kognitiven Stilen) manifestieren kann (vgl. S. 485). In unserer 78er Publikation haben wir in Anlehnung an Murdock von der „Realkultur“ der weniger Gebildeten (als Gegensatz zur „Symbolkultur“ der Gebildeten) gesprochen, um die verschiedensten Resultate prägnant zusammenzufassen. Unpräntiöse bis entwaffnend schlichte Selbst- und Musikbeurteilung, geringe kulturelle Interessiertheit, antisymbolisches und entfunktionalisiertes Verständnis von Musik – das sind die wesentlichen Belege dieser Studie für die These „Realkultur“.

Interessant und ein wenig überraschend ist die unradikale politische Selbsteinschätzung der weniger Gebildeten. Sie macht nur einen Sinn, wenn man die radikalen Varianten als unreal, als „Spinnertum“ oder „Theoriekram“ von „Studierten“ versteht. Dann würde die Mittenorientierung als Ergebnis einer realkulturellen Orientierung sinnvoll. In

der Tat sind die linken Positionen in Gewerkschaften und Parteien nicht durch Arbeiter, sondern meist durch Akademiker besetzt.

### 3. Ergebnisse der multiplen Korrelationen (multiple Regressionen)

Nach diesem „längeren Gedankenspiel“ (Arno Schmidt) zur möglichen Interpretation von Ausbildungsunterschieden in den Daten fahren wir in unserer Systematik fort. Die Idee einer mehrfachen Determiniertheit von musikalischen Präferenzen durch verschiedene Faktoren läßt sich statistisch mit Hilfe der Berechnung von multiplen Korrelationen näherungsweise lösen. In sog. „multiplen Regressionsanalysen“ können Variablengruppen einem einfachen Modell entsprechend schrittweise zur Vorhersage von abhängigen Variablen herangezogen werden, wobei der multiple Korrelationseffizient ungefähr anzeigt, welchen Beitrag die einzelnen Variablengruppen zur Aufklärung der Unterschiede in den abhängigen Variablen beitragen.

Unser Modell ist einfach, und es ist zudem nur auf die von uns erhobenen Daten beziehbar: Alter-Geschlecht-Ausbildung determinieren Selbstbeurteilung – subjektive Problembelastung und politischen Standort, woraus sich Einstellungen zur Funktion von Musik und zur Geschmacksfrage ergeben. Weiß man die Werte von Personen in den drei Variablengruppen, so sollte – nach diesem Modell – die Musikpräferenz recht gut prognostiziert werden können. Die Musik- und Kulturpräferenzen sind die direkten Bewertungen einzelner Musiksparten. Wie man an den Daten sieht, sind die Koeffizienten ansehnlich bis recht hoch. Am besten läßt sich das Problemunterhaltungsinteresse erklären – dabei ist allerdings die multiple Prognose kaum nötig, da es sich fast ebenso hoch aus der Anzahl der Probleme, die jemand in unserer Liste angekreuzt hat, erklären läßt. Wir haben das bereits ausführlich problematisiert.

**Übersicht:** Erklärung kultureller Interessen und musikalischer Bewertungen in der vorliegenden Studie. Verwendet wurde die Gesamtstichprobe der Musikpublika. Die Zahl der bei den folgenden Analysen verwendeten Personen liegt im Schnitt bei 1400, da nur solche Fragebögen verarbeitet werden können, in denen Antworten zu allen in Frage kommenden Variablen enthalten sind.

Schematisches Erklärungsmodell: Kulturelle Interessen bzw. Bewertungen von Musikgattungen, die im Fragebogen erfaßt wurden, sollen erklärt werden...

in einem 1. Schritt durch:	in einem 2. Schritt zusätzlich durch:	in einem 3. Schritt zusätzlich durch:
Alter Geschlecht Ausbildung	<b>Selbstbeurteilung der Persönlichkeit</b> (sozial integriert, karriere- u. berufsorientiert, anspruchorientiert, Entschlußfreudigkeit) <b>Subjektive Problembelastung</b> (Existenz- bzw. Entfaltungsprobleme) <b>Politischen Standort</b>	<b>Einstellungen zur Funktion und Bedeutung der Musik</b> (Hintergrund, Entspannung Symbolfunktion) <b>Ästhetischer Rigorismus bzw. Relativismus</b>

Ergebnisse: Die schrittweisen multiplen Korrelationsanalysen ergaben folgende multiplen Korrelationskoeffizienten ... (zu erklärende Größe)	... im 1. Schritt	... im 2. Schritt	... im 3. Schritt
Spannungsunterhaltungsinteresse	.33	.51	.55
leichtes Unterhaltungsinteresse	.40	.55	.58
Klassikinteresse	.42	.57	.61
Problemunterhaltungsinteresse	.40	(.82)*	(.83)*
Anzahl kultureller Interessen	.24	(.82)*	(.83)*
Bewertungen:			
klassische Musik	.41	.44	.50
Jazz	.30	.36	.40
Rock	.42	.47	.47
Schlager	.48	.56	.62
Volksmusik	.42	.44	.45
Neue Musik	(.15)**	(.24)**	(.26)**

Erläuterung: die im Schema genannten Variablen (abgeleitete Variablen) wurden schrittweise in einer multiplen Regressionsanalyse verwendet, so daß der Zuwachs in R durch Hinzunahme weiterer Variablenbereiche abschätzbar ist.

\* Diese hohen Koeffizienten erklären sich aus der hohen Korrelation zwischen „Anzahl Probleme“ und „Problemunterhaltungsinteressen“, die weiter oben bereits problematisiert wurde.

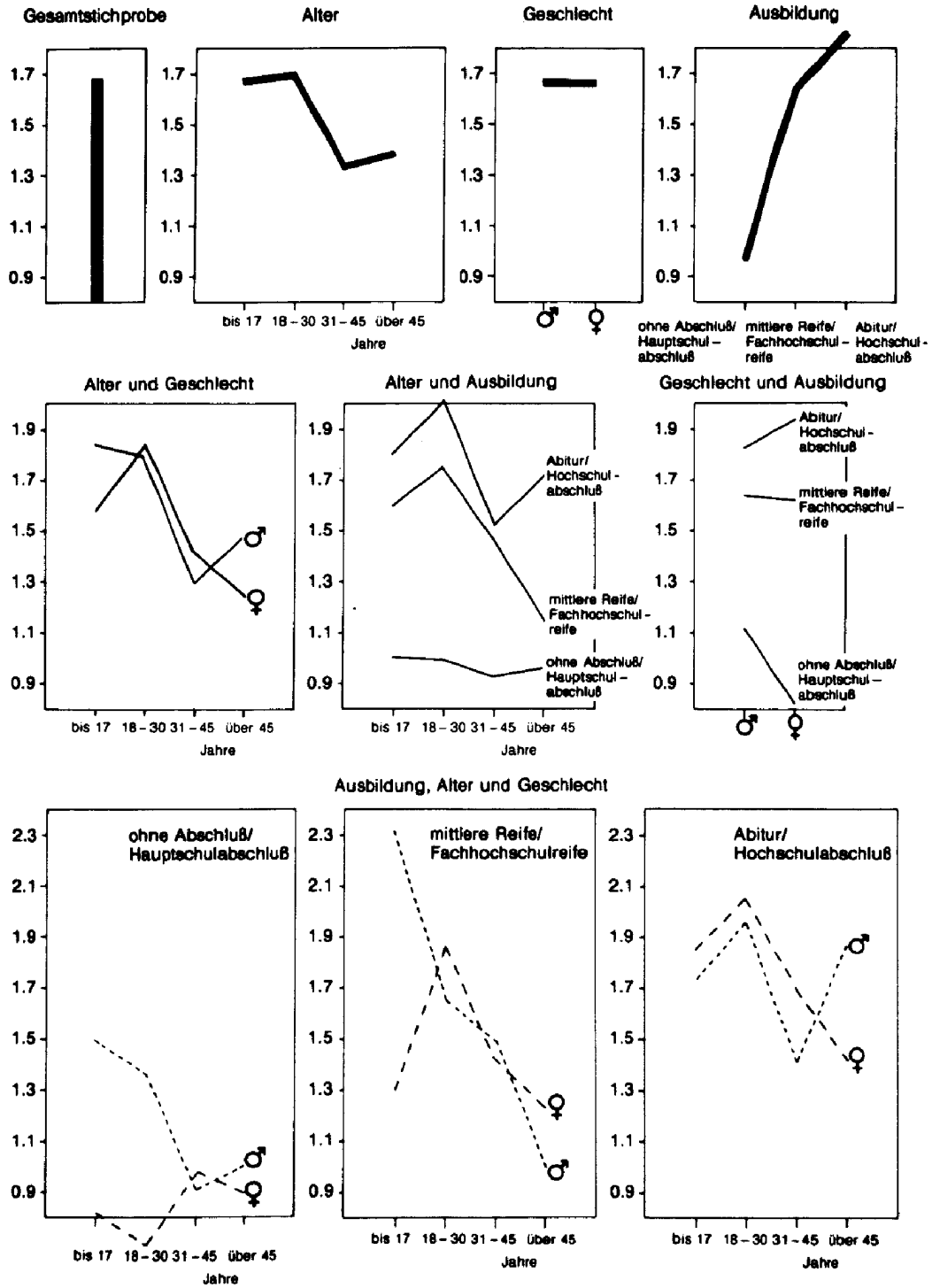
\*\* Diese niedrigen Koeffizienten hängen mit dem Mißverständnis des Begriffs „Neue Musik“ in verschiedenen Publika zusammen.

Was bedeuten die Ergebnisse? Zunächst: die Bedeutung von Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau wird auch hier bestätigt. Zugleich aber auch deren Bedeutungsgrenzen. Es gibt eine Reihe von nicht nur denkbaren Variablen, die zusätzlich erklärende Informationen den demographischen hinzufügen. Die (zufällig) von uns herangezogenen belegen dies deutlich. Auch diese zusätzlichen Variablen erklären nicht alles: es bleibt noch ein bedeutsamer unerklärter Rest an Varianz übrig. Das gilt auch für den wohl vielversprechendsten Koeffizienten von .83 bei der multiplen Korrelation auf Problemunterhaltungsinteresse (er erklärt „nur“ 68,8 % der Varianz). Und so geht denn dieses Projekt so aus wie viele andere: zu den wenigen beantworteten Fragen kommen viele neue, mit der Erklärung eines Phänomens verdunkeln sich viele andere ...

So reizvoll solche globalen Überprüfungen eines Modells sind, weil sie eine Schätzung der Erklärungskraft ermitteln, so fraglich ist, ob sie zu einer richtigen Theorie führen (zur Methodenproblematik etwa im Fall von multiplen Regressionen und Pfadanalysen, vgl. *Stelzl* 1982, S.253 ff.). Gerade die in unserem Erklärungsansatz formulierte Bedeutung einer Kombination von Größen der Lebensbedingungen geht in solchen Modellen oft verloren. Wir präsentieren deshalb abschließend exemplarisch und stellvertretend für viele Variablen eine genaue Aufsplittung der Variablenwerte „Symbolfunktion“ und „Schlagerbeurteilung“ (Abb. 61 und Abb. 62) nach Altersstufen, Ausbildungsniveau und Geschlecht.

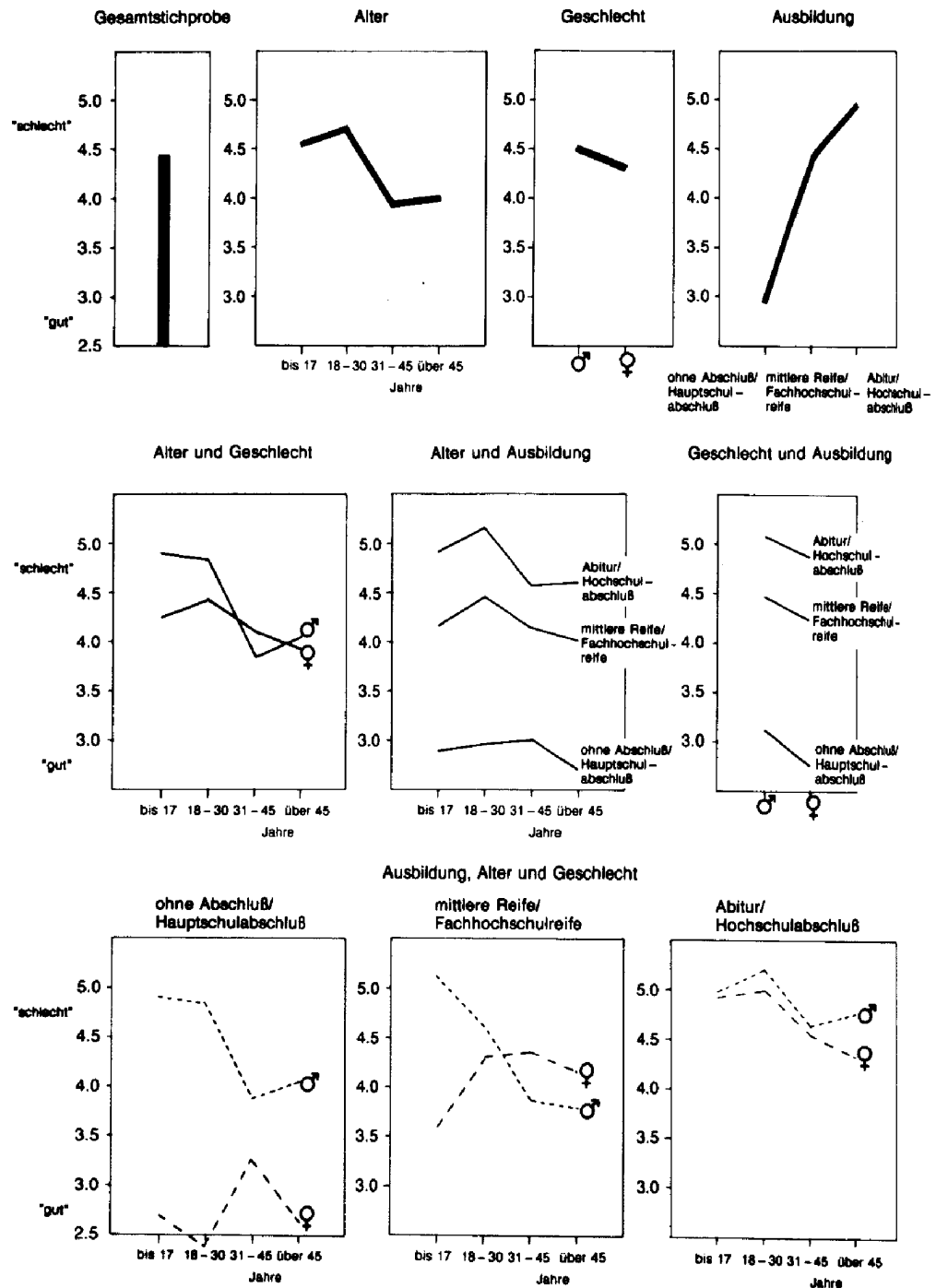
Die Abbildungen sind so aufgebaut, daß eine sukzessiv differenziertere Analyse möglich wird. Also: von dem Gesamtmittelwert zu einer Betrachtung der Alters-, Geschlechts-

Abb. 61: Differenzierte Darstellung der Werte in der Variablen „Symbolfunktion der Musik“ für demographische Indikatoren bzw. Indikatorenkombinationen



Erläuterung im Text. Zur Bildung der Variable „Symbolfunktion“ siehe Kap. B. 4.

Abb. 62: Differenzierte Darstellung der Werte in der Variablen „Bewertung von Schlagemusik“ (Notenskala 1 bis 6) für demographische Indikatoren bzw. Indikatorenkombinationen



Weitere Erläuterungen im Text.

und Bildungsunterschiede in der Gesamtstichprobe. Sodann findet eine zweifaktorielle Betrachtung statt, z. B. Geschlechtsunterschiede im Altersverlauf, Bildungsunterschiede über das Alter etc. Und als Beispiel für eine noch differenziertere Analyse werden in der dritten Stufe je Ausbildungsniveau die Geschlechtsunterschiede im Altersverlauf dargestellt.

Betrachten wir zuerst die Abb. 61 (S. 227) über die Symbolfunktion. Man sieht zunächst den Altersabfall der Variable, keine Geschlechtsunterschiede, aber einen deutlichen Anstieg vom niedrigen zum höchsten Bildungsniveau. Wie problematisch eine Aussage in diesem Stadium der Analyse ist, zeigt die nächste Differenzierungsstufe: in der untersten Bildungsschicht gibt es z. B. keinen Altersabfall, Geschlechtsunterschiede kommen vor, und zwar in der untersten wie obersten Bildungsschicht. Und die nächste Differenzierungsstufe zeigt gar deutliche bis krasse Geschlechtsunterschiede, die aber nur in bestimmten Altersgruppen in bestimmten Ausbildungsniveaus, z. B. bei den ältesten in der höchsten und den jüngeren in den unteren Bildungsschichten vorkommen. Halten wir hier auch fest: Frauen aus der Unterschicht haben in (fast) allen Altersstufen den niedrigsten Symbolfunktionswert.

In Abb. 62 sind die Werte für die Schlagerbewertung dargestellt. Hier offenbaren sich bedeutsame Differenzierungen erst auf der letzten Differenzierungsstufe. Nur in der höchsten Bildungsschicht verlaufen die Geschlechterkurven über das Alter hinweg fast parallel. In der mittleren und unteren gibt es völlig verschiedene Altersverlaufskurven für die Geschlechter. Auch hier wieder haben Frauen aus der unteren Bildungsschicht den Schlager in allen Altersstufen am besten bewertet. Die von uns interpretierte Realkultur trifft also in unserer Untersuchung vermutlich am besten auf Frauen aus der unteren Bildungsschicht zu.

Wir haben für fast alle Variablen solche differenzierten Verläufe ermittelt. Nur bei wenigen zeigen die Differenzierungen nichts anderes, als die Trends bei den Alters-, Geschlechts- und Bildungsunterschieden schon andeuten. Meist kommt es zu sehr verschiedenen Altersverläufen je Bildungsschicht und Geschlecht (sog. Wechselwirkungen). Eine einheitliche Theorie kann dazu noch nicht angeboten werden. Eines aber ist sicher, die differenzierten Altersverläufe je Bildungsschicht und Geschlecht machen deutlich, daß sich die musikalische Sozialisationsforschung den zeithistorischen Veränderungen der Sozialisationseinflüsse während des menschlichen Lebenslaufes stärker als bisher zuwenden muß, will sie aktuelles musikalisches Verhalten verstehen. Für uns sind die Daten deshalb auch ein Hinweis auf die Bedeutung einer lebensspannenorientierten musikalischen Entwicklungspsychologie.



## D. Epilog

### ... oder die Seiten für den eiligen Rezensenten

*Z. W. Eifel:* Sagen Sie mal, sind Ihre Erfahrungen mit Rezensenten so schlecht, daß Sie es für notwendig erachten, unser abschließendes Gespräch so zu übertiteln?

*D/R/S:* Nein, alles in allem können wir uns wirklich nicht beklagen. Sicher, es gab ein paar Ausnahmen, die u. E. vor allem auf Unverständnis gegenüber unserer Untersuchungs-Methode zurückzuführen sind. Und bei unserer Jazzpublikums-Untersuchung sind ja nicht nur unsere Daten, sondern auch unsere Interpretationen gelegentlich mit Mythen und tradierten Glaubenssätzen der Szene in Kollision geraten. Das mußte und sollte auch so sein; insofern dürfen wir nicht überrascht sein, daß manche Leute eben manche Teile unserer Bücher nicht „verknusen“ können – das dürfte sich im vorliegenden Fall ganz ähnlich ereignen.

Von seiten der ausgewiesenen Fachleute haben wir erfreulich viel Zustimmung erfahren, man hat sich z. T. sehr ausführlich mit unseren Projekten beschäftigt – im „jazz podium“ sogar in Form einer mehrteiligen Reihe –, ja und dann gab es auch Rezensionen, da haben selbst wir bei der Lektüre rote Ohren bekommen angesichts der schmeichelhaften Urteile. Die Rezensenten haben’s andererseits ja auch nicht leicht mit Arbeiten, wie wir und andere sie vorlegen, weil die Fülle interessanter Detailspekte nicht leicht in eine Gesamtschau zu integrieren ist. Eben deshalb haben wir uns – unter der leicht ironischen Oberzeile – noch einmal mit Ihnen zusammengesetzt, um das Prägnanteste aus den zahlreichen Einzelresultaten zu destillieren.

*E:* Was würden Sie denn als das herausragende Resultat Ihrer Studie betrachten? Was ist die größte Überraschung?

*D/R/S:* Hier geht’s schon los mit den Schwierigkeiten, wenn man nachträglich die eigenen Erkenntnisse nach Rangfolge gewichten soll. Ein ganz bestimmtes als das Haupt-Resultat zu plakatieren, fällt uns schon deshalb schwer, weil wir uns ja schon einige Zeit mit den Daten beschäftigen und auch anfänglich große Überraschungen sich dadurch relativieren.

*E:* Dann ziehen Sie doch einfach cursorisch eine Reihe von Resultaten heran, die nach Ihrer Auffassung als wichtig zu werten sind. Ich vermute, daß z. B. der Zusammenhang „viele Probleme = viele kulturellen Interessen“ sicher dazu gehören wird!

*D/R/S:* Ja, das ist ein Zusammenhang, der geradezu durch einen „Traum“-Korrelationskoeffizienten von .80 gesichert ist; ähnlich hoch (.74) ist die Beziehung zwischen „viele Probleme – Interesse an problemorientierten Kultursparten“. Diese beiden zählen in der Tat zu den markantesten Einzelresultaten der Studie. Aber vielleicht sollten wir doch etwas systematischer vorgehen.

*E:* Einverstanden. Fangen Sie also mit den demographischen Daten an – da gibt es männlich-, aber auch weiblich-dominierte Auditorien.

*D/R/S:* Ganz recht. Und es bestätigt sich eindrucksvoll, was wir schon bei unsern früheren Projekten festgestellt haben: Rock- und Veranstaltungen mit zeitgenössischem Jazz sind „Männersache“, Frauen stellen nur ein Drittel der Publika. Umgekehrt dominieren Frauen deutlich beim Liedermacher Klaus Hoffmann, bei Peter Alexander, bei Maria Hellwig, aber auch in der Kammermusik und beim Gürzenich-Orchester.

*E:* Und „fifty-fifty“ war's ...

*D/R/S:* ... bei den Londoner Symphonikern und, was manchen überraschen mag, bei Wolf Biermann.

*E:* Okay, darüber haben Sie sich ausführlich geäußert. Sie sollten stichwortartig auf die doch recht prägnanten Daten zu „Beruf und Ausbildung“ eingehen.

*D/R/S:* Hier bleibt vorrangig festzuhalten: Arbeiter und Facharbeiter kommen in „Klassik“-Konzerten und in der Oper so gut wie gar nicht vor, und selbst dort, wo man sie – wir übrigens auch – zahlreich erwartet hätte, bilden sie nur unbedeutende Minderheiten: bei Peter Alexander, Boney M. und Maria Hellwig. Schüler weiterführender Schulen, Studenten und Angestellte sind von allen Berufsgruppen am häufigsten in Konzerten anzutreffen und – nicht zu vergessen – Hausfrauen, die bei Volksmusik und Schlager sowie in der klassischen Musik recht zahlreich vertreten sind.

*E:* Sie haben die Schichtzugehörigkeit überwiegend durch die Ausbildung einer Person erfaßt ...

*D/R/S:* ... nicht überwiegend – ausschließlich. Und die Tendenzen in den Konzerten sind recht deutlich. Bei Schlager- und Volksmusikveranstaltungen haben jeweils rund zwei Drittel niedrige und nur etwa ein Zehntel höhere Bildung. Beim Pop-Konzert von Boney M. war die Bildungsstruktur insofern heterogener, als alle drei Ausbildungsgrade in größeren Gruppen vertreten waren. Aber ansonsten, wohin man auch schaut: ob Jazz- oder Liedermacherpublikum, ob Opern- oder Sinfoniekonzert-Besucher – höhere Bildungsabschlüsse dominieren. Besucher mit niedrigem Bildungsstand – damit meinten wir solche ohne jeden Abschluß oder mit Hauptschulabschluß – machen jeweils nur um die 10 % oder weniger aus. Daß die hochsubventionierte klassische Musikkultur, insbesondere das Musiktheater alle Schichten erreiche, wie dies hin und wieder von Kulturpolitikern behauptet wird, geschieht offensichtlich wider besseres Wissen – unsere Daten enthalten dafür keinerlei Beleg.

*E:* Aus dem Bereich „Funktion und Bedeutung von Musik“ ist mir am nachhaltigsten in Erinnerung, daß gerade jene, von denen man zu wissen glaubte, daß sie in der Musik noch am ehesten Trost suchen – beispielsweise die Besucher von Peter Alexander oder Maria Hellwig – dies weniger als andere tun. Ich kann's noch immer nicht glauben.

*D/R/S:* Es ist aber so; die Daten belegen klar, daß Musik als Trostpflasterchen in anderen Publika, z. B. bei Klaus Hoffmann, im Jazzpublikum, aber auch unter den Opernbesuchern, eine größere Rolle spielt. Aber vielleicht wird dies verständlicher, wenn man es in größere Zusammenhänge einbettet. Das einzige, worin sich zunächst alle Publika einig sind, ist die Entspannungsfunktion der jeweils favorisierten Musik – ein erneuter Nachweis im übrigen, daß praktisch jede Musik entspannend wirken kann. Die Entspannung ist also die von allen Befragten am meisten genannte Funktion von Musik – dann freilich sind die Gemeinsamkeiten erschöpft, und die Publika lassen sich grob in zwei Gruppen teilen: einmal in diejenige, in der eine nüchterne, rein auf Unterhaltungsaspekte konzentrierte Bedeutung von Musik vorherrscht (dazu gehören die Konzertbesucher von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M.), für die im Grund gilt: „Es gibt wichtigere Dinge als Musik“. Musik mit allerlei symbolischen Bedeutungen zu verknüpfen, ist wiederum Kennzeichen der zweiten großen Gruppe von Auditorien, wozu – mit Unterschieden versteht sich – alle anderen gehören. Dort nimmt man Musik viel wichtiger, hält sie zu großen Teilen gar für einen „unverzichtbaren Teil des Lebens“ und macht sie deshalb auch für allerlei Effekte verantwortlich, über deren reale Wirksamkeit man sich streiten mag. Wir sprechen hier von einer „Symbol-Funktion“ von Musik, andere nennen dies „Kunst-Funktion“ – wobei wir gezeigt haben, daß auch im Urteil der Konzertgänger Kunst- und Ent-

spannungsfunktion keine einander ausschließenden Eigenschaften sind. Die Trennung in U- und E-Musik erweist sich damit ein weiteres Mal als völliger Humbug!

*E:* Man wird sich daran gewöhnen müssen, daß Sie gleichwohl den Begriff „Unterhaltungsmusik-Publikum“ verwenden ...

*D/R/S:* ... aber eben nicht als Teil der alten Polarität, sondern als Beschreibung eines empirischen Befundes, wie er z. B. auch aus unserer „Geographie der kulturellen Interessen“ hervorgeht. Die Klarheit, mit der sich bei Anwendung eines statistischen Verfahrens (Diskriminanzanalyse) Publika gruppieren, hat uns überrascht. Gruppe 1: Klassik-Konzertbesucher mit auch außermusikalischen Klassik-Interessen; Gruppe 2: Polit-, Protest- und Jazz-Konzertbesucher mit Interesse an progressiven Filmen, Romanen und Theaterstücken; Gruppe 3: Unterhaltungsmusik-Konzertbesucher (da ist der Begriff wieder) mit volkstümlichen Masseninteressen, z. B. Fußball. Rockmusik- und Neue Musik-Konzertgänger liegen zwischen diesen Gruppen: Rockmusik zwischen Polit-Protest- und Unterhaltungsmusik, Neue Musik zwischen Polit-Protest und Klassik-Publikum.

*E:* Wieso überrascht Sie das?

*D/R/S:* Nur die Klarheit der empirischen Fundierung bei dieser Zielgruppentrennung – würde ein Marktforscher sagen – hat uns überrascht. Der Wert dieses Resultates liegt darüber hinaus in der Ermittlung dieser kulturell-rezeptorischen Zielgruppen aus einer Stichprobe von Konzertbesuchern.

*E:* Dieser Wertung kann ich nicht ganz folgen – sie klingt zu sehr nach akademischer Bewertung. Für mich interessant war die unterschiedliche politische Orientierung der Konzertbesucher.

*D/R/S:* Verständlich, aber eigentlich nicht überraschend. Wenn man die unterschiedliche Zusammensetzung der Publika nach Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau kennt, mußte man ja so etwas erwarten. Diese Zusammensetzung und nicht die Musik bestimmt die politische Orientierung.

*E:* Sie haben auch diese Studie aus der Perspektive einer lerntheoretisch orientierten Sozialisationstheorie verfaßt ...

*D/R/S:* ... dabei aber auch andere Erklärungsansätze herangezogen.

*E:* Richtig. Aber mir scheint, Ihre frühere Konzentration auf die soziale Schicht als ausschlaggebender Erklärungsinstanz für das Entstehen musikalischer Präferenzen haben Sie diesmal, ich will nicht sagen: aufgegeben, aber doch zumindest deutlich erweitert.

*D/R/S:* Und zwar um die Variablen Alter und Geschlecht. Aber das ist nicht das Entscheidende – es geht um die integrierte oder auch kombinierte Betrachtung dieser Variablen, theoretisch wie praktisch. Wir haben dabei derart deutliche Mittelwertzusammenhänge erhalten, daß man sagen kann: sind Alter, Geschlecht und Ausbildungsniveau bekannt, dann weiß man im Schnitt auch, welche kulturelle oder musikalische Orientierung jemand besitzt.

*E:* Also könnte ich, wenn ich das Buch rezensieren wollte, schreiben: „D/R/S haben wieder einmal die schon bekannte Tatsache bestätigt, daß es alters-, geschlechts- und schichtspezifische Unterschiede gibt ...“

*D/R/S:* ... bitte, bitte das nicht. Der Witz liegt nicht darin, sondern in der Art der Unterschiede, die geflissentlich überlesen werden. Das Publikum der „Schlagerfuzzis“, wie es die vermeintlich Aufgeklärten titulieren, ist realistischer, nüchterner, was die Einschätzung ihrer Musik anbelangt als die Polit-Protest- und Klassik-Anhänger ...

*E:* ... das geht bei Ihnen bis zum Proletkult ...

*D/R/S:* ... wir müssen doch sehr bitten, Herr Eifel! Aber zugegeben: tendenziell haben wir gewiß Kritisches gegen den gebildeten Musikkonsumenten zusammengetragen. Uns

hat nämlich häufig die pharisäerhafte Behandlung des Massengeschmacks in der Fachliteratur genervt; wir haben nun mit dieser Studie – nicht freischwebend, sondern immer an Hand der Daten – versucht, zu relativieren. Gefährlich und emanzipationsbehindernd finden wir die symbolische Überhöhung des Gebrauchswertes von Kunst, Musik und Kultur bei der Bildungsschicht. Gefährlich, weil es zu Illusionen und sozialem Dünkel führt...

*E:* ... na, na, na – im Text klang das ja doch etwas moderater und differenzierter.

*D/R/S:* Schon gut, nach getaner Arbeit dürfen wir vielleicht der Kürze wegen etwas überspitzen. Aber, wir bleiben „auf dem Teppich“ sozusagen, dazu verpflichtet uns ja auch die lerntheoretisch orientierte Sozialisationstheorie.

*E:* Wenn man nun diese Studie gelesen hat – was hat man davon? Geht man nun sozusagen „mit anderen Augen“ in ein Konzert? Wer soll das Buch überhaupt lesen?

*D/R/S:* Im Idealfall: alle, die mit ihren Daten zu dieser Studie beigetragen haben. Aber realistisch betrachtet, wird sich der Leserkreis wohl überwiegend auf einen Teil derer eingrenzen, die professionell mit der Musikszene in Verbindung stehen, als Journalisten, Kulturbeamte, Kulturausschuß-Mitglieder, Pädagogen, Dozenten und vor allem Studenten. Aber, ob „man“ nun mit verändertem Bewußtsein ins Konzert geht, können wir schlecht beurteilen. Sie z. B. werden ja wohl die Leute, die eine völlig andere Art des Umgangs mit Musik haben, vermutlich in den Konzerten, die Sie besuchen, auch nicht finden. Es wäre schön, wenn auch der eine oder andere „normale“ Konzertgänger das Buch zur Hand nehmen würde, aber die meisten werden davon kaum Kenntnis nehmen, auch kaum Kenntnis haben wollen. Für sie steht ja auch etwas ganz anderes im Vordergrund – nämlich ihre musikalischen Bedürfnisse und wie sie befriedigt werden.

*E:* Aber in Plattenkonzernen und Konzertdirektionen, in Intendantenetagen und Promotionbüros wird man sich die Hände reiben und für das kostenlose Marketing danken!

*D/R/S:* Hätte Karl Marx so gedacht wie Sie, hätte er sein „Kapital“ gewiß in der Schreibschublade versiegelt.

*E:* Aber mit einem Blick auf die Karte mit den Einzugsbereichen der Konzerte weiß doch jeder Veranstalter jetzt genau, wo und wo er nicht zu plakatieren hat.

*D/R/S:* Wenn er beispielsweise ein Konzert mit Peter Alexander plant, wußte er auch schon früher, daß er dafür auch in Düsseldorf etwas tun muß – wie sonst hätten die Besucher bei einem durchschnittlichen Anreiseweg von 45 km in Erfahrung gebracht, daß ihr Favorit in Köln auftritt? Und wer meint, aus unseren Befunden binnen kurzem eine zweite Nena kreieren zu können, sollte aufmerksam unser Kapitel „Erklärungen“ studieren. Aber es ist andererseits ja auch folgender Fall nicht gänzlich auszuschließen, daß der eine oder andere Ratsherr nach der Lektüre des Abschnitts „Von der Defizittheorie zur Differenztheorie“ ins Grübeln gerät, ob er bei der nächsten Subventionserhöhung sein Stimmkärtchen nicht doch besser unten hält. Mit anderen Worten – wir wissen ebensowenig wie Sie zu prognostizieren, welche praktischen Schlüsse sich aus Forschungsergebnissen ergeben – außer der Tatsache, daß die Literaturproduktion in Gang gehalten wird.

## E. Anhang

### 1. Literaturverzeichnis

- Abel-Struth, S./  
Groeben, U.: Musikalische Hörfähigkeiten des Kindes, Mainz 1979 (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, hrsg. von S. Abel-Struth, Bd. 15)
- Adorno, Th. W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Reinbek 1968
- Artus, H. M.: Objektivität und Werturteil, Münster 1978 (unveröffentlichtes Manuskript)
- ders.: Jazz – autonome Kunst oder Überbau-Phänomen?, in: jazzpodium, 1976, Nr. 8, S. 5–10
- Baacke, D.: Beat – die sprachlose Opposition, München 1972
- Baltes, P. B. (Hrsg.): Entwicklungspsychologie der Lebensspanne, Stuttgart 1979
- Bandura, A.: Sozialkognitive Lerntheorie, Stuttgart 1979
- Barker, R. G.: Ecological Psychology, Stanford 1968
- Bastian, H. G.: Das musikalische Urteil als Gegenstand empirischer Forschung, in: Musica 3, 1982, S. 229–235
- ders.: Die sozialpsychologische Bedingtheit des musikalischen Urteils, in: Behne, Musikpädagogische Forschung, Bd. 1, o.O. 1980, S. 61–83
- Behne, K. E.: Geschmack und Präferenz, in: Gieseler, W. (Hrsg.), Kritische Stichwörter zum Musikunterricht, München 1978, S. 97–105
- ders.: Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen, in: Forschung in der Musikerziehung, Mainz 1975, S. 35–61
- ders.: Zur Struktur und Veränderlichkeit musikalischer Präferenzen, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, 1976
- Behr, M.: Pädagogische Wirkungen des Musiktheaters, Diss. Essen 1980
- Berlyne, D. E.: Aesthetics and Psychobiology, New York 1971
- ders. (Hrsg.): Studies in the new experimental aesthetics: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation, Washington 1974
- Bernstein, B.: Elaborated and restricted codes: their social origins and some consequences, in: American Anthropologist, 1964, S. 54–64
- Beutel, P./  
Schubö, W.: SPSS 8/9: Statistik-Programm. System für die Sozialwissenschaften (nach Nie u. Hull), Stuttgart, New York 1983

- Bibow, M.: Die neue Sportart „Windsurfen“ im Spektrum der etablierten Sportarten. Eine empirische Analyse auf der Basis einer Befragung von 783 Surfern. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1984
- Bonfadelli, H.: Die Jugendmedien Schallplatte u. Cassette. Besitz, Nutzung, Präferenzen, Funktionen, in: Medien und Erziehung, Jg. 24 (1980), H.5, S. 284–290
- Borgeest, C.: Das Kunsturteil, Frankfurt/M. 1979
- ders.: Das sogenannte Schöne. Ästhetische Sozialschranken, Frankfurt/M. 1977
- Bormann, A. von (Hrsg.): Vom Laienurteil zum Kunstgefühl, Tübingen 1974
- Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1982
- ders.: Eléments d'une Théorie Sociologique de la Perception Artistique, in: Revue Internationale des Sciences Sociales 20, 4, 1968, S. 640–644
- Brandstädter, J./  
Montada, L.: Normative Implikationen der Erziehungsstilforschung, in: Trierer Psychologische Berichte 4, Heft 2, 1977
- Breyvogel, W./  
Helsper, W.: The Teens in Concert. Interviews zur Musikrezeption bei Kindern und Jugendlichen, in: Westermann Päd. Beiträge. Jg. 32 (1980), H. 11, S. 433–438
- Bronfenbrenner, U.: Ökologische Sozialisationsforschung, Stuttgart 1976
- Buchhofer, B./  
Friedrichs, J./  
Lüdtke, H.: Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne, Köln 1974
- Bundesminister für  
Jugend, Familie und  
Gesundheit: Finanzierung, Trägerschaft und Organisation von Freizeitangeboten (Bd. 107 der Schriftenreihe des Bundesministers für Jugend, Familie und Gesundheit), Stuttgart 1976
- Cohen, R.: Systematische Tendenzen bei Persönlichkeitsbeurteilungen, Bern, Stuttgart 1969
- Darkow, M.: Musik im Fernsehen (ZDF-Schriftreihe, Heft 26, Medienforschung, 1980 u. 1981)
- Dibelius, U.: Das vielgeliebte Monstrum Schlager, in: Hifi-Stereophonie, 1975, Nr. 9, S. 903–914
- Dollase, R.: Grenzen der Erziehung, Düsseldorf 1984
- Dollase, R./  
Rüsenberg, M./  
Stollenwerk, H. J.: Rock People oder Die befragte Szene, Frankfurt/M. 1974
- dies.: Allright? ... Yeah! Vierteilige Sendereihe zur Sozialpsychologie der Rockszene, WDR III, 1975/76

- dies.: Wir sind anders als die Anderen. Zur Sozialpsychologie der zeitgenössischen Jazzszene, WDR III, 1977
- dies.: Legenden über Rockmusik und ihre Ursachen, in: Dauer, A. M./Kerschbaumer, F. (Hrsg.), Jazzforschung, Graz 1976, Bd. 8, S. 101–117
- dies.: Kommunikation zwischen Rockmusikern und Publikum, in: Dauer, A. M./Kerschbaumer, F. (Hrsg.), Jazzforschung, Graz 1977, Bd. 9, S. 89–108
- dies.: Konsum und Wirkung von Rockmusik, in: Dauer, A. M./Kerschbaumer, F. (Hrsg.), Jazzforschung, Graz 1978, Bd. 10, S. 67–83
- dies.: Rockmusik und Massenkultur, in: Dauer, A. M./Kerschbaumer, F. (Hrsg.), Jazzforschung, Graz 1979, Bd. 11, S. 197–208
- dies.: Das Jazzpublikum. Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit, Mainz 1978
- dies.: Demoskopie im Konzertsaal – Von Peter Alexander bis Avantgarde-Musik – Eine Analyse des großstädtischen Musikpublikums, DLF, 1984
- dies.: Kohortenspezifische Sozialisation, in: Bruhn, H./Oerter, R./Rösing, H. (Hrsg.), Musikpsychologie, München 1985, S. 204 bis 209
- dies.: Konzertpublikum, in: Bruhn, H./Oerter, R./Rösing, H. (Hrsg.), Musikpsychologie, München 1985, S. 371–377
- Dombrowski, O.: Psychologische Untersuchungen über die Verfassung von Zuschauern bei Fußballspielen, Ahrensburg 1975
- Eckert, J./Janetzke, E./Müller, K.: Die Persönlichkeit des Schlagerhörers, in: Psychologie heute, 1975, Nr. 10, S. 56–61
- Edelmann, W.: Einführung in die Lernpsychologie, 2 Bände, München 1979
- Enzensberger, H. M.: Politische Brosamen, Frankfurt/M. 1982
- Ewert, H. W.: „Welchen Stellenwert hat der Jazz bei der Jugend von heute?“, WDR III, 1977
- Ewert, O. M.: Entwicklungspsychologie des Jugendalters, Stuttgart 1982
- Eysenck, J.: Die Ungleichheit der Menschen, München 1978
- Faltin, P.: Ist Musik eine Sprache?, in: Henze, H. W. (Hrsg.), Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II, Frankfurt/M. 1981, S.32–50

- ders.: Zur Psychologie des ästhetischen Urteils. Ein Experiment über den Zusammenhang zwischen Sach- und Werturteil, in: *Die Musikforschung* 2, 31, 1978, S. 135–160
- Farnsworth, P. R.: *Sozialpsychologie der Musik*, Stuttgart 1975
- Fend, H. u. a.: *Sozialisationseffekte der Schule (Soziologie der Schule II)*, Weinheim 1976
- Feyerabend, P.: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1976
- Fohrbeck, K.: *Musik, Statistik, Kulturpolitik: Daten und Argumente zum Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland*, Köln 1982
- Frey, D. (Hrsg.): *Kognitive Theorien der Sozialpsychologie*, Bern u. a. 1978
- Frey, H. L.: *Sozialpsychologische Untersuchung des Ballettpublikums am Beispiel der Besucher des Tanzforums der Stadt Köln. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1986*
- Gabler, H./  
Schulz, H. J./  
Weber, R.: *Zuschaueraggressionen – eine Feldstudie über Fußballfans*, in: *Berichte d. Projektgruppe „Sport und Gewalt“ d. Bundesinstituts f. Sportwissenschaft/Pilz, G. u. a., Sport und Gewalt, Schorndorf 1982, S. 23–60*
- Gans, H. J.: *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*. Basic Books, New York 1974
- Gema: *Demoskopen bestätigen Wunsch nach mehr deutscher Musik*, in: *Gema Nachrichten*, Heft 114, 1981, S. 17–19
- Gembris, H.: *Musikhören und Entspannung*, in: *Zeitschrift f. Musikpädagogik*, 1983, 23, S. 37–43
- Gigerenzer, G.: *Der eindimensionale Wähler*, in: *Zeitschrift f. Sozialpsychologie*, 1982, 13, S. 217–236
- Göttgens, V.: *Sozialpsychologische Aspekte des Besuchs von Sportveranstaltungen – dargestellt am Beispiel Basketball. Hausarbeit zur 1. Staatsprüfung Sek I an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1984*
- Graf, C.: *Stadt- und Landmarathon. Kritischer Vergleich anhand einer Läuferbefragung, Diplom-Arbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1985*
- Haase, D.: *Empirische Untersuchung sozialpsychologischer Aspekte der neuen Sportart „Aerobic“ unter besonderer Berücksichtigung des Stellenwertes der Medien. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1984*
- Hall, C. S./Lindzey, G.: *Persönlichkeitstheorien*, 2 Bände, München 1980



- Herrmann, H. H.: Die Fußballfans - Untersuchungen zum Zuschauersport, Schorndorf 1977
- Hirsch, P. M.: The structure of the popular music industry, Ann Arbor, Survey Research Center, 1969
- ders.: Processing facts and fashions: An organization set analysis of culture industry systems, in: American journal of sociology, 1972, S. 639-659
- Hoffmann, H.: Notwendigkeit und Möglichkeit der Finanzierung von Musiktheater, in: Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth: Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland, Thurnau 1978, S. 46-60
- Hofstätter, P.: Psychologie (Fischerlexikon Bd. 6), Frankfurt 1957
- Hoyos/Kroeber-Riel/Rosenstiel/Strümpel (Hrsg.): Grundbegriffe der Wirtschaftspsychologie, München 1980
- Hurrelmann, K./Ulich, D.: Handbuch der Sozialisationsforschung, Weinheim 1980
- Infratest (im Auftrag des WDR): Volksmusik. Bedeutung und Funktion für den Radiohörer unter besonderer Berücksichtigung der allgemeinen Musikinteressen, München 1969
- Jager, H. de: Listening to the audience, in: Journal of Research in Music Education, Washington, D. C., 1967, Jg. 15, S. 293-299
- Jost, E.: Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption, Mainz 1976
- Jürgs, M.: Musik in Deutschland, in: Stern 50, 4. 12. 1980, S. 102-115
- Kaminski, G. (Hrsg.): Umweltpsychologie, Stuttgart 1976
- Kastenbaum, R.: Humans developing. A life span perspective, Boston u. a. 1979
- Keller, H./Meyer, H. J.: Psychologie der frühesten Kindheit, Stuttgart 1981
- Kind, C.: „Zuschauersportart“ Eishockey - Eine empirische Untersuchung des Publikums der Eishockey-Bundesliga, Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1984
- Klausmeier, F.: Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten, Reinbek 1978
- ders.: Sozio-musikalisches Verhalten von Jugendlichen und sein Bezug zu schulischer und außerschulischer Musikerziehung, in: Kraus, E. (Hrsg.): Schule ohne Musik?, Mainz 1976
- Kleinen, G.: Zur Psychologie musikalischen Verhaltens, in: Schriftenreihe zur Musikpädagogik (hrsg. von R. Jakoby), Frankfurt 1975

- ders.: Die Leistung der Musikpsychologie für ein Verständnis der gegenwärtigen Musikszene. Über Identifikation in der Rezeption, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, 1976
- ders.: Jugend und musikalische Subkultur. In: Neue Musikzeitung 1972, Sonderbeilage
- Knobloch, F./  
Juna, J./Junova, A./  
Koutsky, Z.: On an interpersonal hypothesis in the semiotic of music, in: Kybernetika, 1968, 4, S. 364–380
- Kölner Statistische  
Nachrichten: Kulturelle Großveranstaltungen in Köln 1981, Köln 1981
- Kötter, E.: Grundlagen der Musikpsychologie, in: Valentin, E./Hopf, H. (Hrsg.), Neues Handbuch der Schulmusik, Regensburg 1975, S. 45–63
- Kreitler, H./Kreitler, S.: Psychologie der Kunst, München 1979
- Künstler, A.: Sozialpsychologische Analyse geschlechtsspezifischer Unterschiede in der Sportart „Windsurfen“. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1985
- Lehr, U.: Freizeit und Persönlichkeit, in: Schmitz-Scherzer, R. (Hrsg.), Freizeit, Frankfurt a. M. 1974, S. 343–348
- Lewis, G. H.: The sociology of popular culture, in: Current Sociology, 26(3), 1978
- Liede, M./Ziehe, Th.: Hunger nach Intensität. Ein Gespräch über den Musikkonsum der Jugend, in: Deutsche Jugend, 1982, S. 303–310
- Lissa, Z.: Zur Theorie der musikalischen Rezeption, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 31, 1974, S. 157–169
- Meißner, R.: Zur Variabilität musikalischer Urteile, Hamburg 1979
- Meyer, L. B.: Emotion and meaning in music, Chicago 1956
- Meyer-Eppler, W.: Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation, in: Musik und Bildung, 1972, 4, S. 458–461
- Mielke, R.: Lernen und Erwartung, Bern, Stuttgart 1984
- Moog, H.: Beginn und erste Entwicklung des Musikerlebens im Kindesalter, Ratingen 1967
- Moore, B. C. J.: Introduction to the psychology of hearing, Baltimore u. a. 1977
- de la Motte-Haber, H.: Über die ästhetische und psychologische Fundierung musikalischer Urteile, in: Musica, 1982, S. 224–228
- dies.: Psychologie und Musiktheorie: Systematik, in: Schriftenreihe zur Musikpädagogik (hrsg. von R. Jakoby), Frankfurt/M. 1976, S. 72–81

- dies.: Musikpsychologie. Eine Einführung, Köln 1972
- Müller, J. H.: Fragen des musikalischen Geschmacks, Köln-Opladen 1963
- Murdock, G.: Struktur, Kultur und Protestpotential. Eine Analyse des jugendlichen-Publikums der Popmusik, in: Prokop, D. (Hrsg.), Massenkommunikationsforschung, Teil 2: Konsumtion, Frankfurt/M. 1973, S. 275-294
- Nahrstedt, W.: Entstehung der Freizeit, Göttingen 1972
- Nauck-Börner, C.: Perspektiven einer ökologischen Theorie der musikalischen Sozialisation, in: Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung, Bd. 2, Musikalische Sozialisation, 1981, S. 74-85
- Neel, A. F.: Handbuch der psychologischen Theorien, München 1974, 1983
- Neuland, E.: Sprachbarrieren oder Klassensprache, Frankfurt 1975
- Neumann, J.: Die Bedeutung des Rennsports für den Privatrennfahrer, aufgezeigt am Beispiel des Rennkartsports. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1984
- Niebold, W.: Sprache und soziale Schicht, Berlin 1974
- Niketta, R.: Experimentelle Untersuchungen zum Einfluß explorationstheoretischer Variablen auf das ästhetische Verhalten bei Rock-Musik, Diss. Mannheim 1979
- Niketta R./  
Stiensmeier, J.: Zum Einfluß der Erregung auf die Beurteilung von Musikstücken unterschiedlicher Komplexität, in: Bielefelder Arbeiten zur Sozialpsychologie, Nr. 102, 1983
- Niketta, R.: Kontrasteffekte in der Rezeption von Rockmusik unterschiedlicher Komplexität, in: Bielefelder Arbeiten zur Sozialpsychologie, Nr. 95, 1983
- ders.: Die Bedeutung von kollativen Variablen, Übertragungstechnik und Kompetenz auf das ästhetische Verhalten bei Rock-Musik (Arbeitstitel). Zwischenbericht, Manuskript, Mannheim 1975
- Nolte, E./  
Schneider, H.: Entwicklungsphasen der musikalischen Wahrnehmung, in: Forschung in der Musikerziehung, 1977, S. 144-157
- Oevermann, U.: Sprache und soziale Herkunft, Frankfurt 1972
- Opaschowski, H. W.: Pädagogik der Freizeit, Bd. I, Bad Heilbronn 1976
- ders.: Freizeit als gesellschaftliche Aufgabe, Bd. II, Düsseldorf 1976
- Osgood, C. E./  
Suci, G. J./  
Tannenbaum, P. K.: The measurement of meaning, Urbana 1957

- Peterson, R. A./  
DiMaggio, P.: From Region to Class, in: *Social Forces*, 1975, S. 497–506
- Pilz, G. u. a.: Sport und Gewalt. Berichte der Projektgruppe „Sport und Gewalt“, Schorndorf 1982 (Veröffentlichung des Bundesinstituts für Sportwissenschaft)
- Popper, K. R.: *Logik der Forschung*, Tübingen 1966
- Postman, N.: *Das Verschwinden der Kindheit*, Frankfurt/M. 1985
- Raab, E./Ebner, H.: Rhythmus und musikalisches Erleben. Der affektive Eindruck einstimmiger rhythmischer Strukturen von variierender Komplexität, in: *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, 1982, Band XX, IX, Heft 2, S. 315–342
- Rauhe, H.: Zur pädagogischen Relevanz der Theorie von der jugendlichen Teilkultur, in: Krützfeldt, W., *Didaktik der Musik*, o. O. 1969, S. 20–64
- ders.: Umweltgeprägtes Musikverhalten. Aspekte der Ermittlung und didaktische Analyse, in: Blaukopf, K., *Schule und Umwelt*, Wolfenbüttel und Zürich 1975
- ders.: Kulturindustrielle Sozialisierung durch Musik und ihre pädagogischen Konsequenzen, aufgezeigt am Beispiel kollektiver Identifikationsvorgänge, in: Rectanus, H., *Neue Ansätze im Musikunterricht*, 1972, S. 5–51
- ders.: Aspekte einer Umweltverschmutzung durch Musik, in: *Musik und Bildung*, 1977, 1, S. 12–16
- ders.: Antriebsförderung durch Populärmusik, in: *Musik und Bildung*, 1977, 9, S. 448–454
- ders.: Möglichkeiten einer Veränderung der Publikumsstruktur, in: *Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland*, Thurnau 1978, S. 179–227 (Veröffentlichung des Forschungsinstituts f. Musiktheater, Universität Bayreuth)
- ders.: Zur Funktion des Schlagers im Leben Jugendlicher und Erwachsener, in: Helms, S. (Hrsg.), *Schlager in Deutschland*, Wiesbaden 1972, S. 343–356
- Reinecke, H. P.: Funktionelle Musik, in: Wills, H. (Hrsg.), *Musik und Entspannung*, Stuttgart und New York 1977, S. 21–28
- ders.: Paradoxien im öffentlichen und privaten Musikverständnis, Wien, IMZ Kongreß, 30.9.1982

- Roederer, J. G.: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik, Heidelberg 1977
- Rummenhüller, P.: „Unterhaltung“ in der Musik, in: NZ, 1980, Nr. 1/2, S. 7-9
- Schädle, U.: Sozialpsychologische Aspekte der „neuen“ Sportart Windsurfen unter besonderer Berücksichtigung der Anfängerschulung. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln 1983
- Scharioth, J.: Kulturveranstaltungen und Publikum – Eine sozialwissenschaftliche Analyse, in: Schmitz-Scherzer (Hrsg.), Freizeit, Frankfurt/M. 1974, S. 458-467
- Schmidt, H. D.: Allgemeine Entwicklungspsychologie, Berlin 1970 und 1977
- Schmitz-Scherzer, R. (Hrsg.): Freizeit, Frankfurt/M. 1974
- Schulten, M. L.: Zur Entwicklung musikalischer Präferenzen. In: Musikpädagogische Forschung, Band 2: Musikalische Sozialisation (hrsg. vom Arbeitskreis musikpädagogische Forschung e. V.), 1981, S. 86-93
- Schuster, M./Beisl, H.: Kunst – Psychologie: wodurch Kunstwerke wirken, Köln 1978
- „Shell-Studie“ (hrsg. vom Jugendwerk der Deutschen Shell): Jugend '81 (Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder), Hamburg 1981, Leverkusen 1982
- Shuter-Dyson, R.: Psychologie musikalischen Verhaltens. Angloamerikanische Forschungsbeiträge, Mainz 1982 (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, hrsg. von S. Abel-Struth, Bd. 14)
- Snyder, C. R./Frumkin, H.: Uniqueness – The human pursuit of difference, New York 1980
- Spiegel-Redaktion: Märkte im Wandel (Spiegelverlagsreihe), Hamburg 1983
- Stelzl, J.: Fehler und Fallen der Statistik, Bern 1982
- Stollenwerk, H. J.: Fans und Fanatiker bei Sportveranstaltungen – Versuch einer Begriffsbestimmung und Identifizierung, in: Lennartz, K. (Hrsg.), Festschrift zum 50. Geburtstag von B. Abel, Köln 1978
- ders.: Zur Sozialpsychologie des Fußballpublikums, in: Albrecht, D. (Hrsg.), Fußballsport – Ergebnisse sportwissenschaftlicher Forschung, Berlin 1979
- ders.: Sozialpsychologische Aspekte des Besuchs von Sportveranstaltungen – dargestellt an den Beispielen Fußball und Eishockey; ein Beitrag zur Zuschauerforschung. Referat auf dem V. Kongress der Europäischen Vereinigung für Sportpsychologie (FEPSAC) in Varna/Bulgarien, Sept. 1979 / Proceedings Volume II, 1980

- ders.: Aerobic – Phänomen zwischen Mode, Medien, Sport, Gesundheit und Kommerz. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung, in: Franke, E. (Hrsg.), Sport und Gesundheit, Reinbek 1986
- ders.: Spectator Profiles at Sporting. Beitrag zum 5. Weltkongress für Sportpsychologie in Ottawa / Kanada, Aug. 1981 – Kongressbericht: Bd. Sport in Perspective, 1982
- Stouffer, S. A. u. a.: The American Soldier, Vol. I, Adjustment during army life, Princeton N.J. 1949
- Stuwe, W.: Relative Deprivation. Sind die Armen die Reichen?, in: Gruppendynamik, 3, 1977, S. 155–163
- Tibbe, M./Bonson, M.: Folk – Folklore – Volkslied. Zur Situation in- und ausländischer Volksmusik in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1981
- Trautner, H. M.: Lehrbuch der Entwicklungspsychologie, Göttingen 1978
- Wagner, R.: Studie zur emotionalen u. assoziierenden Wirkung von Musik, in: Psychologie in Erziehung und Unterricht 25,6 (1978), S. 374–376
- Wallner, E. M./Pohler-Funke, M. (Hrsg.): Soziologie der Freizeit, Heidelberg 1978
- Weiß, W.: Jugend und Musikkultur, in: Sonderheft „Gegenwartskunde“, 1980, S. 107–123
- ders.: Musik ist mehr als nur Musik, in: Der Bürger im Staat, 1982, (32) Heft 4, S. 244–249
- Wiechell, D.: Teilaspekte des musikbezogenen Konsumverhaltens Jugendlicher und seine Parallelen im politischen Verhaltensbereich, in: Musik und Bildung, II/1976, S. 567–573
- dies.: Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Ergebnisse einer empirischen Studie – alters-, geschlechts- und schichtspezifisch interpretiert, 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1977 (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, hrsg. von R. Jakoby)
- Wiesand, A. J.: Musiktheater und sein Publikum, in: Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland, Thurnau 1978, S. 232–247 (Veröffentlichung des Forschungsinstituts f. Musiktheater, Universität Bayreuth)
- Zigler, E./Child, J. L.: Socialization, in: Lindzey, G./Aronson, E. (Eds.), The handbook of social psychology, Vol. 3, S. 450–589, Reading u. a. 1969

## 2. Verzeichnis der Inserts

### Kurztext

---

Freizeitbeschäftigung Konzertbesuch (Umfrageergebnisse verschiedener Studien) 29 ff.	
Hitparaden der favorisierten Komponisten, Interpreten bzw. Gruppen, Solisten in den verschiedenen Publika .....	76 ff.
Zitate zum ästhetischen Urteilsverhalten .....	89 f.
Musik, die nach Ansicht der Veranstaltungsbesucher verboten werden sollte ....	95
Zur Verteidigung der Normalität (Zitat Hans Magnus Enzensberger).....	115
Bekanntheit und Beliebtheit (Allensbach-Umfrage, <i>Jürgs, Kleinen</i> ).....	164
Alter, Geschlecht, Bildung und ihre Konfigurationen .....	215

### 3. Verzeichnis der Abbildungen

Nr.	Kurztext (nicht identisch mit den Abbildungs-Überschriften)	
1	Aspekte des Interesses an der Fernsehshow „Bios Bahnhof“ .....	27
2	Geschlechtszusammensetzung der Musik- und Vergleichspublika .....	37
3	Durchschnittsalter der Musik- und Vergleichspublika .....	39
4	Bildungszusammensetzung der Musik- und Vergleichspublika .....	44
5	Einzugsbereiche der Musik- und Vergleichspublika .....	51
6	Spezielle Entspannungsfunktionen („Streßablenkung“ vs. „Trost“) .....	60
7	Unterhaltungs- und Bildungsfunktion .....	63
8	Musik und ihre Funktion als „Anregung zum Nachdenken“ bzw. zur „Bildung und Weiterbildung“ .....	65
9	Entspannungs- und Protestfunktion .....	68
10	Musik als „unverzichtbarer Teil“ des Lebens und als „Ausdruck der Lebensform“ .....	69
11	Symbol- und Entspannungsfunktion im Vergleich .....	74
12	Ästhetischer Relativismus und Objektivismus .....	92
13	Musikalischer und sozialer Rigorismus .....	94
14	Soziale und persönliche Geschmackskonstanz .....	99
15	Expansiver Rigorismus und ästhetische Unsicherheit .....	102
16	Schulnotenbeurteilung der klassischen Musik .....	106
17	Interesse an sinfonischer Musik und Ansehen der klassischen Musik .....	107
18	Schulnotenbeurteilung der „Neuen Musik“ .....	108
19	Interesse an Neuer Musik und Ansehen der Neuen Musik .....	109
20	Schulnotenbeurteilung der Rockmusik .....	110
21	Schulnotenbeurteilung des Jazz .....	111
22	Schulnotenbeurteilung der Volksmusik .....	113
23	Schulnotenbeurteilung des Schlagers .....	114
24	Dinge und ihre Namen: Maluma oder Takete? .....	119
25	Was wertvoll ist, ist nicht unterhaltsam. Was unterhaltsam ist, ist nicht wertvoll. ....	121
26	Kultur-Inseln oder: Illustrierung einer Diskriminanzanalyse (Landkarte) ..	124
27	Kulturelle Interessen und Problemunterhaltungsinteressen .....	127
28	Interessenrichtungen zwischen Anhängern verschiedener Musiksparten ...	129
29	Der Geschmackskreis nach <i>Behne</i> 1976 .....	130
30	Partialkorrelative Zusammenhänge zwischen kulturellen Interessen und Funktionsansichten .....	134
31	Die Sonntagsfrage (Parteipräferenzen) .....	137
32	Politischer Standort der Konzertpublika (Mittelwerte) .....	138
33	Politischer Standort der Konzertpublika (Verteilung auf Skalenstufen) ....	140
34	Rechte und linke Genossen im Konzert .....	141
35	Wer viele Probleme hat, hat auch viele kulturelle Interessen .....	145
36	Je mehr Probleme – desto mehr Trost durch Musik .....	145
37	Korrelationen der Variablen „Anzahl Probleme“ .....	146
38	Selbstbeurteilung der Konzertbesucher .....	152
39	Soziale Struktur und Kulturmuster (nach <i>Lewis</i> 1978) .....	159



40	Filtermodell der Plattenproduktion und -rezeption (nach <i>Hirsch</i> 1969)....	163
41	Schulbildung und subjektive Effekte von Musik (nach <i>Jürgs</i> 1980, <i>Kleinen</i> 1981).....	167
42	Lernpsychologische Erklärung der Musikrezeption.....	176
43	Lustwert von Musik nach <i>Berlyne</i> .....	178
44	Musikanteil an der Freizeit und Lebensalter .....	182
45	Entfunktionalisierung der Musik mit zunehmendem Alter .....	184
46	Ästhetischer Rigorismus und ästhetische Unsicherheit während der Lebensspanne .....	186
47	Präferenzveränderung während der Lebensspanne (nach <i>Jürgs</i> , <i>Kleinen</i> )....	187
48	Illustration von Alters-, Zeit- und Generationseffekten .....	188
49	Kulturelle Interessen und Lebensalter .....	189
50	Schema zur Erklärung der Altersspezifität von musikbezogenen Emotionen und Verhaltensweisen .....	191
51	Sprachliche Zuordnungen zu Musik (Erklärungsschema).....	195
52	Antwortstil oder Wahrheit? (Viel- und Wenigankreuzer).....	198
53	Erklärung musikalischer Präferenzen nach <i>Jost</i> 1976.....	208
54	Erklärungsschema musikalischer Emotionen, Kognitionen und Verhaltensweisen nach <i>Prince</i> .....	209
55	Entstehung und Wirkung musikalischer Konzepte nach <i>Behne</i> 1975.....	210
56	Entstehen dauerhafter musikalischer Präferenzen nach <i>Buchhofer/Friedrichs/Lüdke</i> 1974.....	211
57	Erklärungsschema der musikalischen Sozialisation.....	213
58	Illustrierung „tempora mutantur, et nos mutamur in illis“ .....	214
59	Lage der Mittelwerte von Alter, Ausbildungsniveau und Frauenanteil im dreidimensionalen Raum (Musik- und Vergleichspublika).....	216 f.
60	Unterräume und Leerräume im dreidimensionalen Raum .....	220
61	Aufspaltung der Werte in der Variablen „Symbolfunktion“ für verschiedene Subgruppen.....	227
62	dito, für die Variable „Bewertung von Schlagermusik“.....	228