
Helmut Rösing (Hamburg)

|| **Aspekte der Rezeption von populärer Musik**

Mit dem zugegebenermaßen wenig prägnanten Begriff "Aspekte" soll nicht der Beliebigkeit der im folgenden dargelegten Inhalte das Wort geredet, sondern dem Umstand Rechnung getragen werden, daß man dort, wo es um musikalische Rezeptionsforschung geht, weder verschiedene Musikstile und -richtungen auseinanderdividieren noch die Einbettung in musiksoziologische und -psychologische Fragestellungen vernachlässigen darf. Erst vor dem Hintergrund der allgemeinen Vorgänge von Musikrezeption – verstanden als aktiver Prozeß der Aneignung und Verarbeitung von Musik – lassen sich dann auch durchaus direkt musikbezogene, stil- und spartenabhängige Besonderheiten benennen.

1. Zur Geschichte der musikalischen Rezeptionsforschung

Eine wissenschaftlich fundierte musikalische Rezeptionsforschung gibt es seit gut 100 Jahren. Wenn man will, kann man diese Forschung als Fortsetzung eines Teilbereichs der Musikästhetik verstehen. Neben der Anwendung neuer, wissenschaftlichen Kriterien wie Objektivität, Überprüfbarkeit und Wiederholbarkeit verpflichteten Untersuchungsmethoden stehen hier allerdings Fragen nach den Wirkungen von Musik, die Beeinflussung menschlichen Handelns und Verhaltens weit mehr im Vordergrund des Erkenntnisinteresses als Fragen zur Bewertung von Musik. Die waren schon deswegen vorerst nicht relevant, weil man als Grundlage musikalischen Hörens ohnehin von der Rezeption abendländischer Kunstmusik ausging. Hugo Riemanns Beschreibung des musikalischen Hörens als beziehendes, d.h. Tonereignisse in eine formallogische Beziehung setzendes Hören ⁽¹⁾ fußt ebenso selbstverständlich auf der sogenannten "E"- oder Kunstmusik, wie Heinrich Besseler's historisch ausgerichteter Überblick über unterschiedliche Hörweisen in Analogie zu verschiedenen Musikstilen seit dem Beginn der musikalischen Mehrstimmigkeit (und das, obwohl gerade

Besseler sich ausführlich auch mit Aspekten der Umgangs- und Gebrauchsmusik auseinandergesetzt hat) (2).

Die ersten experimentellen Untersuchungen zur Wirkungsweise von Musik gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in den USA gründen wie selbstverständlich auf Musikbeispielen aus dem Bereich der Kunstmusik vom musikalischen Barock bis zur Spätromantik (3). Daran ändert sich bis in die 50er Jahre unseres Jahrhunderts so gut wie nichts. Kate Hevner z.B. nimmt die gezielte Veränderung einzelner musikalischer Dimensionen an klassischen Musikbeispielen von Bach bis Prokofjew vor, um dann anhand von Befragungen zur Wirkung (mit der Hilfe einer vorgegebenen Adjektivliste) Aussagen über die "relative Bedeutung von Tongeschlecht, Rhythmus, Harmonie und Melodie für den Gefühlswert von Musik" machen zu können (4).

Auch Ralph H. Gundlach, der 1935 die erste Faktorenanalyse in der Geschichte der Musikrezeption vorlegt, wählte für seine Befragungen 38 Hörbeispiele vom Gregorianischen Choral über Händel und Bach bis zu Debussy und Gershwin aus und nur zwei Beispiele aus dem Bereich der – wie er es nennt – "sinfonischen Unterhaltungsmusik" (5). Musik afro-amerikanischer Provenienz, Jazz und jazzverwandte Musik fehlen völlig. Eine deutliche Verlagerung der musikstilistischen Schwerpunkte läßt sich erst der wegweisenden Untersuchung über "individuelle Unterschiede in der Reaktion auf verschiedene Musikarten im Hinblick auf das Geschlecht, die Stimmung und andere Variable" von Andrew L. Sopchak aus dem Jahr 1955 entnehmen (6). Hier stehen 5 Hörbeispielen aus der "klassischen" Musik (Händel bis Mahler) 7 Titel aus der amerikanischen populären Musik (u.a. Dinah Shore, Gordon MacRae und Eddy Howard) sowie 3 Stücke aus dem Bereich der volkstümlichen Musik gegenüber. Diese Berücksichtigung von drei unterschiedlichen Musikrichtungen in der Rezeptionsforschung bleibt allerdings auch in der Folgezeit die Ausnahme.

In den erstmals 1962 veröffentlichten zwölf Vorlesungen zur Musiksoziologie hat Theodor W. Adorno acht Typen musikalischen Verhaltens hypothetisch dargestellt (7). Damit beeinflusste er – zumindest in Deutschland – die Rezeptionsforschung bis in die 70er Jahre hinein sehr nachhaltig. Adorno konzidiert einzig dem selten anzutreffenden Experten und allenfalls auch noch dem "Guten

Zuhörer" ein adäquates Wahrnehmen von Musik: das Erfassen der strukturellen Zusammenhänge von komplexer Kunstmusik bis hin zu Schönberg und Webern. Dem zahlenmäßig dominierenden, in der Adornoschen Typologie auf Platz 7 rangierenden "Unterhaltungshörer" dagegen sei seine strukturell simple Popmusik lediglich diffuse Reizquelle. Sie führe zu Surrogatgefühlen und zu deren völliger Verplanung durch die Kulturindustrie.

Dieser Typologie liegt eine in musikwissenschaftlichen Kreisen weit verbreitete und viel zu selten hinterfragte Bewertungshierarchie zugrunde. Sie reicht von der sogenannten gehobenen, ersten, strukturell komplexen und wertvollen Kunstmusik bis zur niederen, unersten, strukturell einfachen und minderwertigen Unterhaltungs- oder, in diesem Sinne treffender: Trivialmusik (8). Dazu kommt die durch nichts belegte Annahme, daß zwischen dem Typ der gehörten Musik und der Art wie Qualität des Hörverhaltens eine direkte Beziehung bestehe.

Wie sehr es sich hierbei um ein geschlossenes musikalisches Vorstellungs- und Wertesystem von Musikexperten handelt, konnte der amerikanische Musiksoziologe Paul R. Farnsworth anhand von Umfragen aus den 50er und 60er Jahren belegen (9). Bei Statements zur Einschätzung der Bedeutung von Musikern/Komponisten unter Musikwissenschaftlern in den USA rangierten ausschließlich Namen von Orlando di Lasso bis zu Charles Edward Ives und Aaron Copland auf den Präferenzlisten. Die Gesamtliste mit allen 47 genannten Namen korrelierte zudem hochgradig mit der von Universitätsstudenten. Der einzige Unterschied bestand darin, daß hier zaghaft auch sogenannte "volkstümliche Klassiker" aus Operette und Musical aufgeführt wurden, nicht aber Musiker der Stilrichtungen Rock, Pop oder Jazz.

Aufgebrochen wurde dieses in sich geschlossene musikalisches Vorstellungs- und Wertesystem in der 2. Hälfte unseres Jahrhunderts vor allem durch Vertreter der Disziplinen Musikpädagogik und Musiksoziologie (weniger der Musikpsychologie), also dort, wo direkter Kontakt zu Hörverhalten und Musikgeschmack aller Bevölkerungskreise, -schichten und -altersgruppen unabdingbar ist. In seiner Studie über "Jugend und Musik im technischen Zeitalter" konnte Friedrich Klausmeier 1963 erstmals für Deutschland empirisch gesicherte Daten zum sozio-musikalischen Verhalten von Jugendlichen an Gymnasien und Berufsschulen im Raum Düsseldorf

-Köln vorlegen⁽¹⁰⁾. Aus der Tatsache, daß Jugendliche weit mehr Schlager, Pop und Beat hören als klassische Musik, folgerte er: Es müsse im Musikunterricht eine Öffnung zur populären Musik stattfinden. Denn sinnvoller Unterricht sollte "den Hörer zunächst einmal ermutigen, sich zu seinem Geschmack zu bekennen"⁽¹¹⁾. Mit einer empirischen Arbeit zur Musikrezeption Jugendlicher von Brömse und Kötter⁽¹²⁾, den umfangreichen Befragungen zu Musikkonsum und Musikunterricht von Winfried Pape⁽¹³⁾, der Studie über Popmusik-Rezeption von Ekkehard Jost⁽¹⁴⁾ und schließlich der Arbeit von Helmut Schaffrath⁽¹⁵⁾ über den Einfluß von Information auf das Musikurteil findet – nach nicht enden wollenden Diskussionen um das Für und Wider von Popmusik im Unterricht – der Ansatz von Klausmeier seine volle Bestätigung.

Große Bedeutung gewinnt die (fünf Jahre nach Klausmeiers Arbeit) 1968 von Dieter Baacke veröffentlichte Studie "Beat – die sprachlose Opposition"⁽¹⁶⁾. Sie enthält aktuelle Analysen über die Funktion von Musik in Jugendkulturen und eröffnet den Weg zu einem multifaktoriellen und gesellschaftsbedingten Musikverständnis. Dieser multifaktorielle Ansatz wurde im selben Jahr von Hermann Rauhe durch die Unterteilung der musikbezogenen Faktoren in Primär-, Sekundär-, Tertiär- und Quartärkomponenten für die Analyse von Pop und Rock nutzbar gemacht, ferner mit der Hilfe einer "Kommunikationsmatrix zur Populärmusik" systematisiert und operationalisiert⁽¹⁷⁾. 1974 dann widmete – auf der Grundlage dieser Ansätze – die Pädagogin Dörte Hartwich-Wiechell ihren Kindern, "sozusagen stellvertretend" für alle Schüler, ein inhaltsreiches Buch über Popmusik und Beat⁽¹⁸⁾. Ebenfalls 1974 erscheint eine der ersten Szene-Analysen: "Rock-People oder die befragte Szene" des Autorenteam's Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk⁽¹⁹⁾, 1978 gefolgt von sozialpsychologischen Untersuchungen über das Jazzpublikum und 1986 abgerundet durch vergleichende Interpretationen des Verhaltens von Besuchern der stilistisch unterschiedlichsten "Konzertacts"⁽²⁰⁾.

Soviel zu den Pionierarbeiten einer an Inhalten der Popmusik ausgerichteten wissenschaftlichen Rezeptionsforschung in Deutschland. Im folgenden soll es darum gehen, den Rezeptionsprozeß mit seinen vielfältigen Variablen in einem Erklärungsmodell zusammenzufassen.

2. Erklärungsschema der Musikrezeption

Musikrezeption meint, wie schon angedeutet, den Prozeß der Aneignung von Musik unter bestimmten, im jeweiligen Einzelfall näher zu beschreibenden Begebenheiten. Dem versucht auf einer ersten Ebene der theoretischen Annäherung das "Bedingungssystem der Musikrezeption" Rechnung zu tragen⁽²¹⁾. Es besteht aus drei gleichgewichtigen, einander ergänzenden und sich gegenseitig beeinflussenden Bereichen: Einen ersten Bereich bildet der musikalische Reiz, das Rezeptionsobjekt bzw. Produkt. Ein zweiter Bereich betrifft das Subjekt, welches das Produkt wahrnimmt, den Rezipienten bzw. die Person. Drittens üben die Umstände, unter denen Rezeption erfolgt, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus. Dieser Determinantenkomplex wird unter der Bezeichnung Situation zusammengefaßt. Die drei Bereiche leiten sich aus den folgenden Grundsatzfragen ab: Wer rezipiert, was wird rezipiert und unter welchen Umständen (wo, wann).

Der Bereich **Produkt** umfaßt die Teilgebiete Struktur, Individuation und Funktion. Unter Struktur sind alle jene Merkmale zu verstehen, die sich auf die musikalische Materialebene beziehen. Eine Verbindung des Produkts zum Rezipienten ergibt sich aus der Funktion oder dem Stellenwert von Musik in einer bestimmten Darbietungssituation. Besonders deutlich wird dies bei handlungsbegleitender Musik (etwa bei Musik zum Film), aber auch bei den verschiedenen Typen von Live-Konzerten oder bei der Musikabfolge in einer Discothek. Der dritte Aspekt betrifft die Abhängigkeit eines Musikstücks von seinem Urheber, charakterisiert durch den "Personalstil", der seinerseits als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit epochalen Musikmerkmalen (Zeitstil) und Gegebenheiten des Musikmarkts (Musikinstrumente, Ensembles, Auftragsgeber) zu sehen ist.

In vergleichbarer Weise kann der Bereich **Person** in mindestens drei Teilgebiete aufgefächert werden. Hier beeinflussen vor allem Merkmale der Persönlichkeit (biologische Gen-Ausstattung) und der individuellen Konstitution (physiologische Konstanten) den Rezeptionsvorgang und damit die möglichen Wirkungen bzw. Reaktionen auf Musik. Es gibt, wie neueste Untersuchungen belegen, die Tendenz, Musik so zu hören, wie man ist⁽²²⁾. Ein zweites Teilgebiet läßt sich mit dem Namen Erfahrung bezeichnen. Es spie-

gelt die Beziehung der Person zum Produktbereich wider und spricht verschiedene Grade der Vertrautheit mit musikalischen Objekten (Stile, Gattungen, Genres) an. Übung und Training im engeren Sinn bzw. musikalische Aneignung durch unterschiedliche Lernstrategien sind hier von Bedeutung. Als dritter Aspekt ist die Rolle zu berücksichtigen, als deren Träger eine Person in bestimmten Situationen auftritt. Mit dem Rollenwechsel vom privaten Musikhören zum Musikhören innerhalb einer Peergroup z.B. wird zwangsläufig eine Verlagerung der Aufmerksamkeit und des Rezeptionsinteresses verbunden sein.

Der Determinantenbereich **Situation** gliedert sich auf in die Teilgebiete Sozietät, Realisation und Disposition. Mit dem Begriff Sozietät soll angedeutet sein, daß Rezeption immer in eine Situation, einen über die Musik hinausweisenden Kontext eingebettet ist, der seinerseits durch übergreifende soziokulturelle Faktoren mitbestimmt wird. So können z.B. die Wirkungen einer Tekkno-Party ebensowenig allein von der Musik wie von der Einnahme eines Ecstasy-Drinks abgeleitet werden. Hier handelt es sich um ein "Gesamtkunstwerk" aus Musik, Tanz, Lightshow, Dekoration, Klamotten, Discjockey und dem Verhalten der übrigen Teilnehmer. Erst alle diese Komponenten gemeinsam erzielen jene rauschhafte Wirkung, die von meist männlichen Jugendlichen gesucht und von der Erwachsenenwelt mit Mißtrauen und Unverständnis beobachtet wird (23). Der Teilbereich Realisation bezieht sich auf Art und Qualität der Reproduktion und Präsentation, bzw. auf die Darbietungsform (live/medial) von Musik. Mit Disposition sind die situationsbedingte psychische Gestimmtheit der Rezipienten, Art und Grad der Aufmerksamkeitszuwendung (Hörstrategien) sowie daraus resultierende Selektionsprozesse, also Verstärkungs- bzw. Unterdrückungsprozesse der Wahrnehmung gemeint.

Die Determinantenbereiche der musikalischen Rezeption müssen gesehen und interpretiert werden in direktem Bezug zum jeweiligen aktuellen soziokulturellen Umfeld. Wie jedes Handeln ist auch musikalisches Handeln einschließlich des Rezipierens von Musik ein "transaktionaler Prozeß zwischen Person und Umwelt" (24). Die Beziehungen zwischen Individuum und Kultur entsprechen einem dynamischen Wechselverhältnis von sich wandelnden Individuen in einer sich wandelnden Kultur. Jazz, Rock und Pop etwa wären

im Europa des 19. Jahrhunderts ebensowenig möglich gewesen wie Zwölf-Ton-Musik und Aleatorik. Und das nicht nur aus musikimmanenten Gründen, sondern auch wegen des herrschenden Musikgeschmacks und der allgemeinen musikbezogenen Verhaltensregeln und Bewertungsnormen, die seinerzeit gerade noch dazu angetan waren, den Wiener Walzer zu akzeptieren (25).

Kurz und apodiktisch gesagt: Die Strategien musikalischen Handelns und Verhaltens resultieren aus Aneignungs- und Vergegenständlichungsprozessen des Individuums. Diese lassen sich unter zwei Perspektiven beschreiben: unter dem Aspekt der Entwicklung und dem der Sozialisation. Die Entwicklung musikalischen Handelns folgt dem Gesetz des Aufbaus von einfachen zu immer komplexeren Strukturen. Aus dieser "Entfaltungslogik" (26) ergeben sich gemäß dem Stufenkonzept der Entwicklung bei Piaget Entwicklungsschritte, die unumkehrbar, altersbezogen und zumindest innerhalb einer Kultur universell sind. Der Prozeß der musikalischen Entwicklung wird aber durch unterschiedliche gesellschafts- und kulturspezifische Sozialisationsinstanzen modelliert. Sie führen dazu, daß das Individuum vorerst schrittweise die strukturellen und inhaltlichen Merkmale der bestehenden Musikkultur übernimmt, um sie dann – nach dem Erwerb grundlegender Handlungskompetenzen – gegebenenfalls zu verändern und zu erneuern.

Zu den wichtigsten **Sozialisationsinstanzen** zählen bekanntlich neben der Familie als primärem Sozialisationsfaktor die verschiedenen Ausbildungsinstitutionen, die das Individuum durchläuft (Kindergarten, Schule, Lehre, Hochschule), die Massenmedien, die es nutzt (Zeitung, Hörfunk, Fernsehen), die Umwelt- und Rahmenbedingungen, innerhalb derer sein Leben sich abspielt (geographische Lage, soziales Milieu, Freundeskreis) und schließlich personenbezogene Variable wie Lebensalter, Geschlecht und Veranlagung (27). Sie alle sind, in Verbindung mit einer Vielzahl von **Lernstrategien** und -prozessen, von zentraler Bedeutung für die Entwicklung eines Musikkonzepts (28). Soziale Lernprozesse z.B. bestehen in der Anpassung an bzw. Abgrenzung von bestimmten Geschmackskulturen; assoziatives Lernen beruht auf dem Umstand, daß bestimmte Musik (Discomusik, Marsch, Orgelmusik) mit bestimmten Wirkungen und Funktionen in Verbindung gebracht wird, weil sie in bestimmten Situationen zu erklingen

pflegt; instrumentelles Lernen beruht auf der Akzeptanz bzw. Ablehnung musikbezogenen Verhaltens (Verstärkung/Löschung musikalischer Verhaltensweisen durch Lob oder Tadel); kognitives Lernen umfaßt jede Art der Information über den Strukturverlauf der Musik, den Komponisten und die Interpreten.

Das Ineinandergreifen von soziokulturellen und personenabhängigen Bedingungsvariablen und die Einbettung dieser Variablen in einen historisch-dynamischen Kulturbegriff verdeutlichen die Komplexität des Sozialisationsprozesses. Es handelt sich um ein multifaktorielles System, das nachhaltige Auswirkungen auf den Prozeß der Musikrezeption hat und somit alle monokausalen Erklärungszusammenhänge zwischen Musik und Rezipient obsolet werden läßt (29).

3. Besonderheiten der Rezeption von Rock- und Popmusik

Die bisherigen Ausführungen dürften hinlänglich verdeutlicht haben, daß es eine spezifische Rock- oder Popmusik-Rezeption nicht gibt, zumindest so lange nicht, wie nicht eine konkrete Darbietungssituation dazu Anlaß bietet. Die Untersuchungsergebnisse von Klaus-Ernst Behne über "Hörertypologien und die Psychologie jugendlichen Musikgeschmacks" haben unmißverständlich belegt, daß Art und Weise des Musikhörens größtenteils "vielschichtig und ganzheitlich" ausgerichtet ist, und daß vor allem keine Grenzen zwischen U- und E-Musik gezogen werden (30). Das betrifft ganz besonders die Typologie der musikalischen Hörweisen. Die unterschiedlichen Hörweisen – nach Behne sind es acht vom diffusen und vegetativen über motorisches, emotionales und assoziatives bis hin zum distanzierend-strukturellen Hören – werden in Abhängigkeit von der augenblicklichen Stimmungslage, von persönlichen Gefallensurteilen, der aktuellen Hörsituation und vor allem der Funktionalisierung der gehörten Musik im Hinblick auf persönliche Wünsche, Erwartungen, Bedürfnisse weit mehr beeinflußt als durch den Typ der gehörten Musik selbst. Dazu Behne: "Das gängige Vorurteil, daß 'bloß' emotionales oder assoziatives Hören das Schicksal bedauernswerter Pop und Schlagerhörer sei, ist damit gründlich widerlegt" (31).

Etwas anders allerdings verhält es sich in der Livekonzert-Situation. Dazu hat jüngst Roland Hafen auf der Arbeitstagung des ASPM im Frühjahr 1993 neues umfangreiches Material vorgelegt (32). Es ba-

siert auf der Befragung von Rockkonzert-Besuchern der 80er Jahre und zeigt deutliche Beziehungen zwischen der jeweiligen Konzertsituation mit ihren konzertspezifischen Verhaltensritualen und den rezeptiven Funktionsfeldern der Konzertbesucher. Hafen unterscheidet zwischen einem psycho-physiologischen und einem sozial-psychologischen Funktionsfeld. Zum psycho-physiologischen gehören Qualität und Intensität des Körpergefühls, gemäß der von Volker Schütz bezüglich des Rocktanzes geprägten Maxime "Das Glück ist körperlich" (33). Dieses Funktionsfeld beinhaltet das Verlangen nach Sound, Rhythmus, Lautstärke, das Spiel mit dem Körper, den Wunsch nach Näheempfindung ("ein Bad in der Menge nehmen") und die körperliche Verausgabung bis zur Erschöpfungsgrenze.

Zum sozial-psychologischen Funktionsfeld gehören die Demonstration von Haltungen innerhalb einer Peergroup (z.B. durch Verwendung von gleichen Zeichen und Symbolen), das Artikulieren von Einstellungen (z.B. Rock als Emanzipationshilfe oder Bewältigungsstrategie jugendbezogener Sozialisationsprobleme, aber auch generell und altersunabhängig als Artikulation von Protest oder als Demonstration eines bestimmten Lebensgefühls), ferner das Verlangen nach Atmosphäre ('geiles' Feeling, Identifikation mit dem Publikum) und Authentizität (Echtheit der 'Message'). Dabei ergibt sich auch eine gewisse Übereinstimmung mit Motiven zum Musikmachen, wie sie Ebbecke und Lüscher anhand einer Umfrage von Rockmusik-Amateuren im Raum Dortmund eruiert haben: Bühnenspaß, Unterhaltung, Lustgewinn, Anerkennung, Nähegefühl, Angeturntsein, Botschaften 'überbringen' erreichten bei den knapp 300 befragten Amateur-Musikern Zustimmungswerten zwischen 60 und 90 Prozent, erotische Ausstrahlung, kreative Kompensation und Anregung zu kritischem Handeln immerhin noch 36 bzw. 37 Prozent (34).

Eine deutliche Dominanz von handlungsbestimmten Motivationen bei Personen mit der Präferenz für Rock und Pop hatte bereits Christian Kaden Anfang der 80er Jahre konstatiert (35). Eine differenzierte Befragung über musikalische Einstellungen und Höraktivitäten bei 27 Musikstudierenden der Humboldt-Universität Berlin, 24 Schülern einer polytechnischen Oberschule und 11 Schülern einer Berufsschule in Berlin ergab, daß die Präferenz für Beatmusik (so der damals gebräuchliche Terminus für Rock in der "DDR") mit

handlungsorientiertem Verhalten korreliert, während die Präferenz für musikalische Klassik weit mehr durch die Dominanz von wertendem Denken innerhalb eines komplexen Systems von Einstellungen gekennzeichnet ist.

Nach diesen allgemeinen Hinweisen möchte ich im folgenden noch kurz auf spezielle Ergebnisse zur Rezeption von Rock und Pop eingehen, und zwar in Bezug zu den zuvor erwähnten, den Rezeptionsvorgang entscheidend mitbestimmenden Sozialisationsvariablen.

Das **Lebensalter** ist in Verbindung mit typischen Entwicklungsstadien zu sehen. Für die ersten Lebensjahre stehen durch physiologisch-körperliche Reifung bedingte Entwicklungsprozesse im Vordergrund, im Jugend- und Erwachsenenalter gewinnen die soziokulturellen Variablen als Einflußgrößen zunehmend mehr Bedeutung. In der frühen, durch die Eltern als Modellpersonen geprägten Entwicklungsphase erfolgt vor allem die Enkulturation in die Eigenheiten der westlichen Musik (36). Dabei stehen Kinderlieder und volkstümliche Lieder im Mittelpunkt des musikalischen Handelns. Etwa ab dem 8. bis 10. Lebensjahr und in der Vorphase der Pubertät beginnt dann in der Regel mit der Aneignung jugendspezifischer Musik (Pop, Rock) die Ausgrenzung anderer Musikstile. Bei dem Prozeß der Identitätssuche Jugendlicher übernehmen Rock und Pop eine wichtige, in Einzelheiten bislang aber noch nicht hinlänglich untersuchte Funktion (37). In diese Zeit fällt auch die dauerhafte Ausprägung von Musikvorlieben. Nach einer Untersuchung von Holbrook und Schindler aus dem Jahr 1989 – über Hits von 1932 bis 1986 – ist es die im Durchschnittsalter von 23,5 Jahren bevorzugt gehörte Musik, die auch in der Folgezeit nicht mehr aus den Ohren will (mit einer Streubreite von 13 bis 25 Jahren) (38).

Zur Variable **Geschlecht** belegen mehrere Studien für die 70er und 80er Jahre, daß Frauen eher den "weicheren" Stilen und Gattungen zuneigen (klassisch-romantische Musik, Pop und Rock im "Verschmelzungssound"), während Männer aggressivere musikalische Ausdrucksformen wie Punk und Heavy Metal oder auch Blas- und Marschmusik bevorzugen (39). Befragungen über Musikpräferenzen bei 25 Musikstudierenden von Marie-Luise Schulten (40) ergaben jedoch nur geringfügige geschlechtsspezifische Unterschiede. Bei Umfragen zur Akzeptanz möglichst vieler ver-

schiedener Musikstile urteilten allerdings Frauen generell positiver als Männer, besonders im Bereich der musikalischen Klassik. Zugleich gaben sie sich angepaßter, während Männer eher eine Tendenz zum musikalisch Ausgefallenen, Nonkonformen zeigten (41). In dieses Bild passen auch die Untersuchungsergebnisse einer Umfrage über sexuelle Attraktivität von Zillmann und Bhatia (42). Männliche Attraktivität wird demnach gefördert durch Heavy-Metal-Präferenzen, weibliche durch die Bevorzugung klassischer Musik. Die auch hier wieder zutage tretende Polarität weich-hart verweist auf gesellschaftlich fixierte und keineswegs nur musikrelevante Verhaltens-Rollenstereotype, die sich durch die Jahrhunderte hindurch hartnäckig haben behaupten können und für die Männerdominanz im Bereich von Rock, Pop und improvisierter Musik verantwortlich gemacht werden. Eine im Mai 1993 bei 11 bis 19jährigen Schülern in Kassel durchgeführte Umfrage signalisiert aber eine beginnende Verschiebung dieser Stereotype. Die Vorliebe für Rap bzw. Hip Hop war zwischen den Geschlechtern gleich verteilt. Die Vorliebe für Heavy Metal dominierte bei den weiblichen gegenüber den männlichen Befragten im Verhältnis von 7:1, eine Vorliebe für Techno wurde dagegen ausschließlich von den männlichen Befragten artikuliert.

Die Variable **Peers** beginnt spätestens mit der Pubertät bedeutsam zu werden. Denn jetzt erfolgt eine bewußte Abkehr vom Elternhaus und eine verstärkte Peergruppen-Orientierung. Peers konstituieren sich überwiegend aus dem Freundeskreis und/oder dem Kreis der Klassenkameraden. Die Identifikation mit jugendspezifischer Musik und deren Idolen (43) ist seit dem Beginn unseres Jahrhunderts, in jedem Fall aber mit Beginn der Rock'n'Roll-Ära, begleitet von einem Generationenkonflikt (44). Über Kleidung, Frisur, Make-up, Körperbewegung, Gestik, Vokabular, Ausdruckshaltungen, Konsumgebaren, Verhaltensrituale und entsprechende Musik (Rock'n'Roll, Folk, Beat, Hardrock, Punk, Heavy Metal, Disco, Tekkno usw.) werden Lebensstile inszeniert, die eine Abgrenzung von den Erlebniswelten älterer Generationen und zugleich die eigene Identitätsfindung zum Ziel haben (45). Dabei ergeben sich häufig kaum überbrückbare Konflikte zwischen jugendkultureller Authentizität und Kommerz, ferner seit den 60er Jahren zwischen den verschiedenen Szenen (Hippies vs. Freaks, Popper vs. Hardrock-Fans, Punker vs. Skinheads u.a.m.). Verstärkte Peer-Orientierung scheint häufig mit schulischen Mißerfolgen oder

zunehmendem Druck im Elternhaus einherzugehen. So konnte der Schwede Roe (46) zeigen, daß geringer Schulerfolg bei 13jährigen Jugendlichen mit betonter Peer-Orientierung und Zunahme von Präferenzen aus dem Bereich der Rock-/Popmusik korrespondierte.

Die Bezugsgrößen Elternhaus, Ausbildung und Peers kovariieren hochgradig mit dem **sozialen Status**. In den meisten Untersuchungen zur Musikrezeption wird darauf hingewiesen, daß der soziale Status (auch als Klassen- oder Schichtzugehörigkeit bezeichnet) die wohl wichtigste unabhängige Variable sei. Die "feinen Unterschiede" – so Pierre Bourdieu (47) – lassen sich in der Schichtspezifität von Musikvorlieben und dem daraus resultierenden musikalischen Handeln und Verhalten besonders klar erkennen. Präferenzen für Minderheitensparten (Neue E-Musik, Kammermusik, Chanson, Liedermacher, Avantgarde-Rock und -Jazz) sind vornehmlich den Gruppen mit höherem Sozialstatus zugeordnet (48), volkstümliche Musik und Popmusik den Gruppen mit niedrigem Sozialstatus. Sofern aber z.B. Avantgarde-Rock als Statussymbol des zu Erreichenden für sozial unterprivilegierte fungiert, wird das Präferenzspektrum umgepolt: Soziale Aufsteiger haben eine deutlich höhere Vorliebe für diese Musik, als man anhand ihres sozialen Umfelds erwarten würde (49). Ferner lassen sich innerhalb einzelner Musikrichtungen statusabhängige Differenzierungen nachweisen. So korrelierte z.B. in einer Untersuchung von Murdock (50) bei jugendlichen Engländern innerhalb der Sparte Rockmusik geringer Status (junge Arbeiter) mit Mainstream-Rock, während sich die Schüler der "Mittelklassen" stärker zum Underground hingezogen fühlten.

Eine letzte für den Rezeptionsprozeß höchst wichtige Variable sind die **Massenmedien**. Über sie, vor allem über Hörfunk und Fernsehen, werden schon die Kinder als noch wenig differenzierende Konsumenten offen für die Allgegenwart medialer Musik. Das kann einerseits frühe Stereotypenbildung bewirken, etwa derart, daß Dissonanzen von musikalisch noch nicht ausgebildeten Kindern grundsätzlich negativ beurteilt werden (51). Es kann aber auch, wie der englische Musikpsychologe Waterman (52) feststellte, zu einer frühen musikalischen Vielfalt und Integration fremder Kulturelemente in die eigene Kultur führen. So enthielten Kindergesänge der Yoruba in Nigeria neben eigenen Liedern Ele-

mente der aus westlichen Ländern importierten Musik: Reggae, Country-Music und Werbejingles. In ähnliche Richtung weisen neuere Untersuchungen zur Rezeption von Videoclips (53). Damit allerdings soll keineswegs die Gefahr der Manipulation von Geschmack und Rezeptionsverhalten durch die audiovisuellen Massenmedien verharmlost werden. Die Konzentration auf 5 Medienmultis, die gut 80% des Musikmarkts beherrschen (54), die Standardisierung der Mehrheiten-Hörfunkprogramme auf "Formate" (Rock/Pop – Oldies/bekannte Schlager – Klassik (55)), die Bedeutung von Hit-Paraden und Charts für jugendliches Tonträger-Kaufverhalten (56), schließlich die zunehmende Praxis des Nebenbeihörens von Musik als akustisches Ornament (57), signalisieren eine wachsende Dominanz massenmedialer Musiksozialisation, die – daran kann es nach allen bisher vorliegenden Untersuchungsergebnissen gar keinen Zweifel geben – Musikverständnis und Musikrezeption hochgradig mit beeinflussen.

Ich fasse zusammen:

1. Musikrezeption umschreibt – von der Verhaltensweise der völligen "Nebenbei-Berieselung" einmal abgesehen – einen aktiven Prozeß der Aneignung von und der Reaktion auf Musik.
2. Dieser Prozeß kann nur in einem multifaktoriellen, durch Sozialisationsvariable und Persönlichkeitsfaktoren auf vielfältige Weise modellierten Bedingungssystem verstanden und gedeutet werden.
3. Die immer wieder geäußerte Annahme, daß bestimmte Musik bestimmte vorauskalkulierbare Wirkungen bei verschiedenen Personen und in unterschiedlichen Rezeptionssituationen hervorrufe, wird damit hinfällig. Allenfalls bei vergleichbar sozialisierten Personen und in vergleichbaren Darbietungssituationen kann Musik ähnliche Wirkungen bei den Hörern hervorrufen.
4. Im Zentrum eines jeden Rezeptionsprozesses steht die Person, die dazu neigt, Musik so zu hören, wie sie sie aufgrund ihrer durch Enkulturation und Sozialisation geprägten Persönlichkeit zu hören in der Lage und gewillt ist.
5. Primär musikstilabhängige Rezeptionsformen in der Ausschließlichkeit, wie sie u.a. Adorno unterstellte, gibt es in dieser Ausschließlichkeit nicht. Wohl aber suchen sich Individuen in Ab-

hängigkeit von Ausbildung, Freundeskreis, sozialem Umfeld u.a.m. bestimmte Musikrichtungen aus, die sie bevorzugt hören und auf die sie mehr oder weniger spezifisch reagieren können – aber nicht müssen.

6. Musikstilabhängige Reaktionsweisen werden bei Livemusik-Darbietungen weit häufiger ausgeprägt als bei Radio- und Lautsprechermusik. Sie manifestieren sich u.a. in konzerttypischen Verhaltensritualen, etwa dem still-hingebungsvollen "ästhetischen Genuß" im Sinfoniekonzert oder der motorisch-körperlichen Ver- ausgabung in der Techno-Disco.

7. Eine Bewertung derartiger Verhaltensweisen (wie überhaupt eine Bewertung von unterschiedlichen Rezeptionsstrategien – z.B. motorisch, assoziativ, emotional oder kognitiv) kann nicht vorrangiges Ziel von musikalischer Rezeptionsforschung sein. Wohl aber sollten, auf der Grundlage exakter "Diagnosen", die Bedeutungszusammenhänge zwischen Rezeptionsstrategien und soziokulturellem Kontext geklärt werden. Und zwar insbesondere dort, wo außermusikalische Funktionalisierungen dominieren, wie z.B. bei Musik zur Andacht, Musik auf Festen, Musik zum Autofahren, Musik in der Disco oder Musik in der Skinhead-Szene⁽⁵⁸⁾.

8. Herkömmliche Musikwissenschaft in Deutschland befaßt sich vornehmlich mit musikbezogenen Aspekten der Vergangenheit und mit sogenannter Kunstmusik. Wenn überhaupt gegenwartsbezogene Forschung betrieben wird, so gilt sie nahezu ausschließlich der zeitgenössischen Kunstmusik. Es wäre zu wünschen, daß sich Musikwissenschaftler mehr als bislang aller musikalischer Erscheinungsformen der Gegenwart annehmen, um nicht deren "Entdeckung" der mühevollen philologischen Kleinarbeit späterer Generationen zu überlassen.

Anmerkungen/Literaturhinweise

- (1) H. Riemann: Musikalische Logik. Leipzig: Kahnt 1873.
- (2) H. Bessler: Grundfragen des musikalischen Hörens. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 32 (1925), S. 35-52.
- (3) Überblick bei H. Rösing (Hg.): Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- (4) K. Hevner: Experimental Studies of the Elements of Expression in Music. The American Journal of Psychology 48 (1936), S. 246-268.
- (5) R.H. Gundlach: Factors, Determining the Characterization of Musical Phrases. The American Journal of Psychology 47 (1935), S. 624-643.

- (6) A.L. Sopchak: Individual Differences in Responses to Different Types of Music. Psychological Monographs: General and Applied 69 (1955), S. 1-20.
- (7) T.W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1962, Kap. I; C. Nauck-Börner: Logische Analyse von Hörertypologien, Hamburg 1980, S. 16-61.
- (8) C. Dahlhaus (Hg.): Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert. Regensburg: Bosse 1967; H.P. Reinecke: Populärmusik und geängstigte Musikologen. Beiträge zur Populärmusikforschung 5/6. Hamburg: ASPM 1988, S. 5-14.
- (9) P.R. Farnsworth: Sozialpsychologie der Musik. Stuttgart: Enke 1976, S. 91-95.
- (10) F. Klausmeier: Jugend und Musik im technischen Zeitalter. Bonn: Bouvier 1963, 2/1968.
- (11) Zit. n. 2/1968, S. 201.
- (12) P. Brömse u. E. Kötter: Zur Musikrezeption Jugendlicher – Eine psychometrische Untersuchung. Mainz: Schott 1971.
- (13) W. Pape: Musikkonsum und Musikunterricht. Ergebnisse, Analysen und Konsequenzen einer Befragung von Hauptschülern. Düsseldorf: Schwann.
- (14) E. Jost: Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption. Mainz: Schott 1975.
- (15) H. Schaffrath: Der Einfluß von Information auf das Musikurteil. Herrenberg: Döring 1978, s. bes. S. 258f.
- (16) D. Baacke: Beat – die sprachlose Opposition. München: Juventa 1968.
- (17) H. Rauhe: Kritischer Schallplattenvergleich. In E. Kraus (Hg.): Der Einfluß der technischen Mittler auf die Musikerziehung unserer Zeit. Mainz: Schott 1968, S. 176-190; ders.: Popularität in der Musik. Karlsruhe: G. Braun 1974.
- (18) D. Hartwich-Wiechell: Pop-Musik. Köln: Volk-Gerig 1974; dies.: Musikalisches Verhalten Jugendlicher. Frankfurt am Main: Diesterweg 1977.
- (19) Frankfurt am Main: Fischer 1974.
- (20) R. Dollase, M. Rösenberg und H.J. Stollenwerk: Das Jazzpublikum. Mainz: Schott 1978; dies.: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott 1986.
- (21) P. Ross: Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung. In H. Rösing (Hg.): Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft, a.a.O. (Anm. 5), S. 377-418; H. Rösing: Musik als Lebenshilfe? Funktionen und Alltagskontexte. In W. Lipp (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot 1992, S. 311-331.
- (22) J. Oehlmann: Empirische Untersuchung zur Wirkung der Klänge von Gongs und Tam-Tams. Frankfurt am Main: Lang 1992.
- (23) A. Jerrentrup: TECHNO – vom Reiz einer reizlosen Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung 12. Baden-Baden und Hamburg: CODA und ASPM 1993, S. 46-84; M. Kriner und W. Saller: Die mit der Pille tanzen. Die Zeit 37 vom 10.9.1993, S. 13-16.

- (24) R. Oerter: Musik und Individuum. Handlungstheoretische Fundierung. In H. Bruhn, R. Oerter und H. Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt 1993, S. 254.
- (25) N. Linke: Musik von Johann Strauß/Vater und Josef Strauß. Walzertanzen als Droge? In H. Rösing (Hg.): Musik als Droge? Mainz: Villa Musica 1991, S. 31-37.
- (26) H. Heckhausen: Motivation und Handeln. Berlin: Springer 1980.
- (27) Vgl. H. Gembris: Musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung. In H. de la Motte-Haber (Hg.): Psychologische Grundlagen des Musiklernens. Kassel: Bärenreiter 1987, S. 131-169.
- (28) Siehe R. Dollase, M. Rösenberg und H.J. Stollenwerk: Demoskopie im Konzertsaal, a.a.O. (Anm. 20), S. 175 und 212.
- (29) Vgl. bereits H.P. Reinecke: Vom musikalischen Hören zur musikalischen Kommunikation. In B. Dopheide (Hg.): Musikhören. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 404-422.
- (30) K.-E. Behne: Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. Regensburg: Bosse 1986, S. 183.
- (31) Ebenda, S. 179.
- (32) Siehe auch schon R. Hafen: Zur Eskapismus-Funktion in der Rockmusik Rezeption. Beiträge zur Populärmusikforschung 2. Hamburg: ASPM 1987, S. 30-46.
- (33) V. Schütz: "Das Glück ist körperlich". Überlegungen zur Genese, Form und Funktion von Rocktanz. In H. Rösing (Hg.): Spektakel/Happening/Performance. Rockmusik als "Gesamtkunstwerk". Mainz: Villa Musica 1993, S. 41-51.
- (34) K. Ebbecke und P. Lüscher: Rockmusik-Szene intern. Stuttgart: Marohl 1987, S. 84.
- (35) C. Kaden: Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1985, S. 279ff.
- (36) K.-E. Behne: Musikpräferenzen und Musikgeschmack. In: H. Bruhn, R. Oerter und H. Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch, a.a.O., S. 339-353.
- (37) P. Spengler: Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel 1987.
- (38) M.B. Holbrook und R.M. Schindler: Some Exploratory Findings on the Development of Musical Taste. Journal of Consumer Research 16 (1989), S. 119-124.
- (39) H. Bonfadelli u.a.: Jugend und Medien. Eine Studie der ARD/ZDF – Medienkommission und der Bertelsmann-Stiftung. Frankfurt am Main: Metzner 1986.
- (40) M.-L. Schulten: Musikpräferenz und Musikpädagogik. Frankfurt am Main: Lang 1990.
- (41) K.-E. Behne: Die Benutzung von Musik. Musikpsychologie 3 (1986), S. 11-31.
- (42) D. Zillmann und A. Bhatia: Effects of Associating with Musical Genres on Heterosexual Attraction. Communication Research 16 (1989), S. 263-288.
- (43) H. Gembris: Musikalische Fähigkeiten, a.a.O. (Anm. 27), S. 164.
- (44) P. Zimmermann: Rock'n Roller, Beats und Punks. Rockgeschichte und Sozialisation. Essen, Rigaudon 1984.
- (45) D. Baacke, U. Sander und R. Vollbrecht: Lebensgeschichten sind Mediengeschichten. Opladen: Leske und Budrich 1990.
- (46) K. Roe: Swedish Youth and Music. Communication Research 7 (1985), S. 353-362.
- (47) P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- (48) Siehe schon Allensbach (Institut für Demoskopie): Die Deutschen und die Musik. Eine Umfrage für den STERN (2 Bände). Allensbach 1980; E. Jost: Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks. In C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber (Hg.): Systematische Musikwissenschaft. Laaber: Laaber 1982, S. 250 ff.
- (49) H. Schaffrath: Der Einfluß von Information, a.a.O. (Anm. 15).
- (50) G. Murdock: Struktur, Kultur und Protestpotential. In D. Prokop (Hg.): Massenkommunikationsforschung II. Frankfurt am Main: Fischer 1973, S. 275-294.
- (51) R. Shuter-Dyson: Einfluß von Elternhaus, Peers, Schule und Medien. In H. Bruhn, R. Oerter und H. Rösing (Hg.): Musikpsychologie, a.a.O. (Anm. 24), S. 305-316.
- (52) C.A. Waterman: The Junior Fuji Stars of Agbowo-Popular Music and Yoruby Children. In F.R. Wilson und F.L. Roehmann (Hg.): Music and Child Development. St. Louis (MO) 1990, S. 79-87.
- (53) M. Altrogge und R. Amann: Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy Metal Videoclips. Berlin: FU, FB Kommunikationswissenschaften 1990.
- (54) P. Zombik: Die Schallplatte - Kulturträger und Wirtschaftsfaktor. Media Perspektiven 7 (1987), S. 437-448.
- (55) T. Münch: POP-FIT: Musikdramaturgie in Servicewellen. Eine Fallstudie. Pfaffenweiler: Centaurus 1991.
- (56) A. Schneider: Zur Lage der Musikwirtschaft in der Bundesrepublik Deutschland. Musikforum 70 (1989), S. 19-34.
- (57) R. Ehlers: Musik im Alltagsleben. In M. Kaase und W. Schulz (Hg.): Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989, S. 379-391.
- (58) E. Funk-Hennigs: Zur Musikszene der Skinheads. Beiträge zur Populärmusikforschung 13, Baden-Baden und Hamburg: CODA und ASPM 1994, S. 46-78