

Demnächst findet sich hier eine überarbeitete Fassung dieses Vortrags.

Folie 1

Ästhetische Urteile als soziale Gebrauchsweisen von Musik. Theoretische und forschungsmethodische Überlegungen zur empirischen Ästhetik¹

Renate Müller

Folie 2

1 Theorie: Das *ästhetische Paradigma* aus kultur- und musiksoziologischer Sicht

Ästhetische Urteilsprozesse werden aus soziologischer Perspektive als soziale Gebrauchsweisen von Musik und als Grundlage der Geschmacksbildung verstanden. Anknüpfend an unseren Kasseler Beitrag über den sozialen im Gegensatz zum natürlichen Gebrauch von Musik werden hier Umgehensweisen mit Musik als sozialisiert betrachtet; sie sind weder naturgegeben noch durch die Gestalt der Gegenstände ästhetischen Urteilens bestimmt; auch die hierarchisierende Unterteilung ästhetischer Objekte in Kunst- und Populärmusik ist gesellschaftlich vermittelt. Mit einer Theorie des sozialen Gebrauchs von Musik verbindet sich somit die Kritik am *ästhetischen Paradigma*. **Folie 3**

Die Idee, die musikalischen Gebrauchsweisen seien dem ästhetischen Objekt inhärent, geht einher mit der dichotomen Trennung in Kunst- und Populärmusik einerseits und in die „reine Ästhetik“ und die „populäre Ästhetik“ als die jeweils für adäquat erachteten Rezeptionsweisen andererseits: Kunstmusik und nur Kunstmusik ist ausschließlich aus der distanziert betrachtenden Perspektive der ästhetischen Kontemplation angemessen zu rezipieren; umgekehrt begünstigt Populärmusik (Trivial- und Unterhaltungsmusik) Gebrauchsweisen distanzloser Involviertheit, die „populäre Ästhetik“ (Bourdieu 1982, 23), die zugleich als deplatzierte Erlebnisweise der Kunstmusik gilt.

Das ästhetische Paradigma basiert auf Kants ästhetischer Theorie, es findet sich wieder in Adornos Hörertypologie (Adorno 1962, 14 ff). Die ästhetische Kontemplation nach Kant

¹ Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung „Die Musik der Gesellschaft. Zur Interdisziplinarität musiksoziologischer Forschung“ der Arbeitsgruppe Musiksoziologie in der DGS am 5. Oktober 2007, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien.

ist die distanzierte, desinteressierte und teilnahmslose Perspektive des reinen, von Lust gereinigten Vergnügens, der einzig angemessene Weg, Kunst wahrzunehmen. Sie liegt in der Natur des Kunstwerks; ihre Beherrschung ist eine Naturgabe (Kant 1790, 70). Bourdieu kritisiert die reine Ästhetik als „Mythos vom ‚reinen‘ Auge“ (Bourdieu 1970, 162), als einen Ästhetizismus, „der die ästhetische Einstellung zu einem universellen Anwendungsprinzip stilisiert, [und damit] die bürgerliche Verleugnung des Gesellschaftlichen an die Grenze treibt.“ (Bourdieu 1979, 24) Das heißt, die Reproduktion sozialer Ungleichheit durch die Sozialisation legitimer kultureller Codes in Familie und Schule wird negiert. Nach Bourdieu geht die ästhetische Einstellung Kants als aristokratisches Privileg einher mit der vermeintlich natürlichen Ablehnung der trivialen und barbarischen Kultur, dem „Ekel vor dem Leichten“ (Bourdieu 1979, 757 ff), den wir in Adornos Überlegungen zur leichten Musik (Adorno 1962, 35 ff) wiederfinden. **Folie 4** Die angemessenen Weisen, Triviales, Barbarisches, Vulgäres zu konsumieren, werden in Bourdieus Theorie im Gegensatz zur „reinen Ästhetik“ als „populäre Ästhetik“ bezeichnet. Diese fordert den Zusammenhang von Kunst und Leben ein und ordnet die Form ästhetischer Objekte ihrer Funktion unter, ist daher gekennzeichnet durch das von der Kunst enttäuschte Verlangen, sich zu unterhalten, „sich in der Kunst wieder zu finden“, „einbezogen zu werden“ (Bourdieu 1979, 64), sich zu identifizieren (23). Zwar ist Kunst das Anwendungsfeld par excellence der ästhetischen Einstellung, aber kein Bereich des Alltags, sei es Küche oder Kleidung, verschließt sich der Stilisierung, d.h. der Setzung des Primats der Form über die Funktion (Bourdieu 1979, 25). „Nichts [...] klassifiziert nachdrücklicher, [...] als das Vermögen, [...] ‚vulgäre‘ Objekte zu ästhetisieren“ (Bourdieu 1979, 25). Hier ist Bourdieu in der Ästhetisierung des Alltags angekommen, jedoch besteht der „blinde Fleck“ in Bourdieus Ansatz darin, kulturelle Codes, basierend auf einer „populären Ästhetik“, für nicht existent und nicht der besonderen Aneignung bedürftig zu halten. Fiskes Konzept populärkulturellen Kapitals (1992) entwickelt Bourdieus Konzept des kulturellen Kapitals weiter und macht es pop-fähig. Auch die Bedeutsamkeit von Tradition bezieht Bourdieu ausschließlich auf Kunst, obwohl angesichts von Stilmix, Recycling und Crossover von Kunst und Pop die folgende Aussage Bourdieus auch auf Populärmusik zutrifft: Kunst bezieht sich auf die Gesamtheit vergangener und gegenwärtiger Kunstwerke und erschließt sich nur dem kundigen Betrachter, der sie in den Kontext spezifischer künstlerischer Traditionen setzt (1969, 22).

Folie 5 Nach Schulze (1992, 134 f) verhindert das ästhetische Paradigma, die „objektivistische Ästhetik“ (134), ebenso wie eine subjektivistische Ästhetik ein soziologisches Verständnis der Zuschreibung von schön und hässlich an ästhetische Zeichen.

Um die kollektive Angleichung alltagsästhetischer Schemata zu erklären, nimmt Schulze jedoch eine reformulierte Position objektivistischer Ästhetik ein und holt das zur Vordertür hinausgeworfene ästhetische Paradigma zur Hintertür wieder herein: Schulze definiert den „objektiven Erlebnisreiz“ als notwendige, allerdings nicht hinreichende, sondern durch Tradition und Definition zu ergänzende Bedingung. „Es ist schwer, ein Rockkonzert kontemplativ zu erleben, beim zweiten Satz des Forellenquintetts dagegen außer sich zu geraten.“

Die solchermaßen durch das ästhetische Paradigma etablierten Symbolsysteme werden erschüttert durch den „postmodernen Kollaps“ der hierarchischen Unterscheidung zwischen hoher Kunst und populärer Kultur, durch die „Verschiebung weg vom hochkulturellen Standpunkt distanzierender moralischer Entrüstung und Verdammung der verarmten Massenkultur hin zur Umarmung und Zelebrierung der populär- und massenkulturellen Ästhetik“ (Featherstone 1995, 6, übers. v. R. Müller), durch das eklektische Kombinieren ästhetischer Codes, gepaart mit Spielfreude und Ironie, wie man es z. B. in MTV fand (Huysen 1985; Kaplan 1990, 140ff; Seidmann 1990, 231ff; Featherstone 1995, 43f, 75f). "The *high* and the *low* ... exist side by side, each aesthetically contributing to the other, and oftimes enjoyed by the same persons" (Kaplan 1990, 147). Mit der „Eventisierung“ der Hochkultur (vgl. z. B. Gebhardt) wird deutlich, dass Kunstkonsum keineswegs auf *distanzierte Kontemplation* beschränkt ist – womöglich auch nie war. Umgekehrt ist im Gegensatz zu den ästhetischen Vorstellungen von Bourdieu (1979) und Schulze (1992, 135) *distanzierte Kontemplation* durchaus auch eine Gebrauchsweise populärer Musik – dies zeigt sich beispielsweise in der Anwendung von hochkulturellen Kriterien bei der Beschreibung bzw. Bewertung von Popmusik in bestimmten Segmenten des Popjournalismus (Spex, Wire u. ä.) und in den Teilen der Populärmusikforschung, die ihren eigenen populären Musikgeschmack legitimieren wollen (von Appen, 2007, 19f).

Eine kleine Seitenbemerkung, die m. E. bedeutsam ist für unsere Positionierung als Musiksoziologie AG innerhalb der DGS: Meine These ist, dass gegenseitige Abgrenzungen (und Stereotypisierungen) musikwissenschaftlich orientierter im Gegensatz zur sozialwissenschaftlich orientierten Musiksoziologie auf dem ästhetischen Paradigma basieren. Beispielsweise ist eine musikwissenschaftliche im Gegensatz zu einer sozialwissenschaftlichen Musiksoziologie aus deren Sicht dem ästhetischen Paradigma verhaftet, während eine sozialwissenschaftliche Musiksoziologie aus musikwissenschaftlicher Sicht eine Soziologie „um die Musik herum“ (Blaukopf 1960, 6) ist.

Die Frage ist nun: **Folie 6**

Wie lassen sich ästhetische Urteilsprozesse jenseits des ästhetischen Paradigmas, jenseits der normativen und hierarchischen Unterscheidungen zwischen hoher Kunst und populärer Kultur und zwischen den ihnen vermeintlich adäquaten Gebrauchsweisen theoretisch in den Blick nehmen und empirisch untersuchen?

2 Interdisziplinärer Ansatz

Folie 7 (Interdisziplinarität)

Zur Beantwortung dieser Frage werden kultur- und musiksoziologische wie musikpsychologische, musikpädagogische und musikwissenschaftliche Überlegungen zur theoretischen Konzeptionierung und empirischen Untersuchung ästhetischer Urteile verknüpft. Verwenden wir einmal den Begriff Musikforschung als zusammenfassende Formulierung für emotions-, wahrnehmungs-, lern- und sozialpsychologisch orientierte musikpsychologische Forschung, für musikpädagogische, musikethnologische und musikhistorische Forschung, die sich alle mit dem Umgehen mit Musik beschäftigen und die dessen soziale Bedingtheit nicht ignorieren sollten, es gern aber tun. Dann verstehe ich Musiksoziologie als interdisziplinären Dialog zwischen Soziologie und Musikforschung. D.h. der Musiksoziologie kommt per definitionem die Interdisziplinarität zu.

Die obigen Überlegungen lassen deutlich werden, inwiefern der **Musikforschung** ein solcher Dialog, also eine Musiksoziologie, gut tut: Es geht darum, das Umgehen mit Ästhetik einschließlich ästhetischen Urteilens als sozialisiert und nicht quasi-natürlich zu betrachten. Wenn ich vom Dialog zwischen Soziologie und Musikforschung spreche, meine ich auch, dass **Musikforschung** an die erwähnte kultursoziologische Diskussion anknüpfen sollte, um ihre Forschungsinhalte um neue Aspekte zu erweitern. Dies tun beispielsweise Parzer et al. (2004) in „Musiksoziologie remixed“, indem sie Impulse aus dem kulturwissenschaftlichen Diskurs auf die Musikwissenschaft beziehen. Aber das ist nur eine Seite der interdisziplinären Medaille: Vielmehr, und dies ist ein in Diskussionen um interdisziplinäres Arbeiten oft vernachlässigter Aspekt, kann ebenfalls auf die **soziologische Diskussion** um Lebensstile und soziale Ungleichheit durch eine intensive Musikforschung neues Licht geworfen werden. Einige der musiksoziologischen Arbeiten von Andreas Gebesmair sind ein gutes Beispiel dafür. Dialog zwischen den Disziplinen setzt **gegenseitiges** Wahrnehmen und Ernstnehmen insbesondere der jeweiligen **aktuellen** Entwicklungen voraus und führt zum Erkenntnisfortschritt **nicht nur einer** der beteiligten Disziplinen.

Für die Musikforschung sind die obigen Überlegungen aus folgendem Grund bedeutsam: Eine Revision der Ästhetikbegriffe, auf denen sie basiert, sowie ihrer Unterscheidungen zwischen Kunst einerseits und Populärkultur und Alltagskonsum andererseits erscheinen notwendig. Beispielhaft ist hier der gerade erschienene Versuch Ralf von Appens einer Ästhetik des Populären: *Der Wert der Musik* (2007) zu nennen. Ein weiterer fruchtbarer Themenbereich für einen interdisziplinären Dialog zwischen Musikforschung und Soziologie bestünde in einer systematischen Diskussion der Ästhetikbegriffe soziologischer Autoren wie beispielsweise Bourdieu und Schulze auf ihre Tragfähigkeit sowie das Messen der Autoren an ihren eigenen kritischen Ansprüchen, wie es hier ansatzweise vorgenommen wird. Auf die Idee, dass es sinnvoll wäre, sich einer Ästhetik populärer Kultur bzw. einer Ästhetik populärer Musik zu widmen wie von Appen, kommt keiner von beiden – insofern sitzen beide dem von ihnen in je unterschiedlicher Weise kritisierten Ästhetikverständnis selbst auf. Des Weiteren erscheint es nicht nur fruchtbar sondern auch notwendig, dass sich Musiksoziologie der methodischen Herangehensweisen und der Methoden-Traditionen der Musikforschung bedient und mit klingenden und audiovisuellen Fragebögen forscht. Denn: Auch wenn in einer Musiksoziologie „um die Musik herum“ nicht die Musik selbst erforscht werden soll, macht es Sinn, das Umgehen mit Musik *mit Musik*, ästhetische Urteilsprozesse *mit Ästhetik* zu erforschen. Das heißt, in der musiksoziologischen Forschung werden präsentative Forschungsmethoden angewendet. Damit sind Forschungsmethoden gemeint, die präsentative und nicht ausschließlich diskursive Symbole bei der Datenerhebung einsetzen, indem im Rahmen audiovisueller Fragebögen visuelle, auditive, audiovisuelle und körpersprachliche Symbole präsentiert werden. Damit sollen die Befragten umgehen können, ohne ihre Eindrücke, Erfahrungen und ästhetischen Entscheidungen ausschließlich verbal repräsentieren zu müssen (vgl. unsere Demonstration in Witten).

3 Ästhetische Urteile jenseits des *ästhetischen Paradigmas*

Folie 8

Zunächst unterscheiden wir in Anlehnung an die obige Erörterung der Positionen von Kant, Adorno, Bourdieu und Schulze ästhetische Urteile in *kontemplativ-distanzierte* und *involviert-distanzlose* Urteile – ohne dabei die Implikationen des ästhetischen Paradigmas zu teilen. Das heißt, diese Urteilsarten sind zwar voneinander zu unterscheiden, jedoch sind sie vorderhand weder an Gestalten von Musik noch an soziale Differenzierungen gebunden. Eine sich daraus ergebende, empirisch überprüfte und weiter zu überprüfende Hypothese (**Click**) lautet:

Popmusikrezipienten sind in der Lage, Popmusik aus *kontemplativ-distanzierter* und aus *involviert-distanzloser* Perspektive zu betrachten und beide Urteilsprozesse voneinander zu unterscheiden. Empirisch zu untersuchen sind des Weiteren durchaus Zusammenhänge zwischen Objektgestalten von Musiken und Urteilsweisen einerseits und zwischen Urteilsweisen und sozialer Differenz wie beispielsweise Bildung, Beruf, Alter, Geschlecht, Migrationshintergrund andererseits, vgl. hierzu den anschließenden Vortrag von Frau Rhein. Im Lichte der Theorie des sozialen Gebrauchs sprechen wir darüber hinaus von *sozialästhetischen* Urteilen. *Sozialästhetische* Urteile über Musik sind Indikatoren dafür, dass Musik als Mittel der soziokulturellen Verortung der eigenen Person und Anderer, der sozialen und symbolischen Inklusion und Exklusion, der Identitätskonstruktion benutzt wird. Vgl. auch hierzu den Vortrag von Frau Rhein, im folgenden befasse ich mich mit den beiden anderen Urteilarten.

3.1 Definitionen ästhetischer Urteile

Folie 9 Die folgende Darstellung der genannten drei Arten ästhetischen Urteilens lehnt sich an die von Behne (1987, 1986) vorgeschlagene Differenzierung in *Ich-*, *Sach-* und *Man-* Urteile im Rahmen seines dreidimensionalen Modell des musikalischen Werturteils (Behne 1987, 230) an.

1. Die *kontemplativ-distanzierten* Urteile (Behnes *Sach-*Urteile) unterscheiden sich in inhaltliche, z. B. „dieser Song kritisiert stereotype Genderrollen“, und handwerkliche bzw. performative Urteile, z. B. „dieser Song ist gut gemacht“.
2. Die *involviert-distanzlosen* Urteile (Behnes *Ich-*Urteile) beziehen sich auf die eigenen Emotionen, den eigenen Körper, auf die eigene Lebenssituation, die eigene Identität und die damit jeweils verbundene Anziehungskraft von Musik, z. B. „auf diese Musik fahr ich voll ab“, „this song is killing me softly“, „diese Musik mag ich“, „dies Video gefällt mir nicht“, „ist mir vertraut“.
3. Zwischen Kontemplation und Involviertheit nehmen die *sozialästhetischen* Urteile (Behnes *Man-*Urteile) eine Zwischenposition ein: damit grenzt man sich von anderen ab, steht also gleichzeitig in Distanz zu sich und anderen, definiert aber gleichzeitig seine Zugehörigkeit, beispielsweise Involviertheit in einer Szene und Abneigung gegenüber Anderen, z. B. „diese Musik kommt bei Teenies gut an“ oder „die *Smiths-*Fans sind gebildet, pessimistisch, aktiv, politisch“ (vgl. den Vortrag von Frau Rhein!)

3.2 Empirische Ästhetik von *The Smiths*: Erforschung ästhetischen Urteilens

Unser Forschungsprojekt „Die empirische Ästhetik von *The Smiths*“² befasste sich u. a. mit der Frage danach, welche sozialen und kulturellen Differenzierungen durch das Umgehen mit der *Smiths*-Ästhetik geschaffen und symbolisiert werden. Vor diesem Hintergrund nimmt das Projekt u.a. Unterschiede zwischen verschiedenen Arten und Intensitäten des Kennens und Mögens der *Smiths* in den Blick und den damit verbundenen Unterschieden im Umgehen mit der *Smiths*-Ästhetik. In Anlehnung an einen Songtitel von *The Smiths* „What Difference does it make?“ stellen wir die Frage: Was für einen Unterschied macht es im Hinblick auf die Bedeutungszuschreibung an die Ästhetik der Gruppe *The Smiths*, ob man *The Smiths* mag oder nicht?

Folie 10 Insgesamt wurden 172 Personen befragt. Die Stichprobe besteht mehrheitlich aus Studierenden der Fachrichtungen Musik, Medien, Pädagogik und Kulturmanagement (vgl. Diagramm 1), hinzu kommt eine Gruppe von 19 persönlich akquirierten *The Smiths*-Fans.³ 83,1% der Befragten sind jünger als 30 Jahre, über 35 Jahre alt sind lediglich 5,2 %. Es handelt sich demnach um eine insgesamt junge Stichprobe mit hoher formaler Bildung.

Folie 11 Nach der jeweiligen Zuneigung zu *The Smiths* wird die Stichprobe (N=172) in *The Smiths*-Fans (11%), -„Zugeneigte“ (31%), -„Indifferente“ (41%), und -„Abgeneigte“ (17%) unterschieden. Dabei geht es u.a. um Unterschiede des ästhetischen Urteilens.

Folie 12 Die Studie wurde mit dem interaktiven audiovisuellen Erhebungsinstrumentarium FrAuMuMe durchgeführt, einem multimedialen Fragebogen-Autorensystem, das audiovisuelle Fragebögen und experimentelle Designs erzeugt (Müller 2002). Der audiovisuelle Fragebogen untersucht das Umgehen junger Erwachsener mit der Ästhetik von *The Smiths*, indem ihre ästhetischen Urteile über Musik und Videos, teilweise in enger Verbindung mit der Präsentation musikalischen bzw. audiovisuellen Materials, erfragt werden. **Folie 13** Im Verlauf des Fragebogens wurden den Befragten Beispiele der *Smiths*-Ästhetik – vier Musikbeispiele, vier Videoausschnitte und Bilder – präsentiert. Die Befragten wurden durch den Computer befragt; jeder beantwortete eine eigene Version des Fragebogens mit einer zufällig angeordneten Reihenfolge der Musikbeispiele, Videos und

² Das Forschungsprojekt „Die empirische Ästhetik von *The Smiths*“ wurde von der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg gefördert.

³ Für die Kooperation danken wir der Musikhochschule Stuttgart, der Hochschule für Medien in Stuttgart und dem Seminar „Studierende forschen mit dem MultiMedia-Computer“, WS 2004/ 2005.

derjenigen Items, bei denen eine Randomisierung sinnvoll erschien. Den Fragebogen haben wir in Witten präsentiert, einige Ergebnisse in Kassel, weitere Ergebnisse enthält der Vortrag von Frau Rhein.

Die Befragten wurden aufgefordert, für jedes der vier Videos und jedes der vier Musikstücke jeweils ein Urteil darüber abzugeben,

- **Folie 14** wie sehr ihnen dieser Song gefällt (*involviert distanzloses* Urteil)
- **Folie 15** ob sie diesen Song für gut gemacht halten (*kontemplativ-distanziertes* Urteil)
- **Folie 16** wie sehr ihnen dieses Video gefällt (*involviert distanzloses* Urteil)
- **Folie 17** ob sie dieses Video für gut gemacht halten (*kontemplativ-distanziertes* Urteil).

Somit wird zwischen zwei Perspektiven der Bewertung von Musik und Videos unterschieden: auf der einen Seite die subjektive, eher emotionale Perspektive des Vergnügens, des Genießens und des Mögens, auf der anderen Seite die eher objektive (bzw. vermeintlich objektive), distanzierte und rationale Perspektive der ästhetischen Kontemplation, bei der die künstlerische Produktion sowie Eigenschaften bzw. Qualitäten des Kunstobjekts im Vordergrund stehen.

Ergebnisse: Es ergeben sich jeweils nur geringfügige Unterschiede zwischen dem *kontemplativen* und dem *involvierten* Urteil für die vier Musikstücke **Folie 18** bzw. die vier Musikvideos **Folie 19**. Die einzige erkennbare Differenz ergibt sich beim Videoclip zu dem Song „The Queen is Dead“. Den Befragten gefällt das Video eher nicht, nichtsdestotrotz geben sie an, es sei ganz gut gemacht. Sie demonstrieren damit Respekt für die Band *The Smiths* und ihr Schaffen. Insgesamt werden die Videos sowohl im *involvierten* als auch im *kontemplativen* Urteil der Befragten schlechter bewertet als die Musik. Möglicherweise wird die 20 Jahre alte Videoästhetik von *The Smiths* viel deutlicher als „rückständig“ bzw. nicht mehr zeitgemäß wahrgenommen als die Ästhetik ihrer Musik.

Folie 20 Diese Abbildung zeigt für jede der vier oben gezeigten Zuneigungsgruppen die Unterschiede zwischen dem *kontemplativen* und dem *involvierten* Urteil für jedes Musikstück und jeden Videoclip als Differenzwert an. Ein positiver Wert bedeutet, dass das Video oder der Song gefällt, obgleich das *kontemplative* Urteil nicht entsprechend gut ausfällt.

Ein negativer Wert zeigt an, dass das *kontemplative* wohlwollender ausfällt als das *involvierte* Urteil. Damit steht ein negativer Wert für das, was oben als Respektsbezeugung für das jeweilige ästhetische Objekt interpretiert wurde: Ich mag es zwar nicht, aber es ist gut gemacht.

- Zwischen den vier Zuneigungsgruppen gibt es keine signifikanten Unterschiede hinsichtlich des Differenzwertes für die Musikstücke. Offensichtlich polarisieren die Videos hier weit mehr als die Songs.
- Die signifikanten Unterschiede in der Beurteilung der Videos beziehen sich darauf, dass die Abgeneigten und die Indifferenten Respekt demonstrieren, während v. a. die Fans eher angeben, dass sie die Videos mögen, obwohl sie sich dessen bewusst sind, dass sie nicht so gut gemacht sind.

Die Fans präsentieren ihre Zuwendung zu *The Smiths* damit in erster Linie als etwas Emotionales und nicht als etwas, das durch die ästhetische Qualität der Musik und der Videos allein erklärt werden könnte. Dies unterstreicht, dass die Beziehung der Fans zum Objekt ihres Fantums eine starke emotionale Qualität hat, die die Fans von denen unterscheidet, die die Musik oder die Band „nur“ mögen. Gleichzeitig zeigen die Unterschiede zwischen *kontemplativen* und *involvierten* Urteilen der Fans, dass ihre emotionale Verbindung zum Objekt ihres Fantums nicht automatisch zu einem unkritischen oder gar „verblendeten“ *distanzlosen* Urteil über dieses kulturelle Objekt führt. Sowohl am emotionalen Urteil der Fans als auch am Respekturteil der Abgeneigten und der Indifferenten wird deutlich, dass zwischen dem *involvierten* und dem *distanzierten* ästhetischen Urteil klar getrennt wird.

4 Resümee

Folie 21 (animiert)

1 Alle Befragten-Gruppen unterscheiden deutlich zwischen *involvierten* und *distanzierten* ästhetischen Urteilen, wobei die Fans *The Smiths* stärker mögen als ihr ästhetisches Niveau schätzen, während die anderen Gruppen *The Smiths* weniger mögen als ästhetisch respektieren. Mit anderen Worten: Für die *Smiths*-Fans überwiegt das positive *involvierte* Urteil ihr tendenziell negatives *kontemplatives* Urteil. Bei den anderen Befragten unterscheiden sich beide Urteile in anderer Richtung: Sie fällen ein positiveres *kontemplatives* Urteil und ein tendenziell negatives *involviertes* Urteil.

2 Unser Ergebnis zeigt die Unhaltbarkeit der generellen Annahmen, Populärmusik sei ihrer Gestalt nach nur auf *involviert-distanzlose* Weise zu rezipieren und Populärmusikhörerinnen und -hörer seien zu einem *kontemplativ-distanzierten Urteil* weder fähig noch willens.

3 Stattdessen scheint die Annahme bestätigt zu werden, dass in postmodernen Gesellschaften beide Perspektiven, d. h. die *distanzlosen Involvements* und die *distanzierter Kontemplation*, nebeneinander existieren, von denselben Rezipienten eingenommen werden können und dass beide auf dieselben ästhetischen Objekte bezogen sein können – wie beispielsweise auf die *Smiths-Ästhetik*.

Zukünftige musiksoziologische Forschung sollte die hier überprüfte Hypothese weiterverfolgen und Differenzierungen ästhetischer Urteile in Abhängigkeit von sozialer und soziokultureller Differenzierung, beispielsweise nach Bildung, Beruf, Alter, Geschlecht, Migrationshintergrund wie auch nach Musikgeschmack untersuchen – hier wurden nur junge Personen höheren Bildungsgrades befragt. Desgleichen sollten, ebenfalls unter Bedingungen sozialer und soziokultureller Differenzierung, die Annahmen überprüft werden, Kunstmusik sei ihrer Gestalt nach nur auf *kontemplativ-distanzierte* Weise zu rezipieren und Kunstmusikhörerinnen und -hörer enthielten sich *involviert-distanzloser* Urteile. Ebenso sind Zusammenhänge zwischen Objektgestalten von Musiken und Urteilsweisen in den Blick zu nehmen, wie Frau Rhein es in ihrem Vortrag tun wird.

Hier wurde besonderes Augenmerk gelenkt auf ästhetische Urteile, soziale Gebrauchsweisen von Musik, die sich nicht erst seit gestern ausdifferenziert haben, jedoch noch nicht so lange von kulturwissenschaftlicher Seite differenziert betrachtet werden. Je differenzierter Kultur ist, je differenzierter Umgehensweisen mit Kultur sind, umso eher entziehen sich die damit verbundenen Mechanismen der Reproduktion sozialer Ungleichheit dem wissenschaftlichen Blick, wenn dieser an alten Stereotypen kleben bleibt.

Dass unsere Sprache (und unser Denken) durchsetzt ist mit alten Stereotypen, mit Spuren des *ästhetischen Paradigmas* erlaube ich mir zum Abschluss anhand zweier Zitate zu zeigen:

Folie 22 Zunächst ein Zitat aus dem neuen Fremdwörterduden, der gestern bei mir eintraf: „Involvement [...] (engl.): 1. von der neueren Rock- und Popmusik ausgehender Effekt des Aktivierens von Spielern und Publikum, der oft z. B. durch Bild- und Lichtwirkungen verstärkt wird. 2. (Werbespr.) Grad der inneren Beteiligung eines Konsumenten an einer Handlung“ (Das Fremdwörterbuch, 9., aktualisierte Aufl., Mannheim et al.: Dudenverlag, 477).

Und nun ein Zitat aus einem anderen Kontext: Wann immer ich Schulze lese, „Es ist schwer, ein Rockkonzert kontemplativ zu erleben,“ muss ich denken: „Keineswegs, man denke nur an die Verfremdung der amerikanischen Nationalhymne durch Jimi Hendrix auf dem Woodstock-Festival.“ Bei meinen Recherchen dazu fand ich folgende Informationen:

„Das **Woodstock Music and Art Festival** war ein [Musikfestival](#), das als musikalischer Höhepunkt der US-amerikanischen [Hippiebewegung Flowerpower](#) gilt. Es fand offiziell vom 15. bis 17. August 1969 statt, endete tatsächlich jedoch am Morgen des 18. August“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Woodstock-Festival> 3.10.2007)

„Bei diesem Konzert präsentierte Hendrix eine umstrittene Interpretation der US-amerikanischen Nationalhymne [The Star-Spangled Banner](#). Durch Spieltechnik und den Einsatz von Effekten (vor allem [Wah-Wah](#) und [Fuzz-Face](#)) verfremdete er die bekannten Motive der Hymne“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Jimi_Hendrix 3.10.2007) und ließ „zwischen den bekannten Motiven der Hymne auch Kriegsszenen hörbar werden, darunter verblüffend deutlich Maschinengewehrsalven, Fliegerangriffe und Geschosseinschläge“ (<http://www1.mdr.de/mdr-info/3466446.html> 3.10.2007).

Folie 23

„Fritz Rau, der Veranstalter der ersten Jimi Hendrix Deutschland-Tour, erinnert sich an tobende Säle und zertrümmerte Stühle; der Grund: Hendrix Version von A Star-Spangled Banner: ‚Dieser unglaublichen Performance der amerikanischen Nationalhymne, in der Verfremdung, zur Darstellung des unsinnigen Vietnamkrieges.‘ [...] Bei der Deutschland-Tournee ist dies der Höhepunkt jeder Zugabe. Zum Beispiel in Frankfurt, wie sich Veranstalter Rau erinnert: ‚Ich sagte: Let's do it!, und dann ging er raus. [...] ich glaube, eines der beeindruckendsten Erlebnisse, die ein deutsches Publikum bekommen konnte.‘ Die dekonstruierte Hymne wird zum Credo einer ganzen Generation. Zusammen mit Janis Joplin, Frank Zappa, Jim Morrison von den Doors oder Greatful Dead ist Jimi Hendrix im **Olymp** des musikalischen Teils der Revolution. **Mit ihm gelangte die Rockmusik in den Rang der Kunst.** Stellvertretend dafür steht dieses Zitat von Led Zeppelin-Sänger Robert Plant: ‚Ich legte eine Hendrix-Platte auf. Mein Sohn fragte mich: Daddy, wer ist das? Ich antwortete ihm: Mein Sohn - das ist Gott!‘“ (<http://www1.mdr.de/mdr-info/3466446.html> (3.10.2007))

Folie 24

Man kann offenbar – *involviert-distanzlos* – außer sich geraten über Qualitäten von Musik, die man nur in *kontemplativ-distanzierter* Manier wahrnehmen kann. [Das macht Pop zur Kunst und Kunst zu Pop!]

Folie 25

Literatur

Alexander, Jeffrey C. & Steven Seidman (Eds.) (1990). *Culture and Society*. Contemporary Debates. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre (1970): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1974

Das Fremdwörterbuch, 9., aktualisierte Aufl., Mannheim et al.: Dudenverlag.

Featherstone, Mike (1995). *Undoing Culture*, London: Sage.

Fiske, John (1992). The Cultural Economy of Fandom. In Lewis 1992, 30-49.

Huysen, Andreas (1984). Mapping the Postmodern. In Alexander & Seidman 1990, 355-375.

Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft*, ed. by Gerhard Lehmann, Stuttgart 1963.

Kaplan, Max (1990). *The Arts*. A social Perspective, London: Associated Universities Presses.

Seidman, Steven (1990). Substantive Debates: Moral Order and Social Crisis – Perspectives on Modern Culture. In Alexander & Seidman 1990, 217-235.

von Appen, Ralf (2007): *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: transcript.