

Taren-Ida Ackermann

Disliked Music


Merkmale, Gründe und
Funktionen abgelehnter Musik



PETE ROCK & CL SMOOTH - MECCA AND THE SOUL BROTHER

* * * RICK ASTLEY - WHENEVER YOU NEED SOMEBODY * * *

2-1 77 TOP AFTERBURNER

kassel
university 
press

A-HA / HUNTING HIGH AND LOW

Taren-Ida Ackermann

Disliked Music

Merkmale, Gründe und Funktionen abgelehnter Musik

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Humanwissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Gutachter: PD Dr. Julia Merrill
Prof. Dr. Jan Hemming

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Mai 2019



Das e-book ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - 4.0 International Lizenz.

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

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2019
ISBN 978-3-7376-5088-5
DOI: <http://dx.medra.org/10.19211/KUP9783737650885>
URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0002-450887>

© 2019, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Printed in Germany

Inhaltsübersicht

1. Einleitung.....	1
2. Literaturüberblick: “Disliked Music” bzw. Abgelehnte Musik.....	5
3. STUDIE I: Fragebogenstudie “Musikgeschmack”	77
4. STUDIE II: Interviewstudie “Disliked Music”	109
5. STUDIE III: Onlinefragebogen „DislikesQues“	223
6. Generelle Diskussion und Fazit	265
Literaturverzeichnis	275

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Literaturüberblick: “Disliked Music” bzw. Abgelehnte Musik.....	5
2.1 Musikgeschmack als Überbegriff	5
2.1.1 Präferenz, Disferenz, Vorliebe, Ablehnung - eine Begriffsklärung	5
2.1.2 Untersuchungsmethoden zum Musikgeschmack	14
2.2 Musikvorlieben, oder: warum wir mögen, was wir mögen	18
2.2.1 Musikbezogene Begründungen von Musikvorlieben.....	19
2.2.2 Authentizitätszuschreibungen als positives Werturteil	24
2.2.3 Wirkungen von Musik als Begründungsstrategie.....	29
2.2.4 Funktionen und Gebrauchsarten der Musikvorlieben	31
2.2.5 Einflussfaktoren auf den Musikgeschmack.....	37
2.3 Abgelehnte Musik, oder: “Das mag ich nicht!”	42
2.3.1 Bourdieu und die Theorie der Distinktion.....	45
2.3.2 Bryson, Peterson und die Theorie der Omnivorizität.....	48
2.3.3 Ablehnungen als individuelles (soziales) Phänomen: Lahire, Warde und Wilk	52
2.3.4 Berlis Theorie vom grenzüberschreitenden Musikgeschmack.....	56
2.3.5 Soziale Identitätstheorie und Optimale Distinktheit.....	57
2.3.6 Ablehnung in musikwissenschaftlicher Forschung.....	58
2.3.7 Ablehnung in Zusammenhang mit dem Negativ-Selbst.....	64
2.4 Musikablehnungen - Zusammenfassung und Forschungsfragen	72
3. STUDIE I: Fragebogenstudie “Musikgeschmack”	77
3.1 Methodik der Studie.....	79
3.1.1 Forschungsmethode: Offener Fragebogen / Twenty Statement Test	79
3.1.2 Ablauf.....	81
3.1.3 Teilnehmer.....	82
3.1.4 Kodierung und Auswertung	82
3.2 Ergebnisse	85
3.2.1 Musikalische Ordnungskategorien	86
3.2.2 Musikalische Eigenschaften, Liedtexte und Sängerstimme	90

3.2.3 Wirkungen und Funktionen	94
3.2.4 Allgemeine Beschreibungen	98
3.2.5 Darbietungskontext, Entstehung und Musikpraxis	103
3.3 Diskussion	104
4. STUDIE II: Interviewstudie “Disliked Music”	109
4.1 Methodik der Studie	111
4.1.1 Forschungsmethode: Semi-strukturierte Tiefeninterviews	111
4.1.2 Leitfaden	115
4.1.3 Ablauf der Interviews	117
4.1.4 Teilnehmer	119
4.1.5 Transkription.....	121
4.1.6 Analyse	122
4.2 Ergebnisse.....	124
4.2.1 Klassifikationen abgelehnter Musik	125
4.2.2 Ablehnungsstärke – von Neutralität bis zum Hass	134
4.2.3 Musikimmanente und musikexmanente Bezugspunkte der Ablehnungen ...	138
4.2.4 Legitimationsstrategien der Teilnehmer für ihre musikalischen Ablehnungen	143
4.2.4.1 Sachbezogene Legitimationsstrategien	145
4.2.4.2 Subjektbezogene Legitimationsstrategien.....	167
4.2.4.3 Soziale Legitimationsstrategien	180
4.2.4.4 Kategorieübergreifende Themen.....	186
4.2.5 Situationsbedingte (Situative) Veränderungen	192
4.2.6 Häufigkeitsverteilung der Ablehnungsbegründungen	193
4.2.7 Reaktionen auf die abgelehnte Musik.....	199
4.2.8 Was sagt Ihre abgelehnte oder gemochte Musik über Sie aus?	207
4.2.9 Funktionen abgelehnter Musik	212
4.3 Diskussion	215
5. STUDIE III: Onlinefragebogen „DislikesQues“	223
5.1 Methodik.....	224
5.1.1 Fragebogenentwicklung und Auswahl der Items.....	224
5.1.2 Ablauf	227

5.1.3 Teilnehmer und Durchführung	229
5.2 Ergebnisse	230
5.2.1 Stark und schwach abgelehnte Stile und Interpreten – Deskriptive Statistik	230
5.2.2 Zusammenhang zwischen den Begründungspunkten und der starken und schwachen Ablehnung von Stilen und Interpreten	233
5.2.3 Zustimmung zu den Ablehnungsbegründungen	235
5.2.4 Zusammenhang zwischen der (schwachen) Ablehnung von Interpreten und Stilen und den Ablehnungsgründen	236
5.2.5 Unterschiede in den Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Stilen und Interpreten	238
5.2.6 Unterschiede zwischen den Musikstilen	242
5.2.7 Vergleiche von Kategorie und Ablehnungsstufe innerhalb eines Musikstils	248
5.2.8 Einflüsse von Alter, Geschlecht, Einstellung zu Musik und Hörverhalten ..	252
5.3 Diskussion	254
5.3.1 Unterschiede zwischen Stilen und Interpreten	256
5.3.2 Unterschiede zwischen starker und schwacher Ablehnung	260
5.3.3 Unterschiede zwischen den Stilen	261
5.3.4 Zusammenfassung	262
6. Generelle Diskussion und Fazit	265
Literaturverzeichnis	275

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei einer Reihe von Personen bedanken, deren Hilfe, Unterstützung und Rat diese Arbeit erst möglich gemacht hat. Besonders herausheben möchte ich dabei Frau Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann, die den Anstoß für die Erforschung abgelehnter Musik schon während meiner Masterarbeit gab und mich seitdem kontinuierlich unterstützt, gefördert und betreut hat. In ihrer Abteilung durfte ich unschätzbar viel lernen, mich ausprobieren, Ideen umsetzen und diese anschließend auf nationalen und internationalen Konferenzen präsentieren, was sowohl beruflich wie auch privat enorm bereichernd war. Ebenso danke ich PD Dr. Julia Merrill für ihren Einsatz als meine Erstbetreuerin. Ihre Unterstützung bei der Planung, Durchführung und Niederschrift dieser Arbeit war überaus wertvoll, und ihre Begeisterung für das Thema an sich hat mich immer wieder motiviert und angetrieben.

Darüber hinaus möchte ich folgenden Personen für ihre offenen Ohren, ihren Beistand, ihre Kritik und Anregungen sowie all die Gespräche, Ermutigungen und Schubser in die richtige Richtung in ungeordneter Reihenfolge danken: Dr. Fabian Greb, Dr. Elke Lange, Janine Wiesecke, Dr. Timo Fischinger, Prof. Dr. Christoph Seibert, Dr. Thijs Vroegh, Dr. Jutta Toelle, Dr. Julia Intemann, Dr. Moniek Kuijpers, Freya Materne und Claudia Lehr sowie allen weiteren Kollegen des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik. Sophia Lehner und Corinna Brendel danke ich für ihre Hilfe bei den Kodierungen der Interviews und der Fragebogenstudie.

Meinen Eltern danke ich neben ihrer grundsätzlichen Unterstützung in der ganzen Zeit besonders für ihren Einsatz bei der Korrektur des Manuskripts und ihre hilfreichen Hinweise und Kommentare. Ebenso wie meine Freunde haben sie geduldig viele Gespräche über ihre spezielle und die abgelehnte Musik generell mit mir geführt. Speziell möchte ich mich weiterhin bei Aline Hille für unendlich viel Geduld, selbstlosen Beistand und Verständnis für lange Arbeitszeiten, durchgearbeitete Wochenenden und endlos aufgeschobene Urlaubspläne bedanken.

Zuletzt möchte ich mich von ganzem Herzen bei allen Teilnehmern meiner Studien bedanken. Nur dank ihnen, ihrer Zeit und ihrer Bereitschaft, mir einen Einblick in ihre Musikablehnungen zu geben, war diese Dissertation überhaupt möglich.

1. Einleitung

„Please play something else! Do I *have* to listen to this? It grates, hurts, bores; it’s ugly, it’s painful, it’s driving me *mad*.“ (Frith, 2004, S. 30)

Musik besitzt, im Positiven wie im Negativen, die Fähigkeit, Menschen zu berühren, zu begeistern und zu verzaubern. Die individuell geliebte Musik kann Funktionen übernehmen, die der Anwesenheit eines Menschen in Nichts nachstehen – besonders Jugendliche, aber auch Erwachsene fühlen sich eng mit ihrer Lieblingsmusik verbunden, lassen sich von ihr trösten, aufheitern, zu Bewegung animieren oder nutzen sie als Gesprächsgrundlage in vielfältigen Alltagssituationen (siehe beispielsweise Boer, 2009; Laiho, 2004; Schäfer et al., 2013; Sloboda, O’Neill & Ivaldi, 2001). Unter bestimmten Umständen kann manche Musik jedoch auch negativ aufgenommen werden, wie das Zitat oben eindrücklich veranschaulicht. Dann stört sie und nervt, dann bringt sie Menschen dazu, den Radiosender umzuschalten oder den Raum zu verlassen. Trotz der negativen Bewertung ist jedoch derart abgelehnte oder gehasste Musik in vielen Fällen auch Gesprächsstoff: So veröffentlichte beispielsweise das US-amerikanische Musikmagazin *Blender* 2010 eine Liste der „50 worst songs ever“¹. Ähnliche Auflistungen der angeblich schlechtesten Lieder oder auch Alben sind in vielen Zeitungen, Zeitschriften, Internetforen und -seiten zu finden². Sogar Monographien (z. B. Bullock, 2015) und Radiosendungen beschäftigen sich mit den „Raritäten des Grauens“³. Was aber macht ‚schlechte‘ Musik überhaupt aus? Oftmals sind die Lieder und Interpreten, die auf diesen Listen aufgezählt werden, kommerziell sehr erfolgreich und bekannt. Zum Teil spielt sicherlich eine zu große Präsenz in Alltagsmusikumgebungen eine Rolle, aber gleichzeitig sind Musikablehnungen wie die Vorlieben in höchstem Maße individuell. In bestimmten Musikrichtungen wie dem Metal oder Punk gehört die Selbstbeschreibung der eigenen Musik als ‚trash‘ oder

¹ Berichterstattung darüber beispielsweise hier: Süddeutsche Zeitung. (2010). *Die 50 schlechtesten Songs aller Zeiten*, Süddeutsche Zeitung. Zugriff am 18.09.2018. Verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/panorama/anti-hitliste-die-schlechtesten-songs-aller-zeiten-1.682686##>

² Beispielsweise hier:

[1] Wikipedia. (2018). *List of music considered the worst*, Wikipedia. Zugriff am 18.09.2018. Verfügbar unter https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_considered_the_worst##

[2] laut.de. (2010). *Die schlimmsten Songs*, laut.de. Zugriff am 18.09.2018. Verfügbar unter <https://www.laut.de/News/Die-schlimmsten-Songs,-Teil-1-Lachhafte-Outfits-30-08-2010-7615##>

³ *Radioeins Raritäten des Grauens*. Zugriff am 18.09.2018. Verfügbar unter <https://www.radioeins.de/programm/sendungen/mofr1013/raritaeten-des-grauens/##>

„schlecht“ sogar zum Selbstverständnis von Bands und Hörern⁴. Deswegen liegt der Fokus dieser Arbeit nicht darauf, festzulegen, welche Musik nun „schlecht“ oder „gut“ ist und welche Eigenschaften Musik besitzen muss, um als „schlecht“ wahrgenommen zu werden. Stattdessen soll die Ablehnung von Musik im Rahmen des individuellen Musikgeschmacks in den Fokus genommen werden. Dabei geht es darum, zu untersuchen, welche Musik überhaupt abgelehnt wird und wie sich die abgelehnte Musik von der gemochten Musik unterscheidet. Ebenfalls sollen die Begründungen hinter den Ablehnungen betrachtet werden – warum wird dieses eine Album eines Sängers gehasst, während andere positiv bewertet und regelmäßig gehört werden? Welche Faktoren beeinflussen die Ablehnung von Musik? Gibt es vielleicht Kriterien, deren Vorhandensein in einem Musikstil immer zur Ablehnung führt?

In der vorliegenden Dissertation wird diesen und weiteren Fragen auf den Grund gegangen. Dazu werden, nach einer umfangreichen Literaturrecherche, in insgesamt drei empirischen Studien Struktur, Breite, Tiefe und Begründungsmuster von Musikablehnungen untersucht.

Zunächst wird nach einer Begriffsklärung der Termini Musikgeschmack, Präferenz, Vorliebe und Ablehnung der aktuelle Forschungsstand zu den Musikvorlieben dargestellt, um anschließend auf die abgelehnte Musik einzugehen (Kapitel 2). Die wenigen Erkenntnisse zu den Musikablehnungen werden dabei mit relevanten Ergebnissen aus anderen Disziplinen und zu anderen Formen von negativen Urteilen ergänzt. Ausgehend von dem Literaturüberblick werden dann die Forschungsfragen entwickelt, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen und die von den nachfolgenden Studien adressiert werden.

In der ersten Studie, einer Fragebogenstudie (Kapitel 3), wurde zunächst untersucht, wie Teilnehmer in einer offenen Abfrage des Musikgeschmacks und seiner Grenzen ohne vorgegebene Antwortmöglichkeiten und -kategorien ihren Musikgeschmack beschreiben und präsentieren. Dazu erhielten die Teilnehmer zwei Seiten, auf denen sie bis zu zwanzig Antworten auf die Frage „Was ist mein Musikgeschmack?“ und „Was ist mein Musikgeschmack nicht?“ niederschreiben sollten.

⁴ Mit Trash Metal und Trash Punk gibt es mehrere Substile, die sich explizit einem anderen ästhetischen Klangideal verschreiben. Die EDM-Band „Disco Trash Music“ nutzt den Begriff sogar als Teil ihres Bandnamens.

Anschließend an die Ergebnisse dieser Fragebogenstudie wurde als zweite Studie eine Interviewstudie durchgeführt, die sich nun gänzlich auf die Ablehnungen fokussierte (Kapitel 4). Die Teilnehmer wurden darin intensiv zu ihren musikalischen Ablehnungen und den Gründen für diese Ablehnungen befragt. Neben einem Analyseschwerpunkt auf den Ordnungskategorien der Ablehnung und der jeweiligen Stärke der Ablehnungen standen die Legitimationsstrategien der Teilnehmer für ihre negativen Bewertungen im Vordergrund.

Auf Basis der durch die Interviews identifizierten Legitimationsstrategien wurden für die dritte Studie Fragebogenitems zu den Gründen der Ablehnung entwickelt. In einem Onlinefragebogen wurden nun die identifizierten Legitimationen hinsichtlich ihrer Relevanz für starke und schwache Ablehnung von Musikstilen und Interpreten untersucht (Kapitel 5).

Die so mittels unterschiedlicher methodischer Ansätze erzielten Ergebnisse bilden dann die Grundlage für eine Modellbildung zu den Dimensionen des Musikgeschmacks (Kapitel 6), die sowohl die Ablehnungen an sich als auch die neu gewonnenen Erkenntnisse zum Musikgeschmack im Ganzen einschließt.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass aus Gründen der verbesserten Lesbarkeit auf die Verwendung von gendersensibler Sprache in Form von Doppelnennung, Gender-Gap, Binnen-I oder Asterisk verzichtet wird. Soweit wie möglich wurde versucht, neutrale Personenbezeichnungen zu verwenden. Alle verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich unabhängig der generischen maskulinen Form auf alle Geschlechter.

Weiterhin ist zu berücksichtigen, dass in allen hier vorgestellten Studien lediglich Teilnehmer aus dem westlichen Kulturkreis befragt wurden. Dieser Arbeit liegt dementsprechend eine typisch westliche Musikästhetik zugrunde.

2. Literaturüberblick: “Disliked Music” bzw. Abgelehnte Musik

Das folgende Kapitel behandelt theoretische und empirische Ansätze, die sich aus unterschiedlichen disziplinären Hintergründen und mit verschiedenen wissenschaftlichen Methoden mit der Ablehnung bestimmter Objekte und, spezifischer, mit der Ablehnung bestimmter Musik beschäftigen. Musikablehnungen sind jedoch nicht ohne ihr Gegenteil, die Musikvorlieben, zu denken, und Urteile jeglicher Art haben immer einen relativen Aspekt, weswegen auch negative Urteile nicht ohne positive Gegenbeispiele zu denken sind. Ein Großteil der Forschung zu Urteilen über Musik und zum Musikgeschmack beschäftigt sich mit den Vorlieben, während die Forschung zu den Hintergründen und Einflussfaktoren abgelehnter Musik noch am Anfang steht. Dementsprechend wenige Informationen gibt es auch zum Verhältnis von den Begründungen positiver Urteile und denen negativer Urteile. Deswegen wird in diesem Kapitel nach einer Begriffsklärung und Übersichtsdarstellung der in der Musikgeschmacksforschung verwendeten Methoden zunächst eine Übersicht über die bisherigen Ergebnisse zu den Musikvorlieben gegeben, bevor ausführlich auf den Forschungsstand zur Ablehnung eingegangen wird.

2.1 Musikgeschmack als Überbegriff

2.1.1 Präferenz, Disferenz, Vorliebe, Ablehnung - eine Begriffsklärung

Bevor im Detail über Musikvorlieben oder Musikablehnungen gesprochen werden kann, muss der Musikgeschmack als Überbegriff für die Gesamtheit an positiven, negativen und neutralen Einstellungen gegenüber bestimmten Musik und, spezifischer, musikalischen Ordnungskategorien in den Blick genommen werden. Die Definition dessen, was genau unter Geschmack verstanden wird, ist in der bisherigen Forschung keineswegs eindeutig geregelt – stattdessen wird der Begriff ‚Geschmack‘, aber auch alle weiteren begrifflichen Möglichkeiten für positive oder negative Urteile und Einstellungen gegenüber Musik auf vielfältige Weise verwendet, voneinander abgegrenzt oder zum Teil auch synonym genutzt. Integriert man in diese Begriffsdebatte neben den deutschen Begriffen noch die englischen, wird es gänzlich unübersichtlich.

Eine detaillierte Übersicht über die unterschiedlichen historischen und etymologischen Hintergründe der verschiedenen Begriffe zum Musikgeschmack findet sich bei Schulden (1990, S. 4–52). Sie differenziert in ihrer Darstellung zwischen Musikpräferenzen, Musikgeschmack und Musikvorlieben und ergänzt diese Auflistung um die Begriffe Interesse, Zuneigung, Urteil, Attitüde und Einstellung (ebd., S. 5–25, 51f.). Darüber hinaus finden sich in der Musikgeschmacksliteratur die Begriffe Mögen, Gefallen, Werthaltung, musikalisches Konzept sowie eine Reihe von Unterbegriffen des Urteils (wie Kunst-Urteil, Werturteil, ästhetisches Urteil, Geschmacksurteil und Präferenzurteil, siehe Kloppenburg, 1987, S. 186ff., La Motte-Haber, 2002, S. 150ff., Meißner, 1983, S. 63ff., Schulden, 1990, S. 22f.).

Jenseits der ästhetisch-normativen Verwendung des Geschmacks im Sinne eines ‚guten‘ im Gegensatz zu einem ‚schlechten‘ Geschmack (siehe dazu Kant, 1790, § 6, Lütke & Fontius, 2001, Schulden, 1990, S. 9–18) wird der Begriff des Musikgeschmacks in der systematischen Musikwissenschaft heute primär als Überbegriff für die Einstellungen und Erwartungen angesehen, mit denen sich der einzelne Hörer der Musik nähert und die das individuelle Musikerlebnis, aber auch das Urteil darüber stark beeinflussen (Behne, 1978, S. 98; Schulden, 1990, S. 41). Neben der immer zu erwähnenden Abgrenzung des Begriffs von eben jenem normativen Anspruch liegt eine weitere Schwierigkeit bei der Verwendung des Geschmacksbegriffs darin, dass auch der Alltagsgebrauch des Wortes keineswegs eindeutig ist: „Geschmack bezeichnet entweder ein System von gesellschaftlichen Konventionen (öffentlicher Geschmack) oder die ästhetische Grundorientierung von Individuen (privater Geschmack)“ (Lütke & Fontius, 2001, S. 793). Lütke weist richtig darauf hin, dass mit dem Absprechen oder Zuspochen von ‚Geschmack‘ auch heute noch eine Qualität des Individuums beschrieben wird, die besagt, dass der Betreffende in der Lage ist, ästhetische Urteile sinnvoll und den gesellschaftlichen Konventionen entsprechend zu treffen (ebd., S. 792f.).

Aus diesem Grund rät Behne (1986) dazu, den Geschmacksbegriff aufgrund „seiner inhaltlichen Unschärfe“ zu meiden (ebd., S. 19). Als Gegenvorschlag zum historisch belasteten Geschmacksbegriff führt er das „musikalische Konzept“ ein, das er als „Summe von Vorstellungen, Einstellungen, Informationen, Vorurteilen etc., die ein Individuum hinsichtlich eines bestimmten, mehr oder weniger begrenzten musikalischen Objektes besitzt“ (Behne, 1975, S. 36) definiert. Beobachtbar sind diese

Konzepte in Form der Musikpräferenzen, also durch positive oder negative Entscheidungen, welche Musik gehört oder welches Konzert besucht wird, die in mehr oder weniger großer Übereinstimmung mit dem musikalischen Konzept getroffen werden. Zur Struktur dieser musikalischen Konzepte gehören laut Behne evaluative, kognitive, affektive, synästhetische, metaphorische und assoziative Elemente (ebd., S. 36f.). Erfahrungen mit Musik, also individuelle Hörerlebnisse, können zu Veränderungen der Konzepte führen (ebd., S. 42).

In einem anderen Versuch, mit den begrifflichen Schwierigkeiten umzugehen, definiert Gembris (2005) den Musikgeschmack gemäß des „angloamerikanischen“ Gebrauchs als „längerfristige, stabile Vorlieben bezüglich bestimmter Musikarten, Komponisten oder Interpreten“ (ebd., S. 280) neu, während er Musikpräferenzen als „jeweils aktuelle, situative musikalische Vorlieben“ (ebd., S. 280) beschreibt. Damit bezieht auch er den Begriff des Geschmacks ausschließlich auf positive Wertungen. Farnsworth (1976) versteht hingegen unter „musikalischem Geschmack“ „die Gesamtheit der Einstellungen, die man gegenüber den zusammen die Musik umfassenden Phänomenen hegt“ (ebd., S. 87), und bezieht dementsprechend auch negative Einstellungen gegenüber Musik mit ein. Dazu gehören für ihn auch „Kommunikationserwartungen“, „Attitüden gegenüber Komponisten“ und gegenüber „anderen musikalischen Effekten“ (ebd., S. 87). Er versteht „dieses größere Attitüdenbild, genannt Geschmack“ (ebd., S. 87) als primär „kulturell abgeleitet“ (ebd., S. 89) und sozialen Prinzipien gehorchend, aber zugleich individuell unterschiedlich (ebd., S. 105).

Wenn Musikgeschmack und Musikpräferenzen nicht – wie so oft – synonym verwendet werden, wird bei den Präferenzen zumeist im Rückgriff auf den etymologischen Hintergrund des Wortes auf eine Vorzugsentscheidung zwischen zwei oder mehr Wahlmöglichkeiten verwiesen (Behne, 1986, S. 19, Behne, 2010, S. 382, Schulden, 1990, S. 5–9). Noch spezifischer definiert Rolle (2008) Präferenzen als eine Vorliebe für bestimmte Musik in einer bestimmten Situation, die unter bestimmten Bedingungen geäußert werden (ebd., S. 46). Damit kann die Präferenz sowohl einzelne Vorkommnisse und Äußerungen als auch relativ beständige Orientierungen beschreiben. Das Muster, das sich aus mehreren Präferenzen ergibt, bezeichnet er, wie Gembris, als Präferenzspektrum (Gembris, 1995, S. 141, Rolle, 2008, S. 50). Neben der Entscheidung zwischen mehreren Alternativen wird auch der situative Aspekt der Präferenzen betont (Behne, 1986, S. 19, Behne, 2010, S. 382, Rolle, 2008, S. 46,

Schulten, 1990, S. 19f., 51f.), der zugleich impliziert, dass Präferenzen nicht unbedingt stabil sind und bei einer Wiederholung der Entscheidung auch zugunsten eines anderen Gegenstandes ausfallen können. Zugleich bedeutet ein Vorzugsurteil oder eine Wahlentscheidung immer eine aktiv handelnde Person, die sich für etwas und gegen etwas anderes entscheidet (Behne, 1986, S. 19, Schulten, 1990, S. 51f.).

Möglicherweise ist dies auch der Grund, aufgrund dessen Gembris den Präferenzbegriff auch auf die Ablehnung ausdehnt, indem er die Präferenz auch als „Grad des aktuellen subjektiven Gefallens bzw. Missfallens“ (Gembris, 2005, S. 280) definiert. Jost (1982) hingegen bezeichnet kurzlebige, situative Vorzugsurteile als „temporäre Dispositionen“ und grenzt die Präferenzen dagegen als „relativ beständig und relativ unabhängig von den psycho-physischen Zuständen und aktuellen situativen Bedingungen“ (ebd., S. 246) ab, die als „Bezugsrahmen für Urteile und Vorurteile“, als Bedingungen für „die Kontinuität des Verhaltens den wechselnden inneren und äußeren Situationen gegenüber“ und „als Mittel sozialer Anpassung und/oder Abgrenzung“ (ebd., S. 247) dienen (und somit eigentlich eher eine Einstellung wären).

Zusätzlich zu den beiden Hauptbegriffen ‚Musikgeschmack‘ und ‚Musikpräferenz‘ werden eine Reihe weiterer Termini angeführt und verwendet, die entweder als Ergänzung, als Ersatzvorschlag oder synonym verwendet werden. Rolle (2008, S. 46) nutzt zur Erklärung von Präferenzen die deutsche wörtliche Übersetzung, die ‚Vorliebe‘, die auch von de la Motte-Haber (2002, S. 161) als Ergänzung zur Präferenz und in Vermeidung des Geschmacksbegriffes verwendet wird, ohne jedoch den Unterschied zwischen Präferenz und Vorliebe zu thematisieren. Schulten (Schulten, 1990) definiert die Vorliebe folgendermaßen: „Vorliebe betont sowohl die Rangfolge (dieses liebe ich vor dem) als auch den emotionalen Aspekt des subjektiven Empfindens. Die Vorliebe gilt jemandem oder etwas, sie wird von jemandem an jemanden oder etwas gebunden. Der Bezug zu ‚Liebe‘ betont den in der Liebe enthaltenen Aspekt der Hingabe. Präferenz vermittelt gerade diese Bedeutung nur indirekt“ (ebd., S. 21). In ihrer Sichtweise ist die Präferenz der Vorliebe untergeordnet - Präferenz bleibt bei ihr eine situativ gebundene Entscheidung, die manchmal jedoch Indikator einer Vorliebe sein kann (ebd., S. 21). Damit verwendet sie die Vorliebe ähnlich Josts Definition der Präferenz. Die Verwendung der verschiedenen Termini von Geschmack, Präferenz und Vorliebe ist dementsprechend in der Musikgeschmacksforschung keineswegs einheitlich und klar definiert. Immerhin

stimmen die Autoren dahingehend überein, dass sie zeitlich langfristige und stabile positive Einstellungen gegenüber Musik von situativen, spontanen Urteilen unterscheiden.

Die Begrifflichkeiten auf der negativen Seite des Musikgeschmacks sind ebenso wenig eindeutig, wenngleich nicht so vielfältig. Schulten (ebd., S. 47) schlägt den Begriff der „Postferenz“ vor (der nur von Kunz (1998) aufgegriffen wird), während Huber (2018) für Ablehnungen den Begriff ‚Antiferenz‘⁵ nutzt, ohne den Begriff weiter zu erklären oder in seiner Herkunft zu erläutern (ebd., S. 118). Andere Autoren behelfen sich mit Wörtern aus der Alltagssprache wie Ablehnung (Behne, 1999, S. 83), Aversion (Behne, 1986, S. 23, La Motte-Haber, 2002, S. 161ff.) oder Abneigung (Kloppenburger, 1987, S. 187f., Rolle, 2008, S. 46).

Allen bisher angeführten Definitionen und Begriffen ist gemein, dass sie eng mit dem Prozess des Urteilens verbunden sind. Während in der Musikwissenschaft primär qualifizierte Urteile in Hinsicht auf ästhetische Objekte im Fokus stehen, beschäftigt sich die Kognitionswissenschaft deutlich breiter mit dem Urteilsprozess und den Verbindungen zwischen Urteilen, Vorurteilen, Einstellungen und Verhalten. Von besonderem Interesse ist im Kontext der vorliegenden Arbeit das Werturteil, bei dem einem Objekt ein Wert zugewiesen wird. Unterscheiden sich die Wertzuschreibungen verschiedener Objekte voneinander (sowohl dauerhaft als auch situativ), führen diese Wertungsunterschiede zu Präferenzen, also zu einer Bevorzugung eines Objektes gegenüber einem anderen nach Abschluss einer Bewertung (Asendorpf & Neyer, 2012, S. 194f.). Bewertungen und Präferenzen werden von Bewertungsdispositionen beeinflusst, die, als einigermaßen stabile interindividuelle Unterschiede, als Persönlichkeitseigenschaften aufgefasst werden. Zu diesen Bewertungsdispositionen zählen Werthaltungen und Einstellungen (ebd., S. 194ff.). Unter Einstellungen verstehen Asendorpf und Neyer „individuelle Besonderheiten in der Bewertung konkreter Objekte“, die sich durch eine „größere Konkretheit“ der jeweiligen Objekte von den Werthaltungen unterscheiden, wenngleich der Übergang fließend ist (ebd., S. 199). Weiterhin werden Einstellungen in explizite und implizite Einstellungen unterteilt: explizite Einstellungen sind bewusste, verbalisierbare Bewertungen von

⁵ In Ackermann (2014) wurde anstelle der ‚Postferenz‘ der intuitiv besser verständliche Begriff ‚Disferenz‘ eingeführt. Da dieser jedoch, wie die Postferenz, weiterhin als Gegenteil der Präferenz eher auf Ebene einer Verhaltensintention angesiedelt ist und ein ablehnendes Vergleichsurteil beschreibt, eignet er sich nicht als Beschreibung für negative Einstellungen gegenüber Musik.

Objekten, während implizite Einstellungen unbewusste Bewertungen darstellen, die sich in Form von Reaktionen und Bewertungstendenzen äußern. Aus den expliziten Einstellungen lässt sich das Verhalten nur bedingt vorhersagen, wenngleich es vor allem bei starken Einstellungen Übereinstimmungen gibt (ebd., S. 200ff.).

Im angloamerikanischen Raum wird der Begriff ‚attitude‘ für Einstellung verwendet. Fishbein und Ajzen (1975) definieren ‚attitude‘ folgendermaßen: „a learned predisposition to respond in a consistently favorable or unfavorable manner with respect to a given object“ (ebd., S. 6). In einem späteren Aufsatz fügt Ajzen (2001) hinzu: „attitude represents a summary evaluation of a psychological object captured in such attribute dimensions as good-bad, harmful-beneficial, pleasant-unpleasant, and likable-dislikable“ (ebd., S. 28). Einstellungen sind dementsprechend erlernte Dispositionen, die über evaluative Komponenten die Reaktionen auf bestimmte (psychologische) Objekte bestimmen, seien es kognitive, emotionale oder behaviorale Reaktionen. Wichtig ist jedoch, Einstellungen vom beobachtbaren Verhalten zu unterscheiden: zwar beeinflussen die Einstellungen eines Individuums sein Verhalten, sind jedoch nicht mit diesem gleichzusetzen (Ajzen & Fishbein, 2005, S. 187ff.). Fishbein und Ajzen unterscheiden deshalb zwischen Meinungen (‘beliefs‘), Einstellungen (‘attitudes‘), (Verhaltens-)Intentionen (‘intentions‘) und dem Verhalten (‘behavior‘) (Fishbein & Ajzen, 1975, S. 14f.).

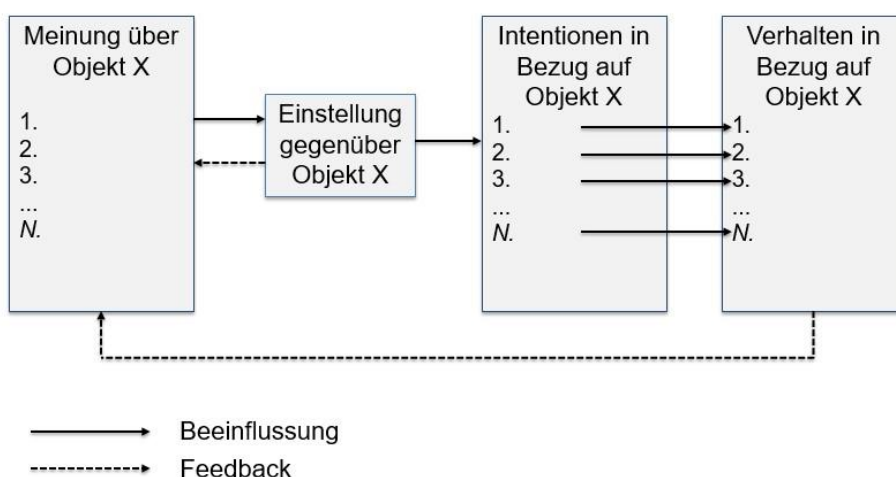


Abbildung 2.1: Schematische Darstellung des Modells zu Meinungen, Einstellungen, Intentionen und Verhalten gegenüber einem gegebenen Objekt (ebd., S. 15 [übersetzt von der Autorin])

In ihrem Modell zu den Zusammenhängen zwischen diesen vier Begriffen stellen die Autoren die wechselseitigen Formen der Beeinflussung und Feedbackschleifen dar (siehe Abbildung 2.1). Unter Meinungen ('beliefs') verstehen sie Überzeugungen, Wissen, Informationen über das gegebene Objekt, aber auch Vorurteile und Stereotypen, d.h. alle Prozesse, die das Objekt mit einem oder mehreren Attributen verbinden, beispielsweise über Beobachtung, Erfahrungen, Übertragungen von Wissen über andere, ähnliche Objekte oder durch Informationen durch andere Quellen (ebd., S. 14, 131ff.). Mit diesen Meinungen verbunden ist ebenfalls eine affektive Bewertung des Objekts. Auf Grundlage dieser Meinungen und Informationen entsteht die Einstellung gegenüber dem Objekt. Ist der Hauptteil der Informationen positiv, wird auch die Einstellung positiv sein, sind die Meinungen primär negativ, ist auch die Einstellung negativ geprägt. Die Einstellung wird einerseits durch die Meinung bestimmt, dass das Objekt bestimmte Attribute aufweist, und andererseits durch die Bewertung eben dieser Attribute (ebd., S. 14, 217ff.). Nicht alle Überzeugungen scheinen dabei jedoch gleichermaßen wichtig zu sein: Einstellungen sind geprägt durch bis zu zehn Kernüberzeugungen, die jedoch durch neue Informationen und Eindrücke geändert werden können (ebd., S. 218f.). Dabei können zugleich positive und negative Meinungen Bestandteil der Einstellung sein, die sich unter Umständen gegenseitig widersprechen. Die Einstellung ist dementsprechend ein evaluatives und affektives Fazit aus den unterschiedlichen Einzelmeinungen und als solches stabiler als die einzelnen Überzeugungen (ebd., S. 14).

Ähnlich wie die Beziehung zwischen Meinung und Einstellung sehen Fishbein und Ajzen die Verbindung zwischen Einstellungen und (Verhaltens-)Intentionen: Eine positive Einstellung gegenüber etwas führt zu einer grundsätzlich positiven Intention, also der Bereitschaft, bestimmte mit dem Objekt verknüpfte Tätigkeiten auszuführen. Ist die Einstellung negativ, wird auch die Intention eher zu Abgrenzung oder Vermeidung tendieren. Verhaltensintentionen sind zwar eng mit dem tatsächlichen Verhalten verbunden, beschreiben aber eine Vorform, nämlich die Bereitschaft zu gewissen Tätigkeiten sowie die Wahrscheinlichkeit, dieses Verhalten auszuführen. Inwiefern das Verhalten jedoch tatsächlich umgesetzt wird, ist von weiteren Faktoren wie Situation, sozialem Umfeld, aber auch von intrasubjektiven Zuständen wie der Stimmung abhängig. Neben den Einstellungen sind die Intentionen auch durch subjektive (soziale) Normen gegenüber dem jeweiligen Verhalten beeinflusst (ebd.,

S. 14, 288ff.). An letzter Stelle steht dann das beobachtbare und messbare Verhalten gegenüber dem Objekt, das zwar mit der Einstellung verbunden ist, zugleich jedoch von weiteren internen und externen Variablen beeinflusst wird und somit nicht sicher aus der Einstellung heraus vorhersagbar ist (ebd., S. 381ff.).

Wie zuvor dargestellt wird der Musikgeschmack mit relativ großer Übereinstimmung in der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung als Einstellung aufgefasst. Dies ist auch nach den psychologischen Definitionen von Fishbein und Ajzen stimmig: Im Musikgeschmack sind sowohl evaluative als auch affektive und kognitive Komponenten gegenüber verschiedenen Arten von Musik miteinander verbunden, die sich aus unterschiedlichen (Hör-)Erfahrungen, Erlebnissen mit der Musik, aber auch Informationen über die Musik und zu Komponisten, Interpreten und mit ihr verbundenen weiteren Faktoren zusammensetzen. Somit kann der Musikgeschmack als Einstellung bzw. eine Zusammenstellung an Einstellungen gegenüber Musikstilen, Interpreten und Gattungen beschrieben werden, der durch Meinungen, Erlebnisse, aber auch Vorurteile und Halbwissen zu der jeweiligen Musik beeinflusst und bestimmt wird. Die positiven und negativen Einstellungen beeinflussen ihrerseits die Bereitschaft für musikbezogenes Verhalten, also potentielle Kaufentscheidungen oder auch Wahlentscheidungen hinsichtlich von CDs, Radiosendern, Playlists oder Konzertbesuchen. Eine eher positive Einstellung führt dazu, dass bestimmte Musik eher gekauft oder angehört wird als andere oder grundsätzlich in die Musiksammlung aufgenommen und somit potentiell auswählbar wird. Das Hörverhalten ist, davon beeinflusst, das tatsächlich ausgewählte und eingelegte Album oder der beobachtbare Konzertbesuch.

Der einzige Begriff, der sich bei diesem Modell nicht klar einordnen lässt, ist der der Präferenz, was jedoch auch an der Vielzahl unterschiedlicher Definitionen liegt. Durch den Vorzugscharakter, der etymologisch im Wort impliziert ist und auf ein Verhalten, eine Aktivität hinweist, ist die Musikpräferenz nicht nur auf der Ebene der Einstellung zu verorten. In der Wahlentscheidung, etwas mehr (oder weniger) als etwas Anderes zu mögen oder auszuwählen, ist eine Verhaltensintention enthalten: Bei der Wahl zwischen zwei oder mehr Möglichkeiten wird eine Musikart der oder den anderen vorgezogen und somit mit höherer Wahrscheinlichkeit als die andere(n) auch tatsächlich gehört. Diese Entscheidung wird auf Basis der Einstellung zu dieser Musik getroffen, ist jedoch darüber hinaus von weiteren Faktoren (sozial, affektiv oder situativ) abhängig. Zugleich

ist aus dieser Entscheidung noch kein tatsächliches Verhalten abzuleiten. Die Präferenz ist somit am ehesten auf Ebene der Verhaltensintention anzusiedeln, weist darüber hinaus Überschneidungen sowohl mit Einstellungen auch mit Verhaltensaspekten auf, da jede Vorzugsentscheidung eine aktive Wahl und somit als eine Form von Verhalten angesehen werden kann, die zugleich stark von zurückliegenden Präferenzentscheidungen und den Einstellungen beeinflusst ist.

In Übereinstimmung mit dem Modell von Fishbein und Ajzen wird in der vorliegenden Arbeit Musikgeschmack als Überbegriff für die Sammlung an Einstellungen gegenüber Musik verwendet, die sowohl positiv (Vorlieben oder gemochte Musik) als auch negativ (Ablehnungen oder abgelehnte Musik) sein können. Musikpräferenzen (mit dem Gegenpol der Disferenz) bezeichnen, dem Modell von Fishbein und Ajzen (ebd.) folgend, Vorzugsurteile und damit Verhaltensintentionen, die nicht mit einer positiven Einstellung (Vorliebe) identisch sind.

Diese neue Konzeptualisierung vom Musikgeschmack als Gesamtheit der Einstellungen gegenüber Musik, die sowohl positiv als auch negativ sein können, hat zur Folge, dass der Geschmack mehr ist als nur die Summe der Vorlieben oder Präferenzen, sondern auch Ablehnungen und Indifferenz gegenüber Musik umfasst und somit alle Formen von ästhetischen Urteilen, Haltungen und Wertzusprechungen beinhaltet, die für Musik von Bedeutung sind. Die bislang oft verwendete Operationalisierung von Musikgeschmack als Vorlieben- oder Präferenzspektrum zeichnet ein unvollständiges Bild, das die evaluative Vielfalt und Komplexität nicht abbilden kann, mit der sich Menschen Musik nähern, über sie denken und sprechen. Erst die Erweiterung der Definition des Geschmacks um die Ablehnung ermöglicht es, die Breite der unterschiedlichen Urteile und Einstellungen gegenüber Musik, die im Alltag von Hörern und Musikschaffenden eine Rolle spielen, zur Gänze zu erheben und auch untereinander in Beziehung zu setzen. Ebenso werden mögliche Widersprüche oder Inkonsistenzen im Musikgeschmack von Personen erst dann sichtbar, wenn neben den Vorlieben auch die Ablehnungen erhoben werden.

Ein weiterer Aspekt dieser erweiterten Definition des Geschmacks ist auch, dass sich einzelne Einstellungen als Bestandteil des Geschmacks verändern und entwickeln können, was dem Musikgeschmack eine gewisse Aktivität zuspricht: „Taste is not an attribute, it is not a property (of a thing or of a person), it is an activity. You have to do

something in order to listen to music, drink a wine, appreciate an object. Tastes are not given or determined, and their objects are not either“ (Hennion, 2007, S. 101). Jedes Werturteil, jede Präferenz oder Disferenz ist eine aktive Entscheidung, und wenngleich es eine Vielzahl an Einflussfaktoren gibt, die auf den Geschmack, die Vorlieben und Abneigungen, einwirken, bleibt es doch dem Individuum überlassen, sich ein Urteil über die jeweilige Musik zu bilden.

2.1.2 Untersuchungsmethoden zum Musikgeschmack

Das Modell der vier unterschiedlichen Aspekte kann weiterhin dabei hilfreich sein, bei Untersuchungen zum Musikgeschmack zu verstehen, welche Dimension mit der gewählten Befragungsmethode erhoben wird. Studien, die mittels „experience sampling“ das Hörverhalten der Teilnehmer messen, sind eindeutig auf Ebene des Verhaltens angesiedelt (zum Beispiel Greasley & Lamont, 2011, Greb, Steffens & Schlotz, 2018, Juslin et al., 2008, Sloboda et al., 2001). Neben dieser relativ neuen Methode wird der Musikgeschmack zumeist über Fragebögen abgefragt, die entweder verbal oder schriftlich Gefallensurteile zu bestimmten Kategorien von Musik in Form von Likert-Skalen unterschiedlicher Abstufung und Beschriftung abfragen oder abgespielte Musikstücke hinsichtlich verschiedener Dimensionen bewerten lassen (als ‘klingende Fragebögen‘ bezeichnet; siehe beispielsweise Behne, 2010, S. 382f., Farnsworth, 1950, S. 32–38, Gembris, 2005, S. 283ff., Rentfrow, Goldberg & Levitin, 2011, S. 1142ff.). Musikbeispiele haben den Vorteil, dass über die Auswahl und das Abspielen konkreter Musikstücke sichergestellt wird, dass alle Teilnehmer die gleiche Musik gehört haben und somit die Urteile untereinander vergleichbar sind, da sie sich alle auf dieselben Stimuli beziehen (z.B. Berns et al., 2010, Greenberg et al., 2015, Hargreaves, 1984; der früheste standardisierte ‚klingende‘ Musikpräferenztest ist der IPAT Music Preference Test of Personality mit 120 Musikstücken aus Klassik und Jazz, Cattell & Anderson, 1953, S. 446f., Cattell & Saunders, 1954, S. 10f.). Gleichzeitig stellt dies auch eine wichtige Einschränkung dar: es ist nicht möglich, aus diesen Urteilen, die über einzelne Musikstücke getroffen wurden, Rückschlüsse auf Urteile über die Einstellungen zu Musikstilen, Gattungen oder anderen abstrakteren Ordnungskategorien zu ziehen. Zusätzlich wird schon das zweite vorgespielte Stück in Relation zu dem ersten bewertet, weswegen Reihen- und Vergleichseffekte

berücksichtigt werden müssen. Die mittels klingender Fragebögen generierten Daten sind somit als Abfrage von Musikpräferenzen zu verstehen, die zwar von den Einstellungen gegenüber der Musik beeinflusst werden, aber keine verlässlichen Rückschlüsse sowohl auf die Einstellungen als auch auf das konkrete Musikauswahlverhalten gegenüber der Musik in anderen Situationen erlauben.

Häufiger werden daher Abfragen von Musikstilen ohne vorgespielte Beispielmusik verwendet, die entweder spezifisch für die jeweiligen Studien zusammengestellt werden oder aus einem der verschiedenen Inventare zur Erhebung des Musikgeschmacks stammen. Prominente Beispiele für letzteres sind der ‚Short Test of Music Preferences‘ (STOMP, 14 Musikstile und Gattungen, sowie der STOMP-R, 23 Musikstile und Gattungen, Rentfrow & Gosling, 2003), die ‚Music Preference Scale‘ (MPS, zehn grobe Stil Kategorien mit 59 Substilen, z.T. mit Interpreten-Namen als Veranschaulichung, Litle & Zuckerman, 1986) sowie der ‚Music Preference Questionnaire‘ (MPQ, 11 / 13 Musikstile, zit. nach Selfhout et al., 2007, S. 7, Selfhout et al., 2009, S. 99), deren Stilauswahl derjenigen des STOMP sehr ähnlich ist. Der neueste Musikgeschmackstest ist das ‚Multidimensional Inventory of Musical Taste‘ (MIMT, Wald-Fuhrmann, 2018), das mittels 14 Stilen mit ergänzenden Substilen sehr feine Ausdifferenzierungen in den jeweils individuell bekannten Metastil Kategorien zulässt und zudem neben der Einstellung zu den Stilen auch das Hörverhalten in einer zusätzlichen Frage thematisiert. Zusätzlich zu diesen bestehenden Inventaren verwenden viele weitere Studien selbst zusammengestellte Stillisten, die an regionale und nationale Besonderheiten angepasst sind (z.B. Gardikiotis & Baltzis, 2011, North, 2010, Schäfer & Sedlmeier, 2009).

Die meisten dieser Inventare zur Erhebung des Musikgeschmacks nutzen als Ordnungskategorien Musikstile oder Genres. Je nach wissenschaftlicher Disziplin werden beide Begriffe dazu verwendet, um grobe Ordnungskategorien für Musik zu bezeichnen, die eine ähnliche Machart, semantische Charakteristik oder Instrumentierung sowie bestimmte stilbestimmende musikalische Eigenschaften aufweisen (wie Metal, Rock oder Country), ohne jedoch genauere Definitionen der Begriffe oder Abgrenzungen zum jeweils anderen Terminus zu geben (eine vergleichende Untersuchung mit Berücksichtigung der Etymologie der Worte ist bei Moore, 2001, zu finden). Da der Begriff ‚Genre‘ aus musikwissenschaftlicher Perspektive eher dem Gattungsbegriff gleichzusetzen ist, wird in dieser Arbeit der

Begriff ‚Stil‘ als Oberbegriff für die Klassifikation (primär popular-)musikalischer Musikkategorien verwendet, während mit Gattungen Kompositionstypisierungen anhand von Kriterien wie Struktur des Textes, Kompositionstechnik, Besetzung, Form, Funktion oder ästhetischer Charakter bezeichnet werden (Ruf, 2012, S. 205).

Außerhalb der wissenschaftlichen Verwendung dienen Musikstile als Kategorie hauptsächlich dazu, a) den Verkaufsprozess, b) das gemeinsame Musizieren, oder c) das Musikhören zu organisieren, sei es in Form von Anordnungen der Tonträger im Musikhandel, dem stilistischen Bedienen des Hörergeschmacks in der Auswahl neuer Interpreten bei einem Musiklabel, den Selbstklassifizierungen von Musikern und ihren Konzerten oder der Sortierung der eigenen Musiksammlung daheim (Berli, 2014, S. 151ff., Frith, 2002, S. 75ff., 85ff.). Frith benennt mit dieser Auflistung zugleich die Akteure, die Begriffe, Abgrenzungen und Neuformungen von Musikstilen sowohl untereinander als auch miteinander verhandeln, nämlich Mitglieder der Musikindustrie, Musiker und Hörer bzw. Fans (siehe auch Aucouturier & Pachet, 2003, S. 84f., Pachet & Cazaly, 2000, S. 1239ff.). Der permanent ablaufende Diskurs über Musikstile ist auch der Grund, weswegen Stilzuordnungen beinahe nie eindeutig sind: Die Einordnung eines Albums im Musikhandel kann sich stark vom stilistischen Selbstverständnis des Künstlers und ebenso von der Zuordnung des einzelnen Hörers unterscheiden (Berli, 2014, S. 155–160, Frith, 2002, S. 77; Greasley, Lamont & Sloboda, 2013, S. 411). Der Grad der Differenzierung der verwendeten Stile reicht dabei von groben Überkategorien bis hin zu weit verzweigten und keineswegs eindeutigen Substilen, deren Namen nur eingeweihten Kleingruppen von Fans bekannt sind. Das führt dazu, dass die genauen Grenzen und Definitionen eines Stils in höchstem Maße individuell sind und sich zusätzlich potentiell mit jedem neu veröffentlichten Album, mit Artikeln oder auch der Erweiterung des musikalischen Repertoires und Wissens des Einzelnen verändern (siehe dazu Bennett et al., 2010, S. 77f., Greasley et al., 2013, S. 411). Auch der Umgang mit Stileinteilungen und -begriffen unterscheidet sich stark. Die Spannweite reicht dabei von einem relativ unreflektierten Annehmen gängiger Stileinteilungen über Affirmationen mit einem feinen System von Substilen bis hin zur gänzlichen „Ablehnung und Problematisierung des kategorialen Denkens“ (Berli, 2014, S. 157). Damit sind Musikstile sehr unspezifische Kategorien, bei deren Verwendung und Abfrage nicht sicher ist, inwiefern die Studienteilnehmer die gleichen oder auch nur ähnlichen Musikstücke und Interpreten im Kopf haben, auch wenn ihre Bewertungen

für einen Stil übereinstimmen. Diese Problematik konnten Ferrer und Kollegen (2012) bei ihrem Vergleich von positiven und negativen Bewertungen von Musikstilen (die sie mittels einer auf Finnland angepassten Version des STOMP erhoben) und offenen gestellten Abfragen nach gemochten und abgelehnten Interpreten zeigen. Besonders die Teilnehmer, die innerhalb eines gemochten, sehr breiten Stils Substile oder einzelne Interpreten ablehnten, hatten Schwierigkeiten, eine sinnvolle Bewertung für die größtenteils sehr groben Hauptstile anzugeben (ebd., S. 510f.). Auch sind die meisten Stillisten nicht erschöpfend und können nicht das Ausmaß an Differenzierung bieten, das einzelne Teilnehmer nutzen, um ihren Musikgeschmack zusammenzufassen und zu klassifizieren. Zusätzlich stellten Krause und Hargreaves (2012) in einer Untersuchung zu den virtuellen Musiksammlungen (in Form von Musikbibliotheken im Musikprogramm iTunes) von Teilnehmern fest, dass die Musikstile in der Ordnung und Darstellung von Stücken der eigenen Musiksammlung kaum eine Rolle spielen und Teilnehmer ihre Sammlungen überwiegend mittels den eindeutigeren Kategorien Interpreten-Namen, Stücktitel oder Albumname sortieren (Krause & Hargreaves, 2012, S. 540f.).

Als eine mögliche Lösung des Problems der vieldeutigen Stil kategorien entwickelten Ferrer et al. daher ein Musikgeschmacksinventar auf Basis von Interpreten („Artist-based Musical Preference Measure“, AMP, Ferrer et al., 2012, S. 511), bei dem freie Nennungen von Interpreten über Zuschreibungen von Stilen kodiert und transformiert werden. Diese Stilcodes wurden über die Onlineplattform last.fm⁶ generiert, indem die dort am häufigsten zugewiesene Stil kategorie für den Interpreten verwendet wurde. Eine andere Lösung nutzten Rentfrow und Kollegen, die eine fünf-Faktor-Struktur musikalischer Präferenzen anhand eines klingenden Fragebogens erarbeiteten (Rentfrow et al., 2011, S. 1143ff.). Diese fünf Faktoren basieren primär auf affektiven Reaktionen auf die Musik und lassen sich selbst innerhalb eines Stils nachweisen (exemplarisch durchgeführt für Jazz und Rock; Rentfrow et al., 2012, S. 174).

⁶ Last.fm ist eine Online-Plattform, die seit 2002 besteht. Zunächst startete es als ein Onlineradio, das individuell entsprechend der Vorlieben und Abneigungen jedes Hörers zusammengestellt wurde. Zugleich bot es eine Möglichkeit, das eigene Musikhörverhalten zu dokumentieren, sich Statistiken ausgeben zu lassen und Freunde und Bekannte über öffentliche Profile an seinem Musikhörverhalten teilhaben zu lassen. Auch können individuelle Stil kategorien („Tags“) für Interpreten eingegeben werden. Der Streamingdienst wurde 2014 eingestellt, die Erhebung des Musikhörverhaltens (sog. „Scrobblen“) ist nach wie vor möglich.

Eine weitere Möglichkeit zur Erhebung des Musikgeschmacks stellen qualitative Studien dar, die mittels offener Fragen, Gruppendiskussionen oder Einzelinterviews Teilnehmer zu ihren Musikvorlieben und Ablehnungen befragen. Bei diesen Studien hängt es jeweils von der individuellen Fragestellung und dem jeweiligen Fokus ab, welche Dimensionen des Musikgeschmacks untersucht werden.

2.2 Musikvorlieben, oder: warum wir mögen, was wir mögen

Von den drei Wertungsdimensionen, die der Musikgeschmack und die damit verbundenen Einstellungen haben können, ist die positive Seite, also die der Musikvorlieben, am ausführlichsten untersucht. Wenngleich bei den meisten Musikgeschmacksinventaren eine Ausdifferenzierung der Bewertung nicht oder nur in geringem Maße möglich ist (mit 5- oder 7-stufigen Likert-Skalen, die dementsprechend nur 2 oder 3 verschiedene positive Wertungen erlauben), reicht die Bandbreite positiver Urteile über Musik von „mögen“ über „gut finden“ bis hin zu starken Wertungen wie „lieben“. Mit der Stärke der positiven Wertung geht auch eine gewisse Bedeutung der geliebten Musik für den Hörer einher. Besonders für Jugendliche, aber auch für Erwachsene kann Musik ein sehr wichtiger Bestandteil ihres Lebens sein (Hines & McFerran, 2014, North, Hargreaves & O'Neill, 2000, S. 260ff., Schäfer, Tipandjan & Sedlmeier, 2012, S. 376). Auch wenn der Fokus dieser Arbeit auf der negativen Seite des Musikgeschmacks, den Ablehnungen, liegt, bietet die deutlich ausführlichere Forschung zur positiven Seite des Musikgeschmacks Anregungen und Hinweise darauf, welche Faktoren auch bei den Ablehnungen von Bedeutung sein könnten. Daher soll im Folgenden kurz der aktuelle Forschungsstand zu Begründungen, Funktionen und Einflussfaktoren auf die Musikvorlieben dargestellt werden, bevor ausführlicher auf die bisherigen Studien und Theorien zu den Musikablehnungen eingegangen wird.

Den Studien zu den Musikvorlieben liegen sehr unterschiedliche Fragestellungen zugrunde: zum einen interessieren sich Forscher dafür, welche Legitimationsstrategien als Begründung angewendet werden, ein Ansatz, der vor allem musiksoziologisch in qualitativen Interviewstudien verfolgt wurde (Berli, 2014, Greasley et al., 2013, Kunz, 1998, Parzer, 2011, von Appen, 2007). Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung der Funktionen von Musikvorlieben, bei dem die Bewertung der Musik über ihre Eignung für bestimmte Zwecke erfolgt (Boer et al., 2012, Hargreaves &

North, 1999, Laiho, 2004, Schäfer & Sedlmeier, 2009, Schäfer & Sedlmeier, 2010). Ebenso wurde untersucht, welche Faktoren den Gebrauch von Musik im Alltag beeinflussen, also aus welchen Gründen die Teilnehmer in bestimmten Situationen unterschiedliche Musik auswählen (Batt-Rawden & DeNora, 2005, Chamorro-Premuzic, Swami & Cermakova, 2012, Dunn, Ruyter & Bouwhuis, 2011, Greb, Schlotz & Steffens, 2017, Greb et al., 2018, Laukka, 2006, Laukka & Quick, 2011, North, Hargreaves & Hargreaves, 2004, Sloboda et al., 2001). Die Funktionen und Gebrauchsweisen von Musik sind dabei eher indirekte Begründungen des positiven Urteils, werden jedoch ebenfalls zur Legitimation genutzt. Der Unterschied zwischen diesen verschiedenen Forschungsansätzen lässt sich am besten über die Art der Fragestellung konkretisieren. Während Legitimationsstrategien oder Begründungen die Antworten auf die Frage darstellen, warum die Teilnehmer eine bestimmte Musik mögen, beziehen sich die Funktionen und Gebrauchsweisen auf die Frage, warum die Teilnehmer generell Musik mögen und hören (siehe Tarrant, North & Hargreaves, 2000, S. 166).

2.2.1 Musikbezogene Begründungen von Musikvorlieben

Boyle und Kollegen untersuchten bereits 1981, welche Gründe maßgeblich hinter den Musikvorlieben stehen. Sie befragten dazu 397 Schüler und Studenten, die dann ihre drei am stärksten gemochten Stücke angeben und anschließend mittels vorgegebener Gründe bewerten sollten, welche davon für ihre Vorlieben zutreffen (Boyle, Hosterman & Ramsey, 1981, S. 49ff.), mit der Möglichkeit, eine Ergänzung vorzunehmen. Die Items, die sie abfragten, beruhen auf einem Modell von LeBlanc (1980) über Faktoren, die den Musikgeschmack beeinflussen. LeBlanc unterscheidet darin auf Grundlage von Beobachtungen und Diskussionen mit Studenten und Kollegen neun Kategorien, die die Bewertung von Musik bestimmen: physikalische Eigenschaften des Stimulus (wie Melodie, Harmonie, Rhythmus etc.), die Komplexität, die referentielle Bedeutung des Textes oder außermusikalischer Zuschreibungen, die Darbietungsqualität, Einfluss von Medien (sowohl journalistischer Art als auch von Musiksendern), das soziale Umfeld, die Familie, Erzieher und Autoritätsfiguren sowie zufällige Konditionierung (ebd., S. 29ff.). Auf einer anderen Ebene des Modells spielt auch der jeweilige affektive Zustand eine Rolle. Dieser wird jedoch eher als eine Art Filter aufgefasst und nicht als

das Urteil beeinflussende Variable genannt (ebd., S. 32). Boyle und Kollegen formulierten aus den verschiedenen Kategorien folgende elf mögliche Gründe: Melodie, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation, Stimmung (ohne anzugeben, ob die Stimmung der Musik oder die der Hörer gemeint ist), Text, Sänger oder Gruppe, Einfluss durch die Peer Group, Popularität der Musik (Originalformulierung ‚heard it on radio‘), Tanzbarkeit und ‚sentiment‘, also Meinung (Boyle et al., 1981, S. 51). In der Studie von Boyle und Kollegen werden somit die Variablen Komplexität, Darbietungsqualität sowie die sozialen Einflüsse durch Familie oder Lehrer und die zufällige Konditionierung durch zurückliegende Erlebnisse (Schlüsselmomente) nicht abgefragt, auch wenn sie Teil von LeBlancs Modell sind.

Die Ergebnisse zeigen, dass die Schüler ihre Lieblingsstücke vor allem aufgrund melodischer, rhythmischer und textlicher Aspekte sowie deren (positive) Auswirkungen auf ihre Stimmung mögen (ebd., S. 52f.). Auch die Instrumentation, die harmonische Gestaltung sowie die ausgedrückte Stimmung spielen eine Rolle. In den höheren Altersklassen nahm die Bedeutung der musikalischen Eigenschaften, also Melodie, Rhythmus und Instrumentierung der Stücke zu, während die Wichtigkeit des Urteils von Freunden signifikant abnahm (ebd., S. 53).

Einige Jahre später beschäftigte sich auch Behne (1986, S. 14ff.; 1987, S. 229f.) mit dem Musikgeschmack und stellte ebenfalls ein Modell dazu auf, das sich, im Gegensatz zum Modell LeBlancs, ausschließlich auf die musikalischen Werturteile an sich konzentriert. Er versteht das Werturteil als einen „bisweilen konflikthaften Prozeß“ (Behne, 1986, S. 14), der sich zwischen drei Dimensionen abspielt: zum einen das „persönliche Gefallen (ICH-Urteil)“, die „handwerkliche“ Anerkennung des produzierten Objektes (SACH-Urteil)“ und die „soziale Geltung (MAN-Urteil)“ (ebd., S. 14). Diese drei Faktoren beeinflussen sich gegenseitig und können auch in Widerspruch zueinander treten, wie Behne betont, indem sie „zugleich positive und negative Aspekte haben können“, was Behne dann als „kognitive Dissonanzen“ beschreibt (ebd., S. 16). Kunz (1998, S. 87–89) greift dieses Modell in seiner Interviewstudie zur Entwicklung des persönlichen Musikgeschmacks mit fünf Teilnehmern auf und ergänzt die drei Dimensionen von Behne um eine vierte, „das unspezifische Urteil“, die er als Sammelkategorie für alle Bewertungen verwendet, die sich nicht eindeutig einer der anderen Urteilebenen zuordnen lassen. Auch erweitert er die Definitionen der Kategorien: Das ICH-Urteil versteht er als „subjektive

Urteilebene“, die auch emotionale und psychische Funktionen mit einschließt, als SACH-Urteil bezeichnet er Urteile aufgrund von musikalischen Eigenschaften wie Melodie, Rhythmus und Form, und das MAN-Urteil definiert er als Bewertungen „in Hinblick auf soziale Geltung“, sowohl gesellschaftlich als auch im Rahmen kleinerer Gruppen (ebd., S. 88). Bei seinen Teilnehmern dominieren neben unspezifischen Urteilen die emotionalen und körperlichen Wirkungen der Musik als Begründungen ihrer Musikvorlieben (ebd., S. 143). Im Gegensatz zu den Ergebnissen Boyles et al. (1981, S. 53) begründen die Teilnehmer von Kunz ihre Vorlieben nur zu einem geringen Teil über musikspezifische Aspekte (Kunz, 1998, S. 131). Dafür steht bei ihnen die Körperlichkeit stärker im Fokus, die bei den Jugendlichen kein sonderlich relevanter Grund war (wenngleich die Bedeutung der Tanzbarkeit von Musik bei den älteren Jugendlichen signifikant stärker war als bei den jüngeren; Boyle et al., 1981, S. 53).

Finnäs unterscheidet in einer Überblicksstudie zwischen grundlegenden Charakteristika der Musik wie Tempo, Rhythmus, Tonart, Melodie, Harmonie, Intonation, Lautstärke und Timbre, die einen Einfluss auf die Urteile über Musik haben, und der Komplexität von Musik als einer breiteren Kategorie (Finnäs, 1989b, S. 3ff.; später geht er ebenfalls auf emotionalen Ausdruck, Familiarität, Wirkungen im Hörer und soziale Aspekte ein). Auch bei den weiteren Studien, die sich unter anderem mit den Begründungen für die Musikvorlieben beschäftigen, finden sich die Aspekte Musik- und Textbezug, Emotion und Körper sowie die Begründung über soziale Argumentationen wieder. In seinem Buch „Der Wert der Musik“ analysiert von Appen (2007) Rezensionen auf der Onlineplattform Amazon zu insgesamt zehn Alben von unterschiedlichen Interpreten aus unterschiedlichen poplarmusikalischen Musikstilen in Hinsicht darauf, wie die Autoren der Rezensionen ihre positiven oder negativen Urteile über das jeweilige Album begründen. Auf objektbezogener Ebene (vergleichbar der physikalischen Eigenschaften, dem Text und der Darbietungsqualität bei LeBlanc (1980) und Boyle (1981) oder dem Sach-Urteil bei Behne (1986) und Kunz (1998)) unterscheidet er die Legitimationskategorien „Qualitäten der Songtexte“, „kompositorische Qualitäten“ und „interpretatorische Qualitäten“ (von Appen, 2007, S. 74), von denen die kompositorischen Aspekte über alle Rezensionen hinweg am häufigsten thematisiert werden (58%; ebd., S. 95f.). Von besonderer Relevanz sind dabei formale, rhythmische, melodische und harmonische Gestaltung der Musik (ebd., S. 97ff.) sowie die Spannung

zwischen Komplexität und Einfachheit (ebd., S. 99f.). Darüber hinaus wurde bei der Interpretation über die Qualität der Stimme und des Gesangs, des Instrumentalspiels und der Produktion, Instrumentierung und des Arrangements argumentiert (ebd., S. 105–113). Parzer untersuchte 2011 in seiner Studie zum Thema „Der gute Musikgeschmack“ Beiträge zu den Musikvorlieben der Mitglieder in insgesamt 23 Onlineforen zu unterschiedlichen Themengebieten (Parzer, 2011, S. 147–153). Auch in seinem Datensatz nutzen die Teilnehmer musikalische Kriterien zur Begründung ihrer Urteile, wenngleich Parzer festhält, dass diese nur einen geringen Anteil einnehmen (ebd., S. 169). Er ergänzt die bereits in den anderen Studien genannten Aspekte wie kompositorische Qualitäten, Melodie und Rhythmus, Textqualitäten, die Güte der Interpretation und der Darbietung um die Kriterien „Sound, Musikgefühl“ und „innovative Aspekte“ (ebd., S. 169).

In ihrer Interviewstudie zur Verteilung und Begründung der Musikvorlieben mit 23 Teilnehmern benennen Greasley und Kollegen (2013) ebenfalls die Bezugnahme auf musikalische Charakteristika als eine Legitimationsstrategie mit besonderer Betonung der Bedeutung von Stimme bzw. Gesang und den Eigenschaften des Liedtextes. Ein neuer Aspekt, den sie dabei in den Interviews ausmachen, ist die Bedeutung von Vielfalt und Variation sowohl in musikalischen Parametern (wie Melodie oder Rhythmus) als auch in den Liedtexten (ebd., S. 413f.). Auch schätzen die Teilnehmer Besonderheiten und Unkonventionalität in der Sängerstimme, also bestimmte Eigenschaften, die diese Stimme individuell und wiedererkennbar machen (ebd., S. 414). Ebenfalls mittels einer Interviewstudie mit zehn Teilnehmern untersuchte Berli den Musikgeschmack vor allem in Hinsicht auf die Grenzen und Distinktionspraktiken der Befragten (2014, S. 89–106). In seiner Studie bestehen die musikbezogenen oder „musikimmanenten Qualitätskriterien“ (ebd., S. 175), die thematisiert werden, aus Bewertungen aufgrund der Textqualität, des Klanges sowie Tempo und Rhythmus (ebd., S. 176–182). Zusätzlich führt er die Spannungsfelder „Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit“ (ebd., S. 179f.), „Komplexität vs. Einfachheit“ (ebd., S. 181) und „reproduktiv vs. innovativ“ (ebd., S. 182f.) ein, deren Pole von den Teilnehmern zur Begründung positiver und negativer Urteile genutzt werden.

In allen Studien, die die Begründungen der Teilnehmer für ihre Musikvorlieben abfragen, spielen somit musikbezogene Argumentationen eine Rolle, wenngleich die Häufigkeiten der musikbezogenen Gründe sich in Relation zu anderen Gründen stark

unterscheiden. Sowohl bei Kunz (1998) als auch bei Parzer (2011) nutzen die Teilnehmer nur selten musikalische Begründungen für ihre Urteile, während sie bei Boyle (1981, S. 52f.) und von Appen (2007, S. 95f.) den größten Anteil ausmachen. Ebenfalls unterscheidet sich deutlich, welche Aspekte der Musik dabei thematisiert werden: In den meisten Fällen spielen Melodie, Harmonie, Rhythmus und Formaufbau eine Rolle, zusätzlich auch abstraktere Charakteristika wie Abwechslungsreichtum, Originalität, Neuheit, Besonderheit und Komplexität der Musik. Auch der Klang, sowohl von einzelnen Instrumenten oder der Stimme als auch als Gesamteindruck, wird angesprochen. Der einzige Aspekt, der in allen Studien von den Teilnehmern zur Begründung verwendet wird, ist jedoch keine musikalische Eigenschaft, sondern gewissermaßen separat, wenngleich natürlich Bestandteil der Musik im Ganzen: der Liedtext.

In der Studie von Appens (ebd., S. 81–94) erwähnen die Rezensenten als positive Qualitäten der Liedtexte „Realismus und Weltbezug“ (ebd., S. 82), ihr Vermögen, sie zum Nachdenken anzuregen (ebd., S. 87), „lyrische Qualitäten“ (ebd., S. 89) wie sprachliche Vielfalt und Komplexität, Metaphorik und Verweise auf andere Stücke sowie „Humor, Härte und Distinktionspotential“ (ebd., S. 90) und verwiesen somit primär auf die Form, den Inhalt und die Anmutung der Texte. Das Vermögen, sich mit den Texten identifizieren zu können oder sie nachvollziehen zu können, beschreibt von Appen als das Hauptkriterium, über das die Liedtexte bewertet und überhaupt positiv wahrgenommen werden (ebd., S. 92f.). Auch Parzer (2011, S. 172) weist nach Analyse der Forenbeiträge darauf hin, dass primär die Inhalte der Liedtexte für die Urteile relevant sind und vor allem in Hinsicht darauf beurteilt werden, wie sehr sie zur eigenen Lebenswelt und Wahrnehmung passen. Greasley et al. (2013, S. 413f.) berichten von einer großen Bandbreite hinsichtlich der Wichtigkeit der Liedtexte bei ihren Teilnehmern. Sofern Teilnehmer auf die Texte achteten, stellten auch sie einen Bezug zu ihrem eigenen Leben her und bewerteten Texte positiv, wenn dies möglich war (ebd., S. 413). Berli beschreibt bei seinen Teilnehmern eine Vermischung der Urteile über Texte und über die Gesangsstimme (2014, S. 176). Auch thematisiert er mögliche Sprachbarrieren, die einer Bewertung des Textinhalts im Weg stehen können. Besonders bei den Liedtexten verweisen mehrere Studien neben den genannten Aspekten auf die Bedeutung der Authentizität, die von den Studienteilnehmern als

wichtiges Kriterium bei der Bewertung der Musik, aber auch der Texte und Interpreten angeführt wird (von Appen, 2007).

2.2.2 Authentizitätszuschreibungen als positives Werturteil

Eine genaue Definition von Authentizität ist nahezu unmöglich. In sich ausschließlich positiv konnotiert verbirgt sich hinter dem Authentizitätsbegriff ein Konglomerat aus Echtheit, Originalität, Ernsthaftigkeit, Natürlichkeit, Individualität, Glaubwürdigkeit und Autonomie, die zusammengenommen eine sozial konstruierte Wertzuschreibung darstellen (Dougher, 2004, S. 146, Grazian, 2010, S. 191; Hughes, 2000, S. 190; Moore, 2002, S. 209, Parzer, 2011, S. 195f.). Im eigentlichen Wortsinn bedeutet ‚authentisch‘, ausgehend vom griechischen *authentikós*, „echt“, „verbürgt“, „unabhängig“ (Lampe, 1961, S. 263f.). Weisethaunet (2010, S. 465f.) weist zusätzlich darauf hin, dass es sich bei der Beschreibung von Musik oder Texten als ‚authentisch‘ um eine externe Zuschreibung handelt und Authentizität kein inhärentes Merkmal der Musik oder des Textes selbst darstellt.

Weiterhin unterscheidet Weisethaunet (ebd.) verschiedene Formen von Authentizität, die jeweils unterschiedliche Aspekte in den Fokus nehmen und zum Teil auch mit unterschiedlichen Musikstilen und -kulturen verknüpft sind. Bei der „folkloristischen Authentizität“ („folkloric authenticity“) steht vor allem der soziale und kulturelle Kontext von Musik im Vordergrund, in dem die Musik als Ausdrucksmedium besonders auch für Minderheiten angesehen wird, die möglichst unabhängig von der herrschenden Kultur Ausdruck eines anderen, freieren Wertesystems ist (ebd., S. 469). Authentisch ist dabei, was sich an die tradierten Regeln hält und sich nicht von modernen Hörgewohnheiten und Musikstilen beeinflussen lässt. Diese Werthaltung kann sowohl auf Folk Music, aber auch auf andere Stile angewandt werden, da die kulturellen Werte der jeweiligen Subkultur als Maßstab angelegt und ihre Bewahrung wertgeschätzt wird (ebd., S. 470f.). Bei der „Authentizität als Selbstaussdruck“ („authenticity as self-expression“) wird besonders Wert daraufgelegt, dass der Autor oder Komponist eines Werkes Einblicke in sein emotionales Erleben oder seine Wahrnehmung gibt. Damit ist, laut Weisethaunet, auch die Idee der Originalität und Individualität verbunden (ebd., S. 471). Im Gegensatz zur folkloristischen Authentizität geht es dabei nicht um Ausdruck einer Gruppenzugehörigkeit bzw. der mit einer

sozialen Gruppe verbundenen Wertstruktur, sondern um einen möglichst aufrichtigen und tief empfundenen Ausdruck der Person des Künstlers (ebd., S. 471). Als dritte Form charakterisiert Weisethaunet „Authentizität als Verneinung“ („authenticity as negation“), also als Abgrenzung von Popularität, Erfolg auf Kosten des eigenen künstlerischen Ausdrucks und der Musikindustrie an sich (ebd., S. 472). Der Künstler wird dabei als eine Art Rebell oder Kämpfer gegen Anpassung und Opportunismus angesehen, der seine eigene (politische oder gesellschaftliche) Position auf Kosten des Erfolgs vertritt. Diese Form der Authentizität ist stark mit Unterformen des Rocks und Punks verbunden (ebd., S. 472f.). Trotz des Gegensatzes zwischen der scheinbar authentischen Musik des Rock und der scheinbar artifiziellen Musik des Pop oder Mainstreams sieht Weisethaunet auch eine Form von Authentizität in den konstruierten Künstlerpersönlichkeiten des Pops, die er als „authentische Unauthentizität“ („authentic inauthenticity“; auch bei Tetzlaff, 1994, S. 109) beschreibt (Weisethaunet & Lindberg, 2010, S. 473ff.). Damit bezeichnet er eine Form der Authentizitätsdarstellung, bei der die Aufrichtigkeit der Darstellung darin liegt, dass die Künstlerpersönlichkeiten nicht als wahre Identität der Interpreten, sondern als konstruierte Kreationen (Künstler-Persona) präsentiert werden (ebd., S. 474). Somit ist es egal, wie bunt, übertrieben oder artifiziell Kostüme, Show und Musik sind, da der Anspruch gar nicht darin besteht, dass die Künstler ihr ‚wahres Ich‘ präsentieren. Eine weitere Ebene, die er separat berücksichtigt, ist die „körperliche Authentizität“ („body authenticity“), in die einerseits das körperliche Erscheinungsbild des Künstlers hineinspielt (in Form von Alter, Geschlecht, Ethnie etc.), andererseits das Vermögen der Musik, auf den Hörer körperlich anregend zu wirken (ebd., S. 475).

Einen anderen Ansatz, um die verschiedenen konzeptuellen Ideen zu kategorisieren, die sich hinter dem Begriff Authentizität verbergen können, wird von Moore dargestellt, der zwischen „first person authenticity“ (Moore, 2002, S. 211), „second person authenticity“ (ebd., S. 218) und „third person authenticity“ (ebd., S. 214) unterscheidet. Unter der „first person authenticity“ versteht er eine unmittelbare Interaktion zwischen dem Hörer im Publikum und dem Künstler auf der Bühne, der als Gesamterscheinung bewertet wird. Authentizität wird ihm dann zugesprochen, wenn er es vermag, den Eindruck zu erwecken, dass seine Musik, seine Kunst, seine Darbietung ein aufrichtiger Ausdruck seiner Selbst und der Botschaft, die er zu vermitteln sucht, ist (ebd., S. 214). Als „third person authenticity“ versteht er, wenn Künstler es schaffen, die Ideen anderer

akkurat und wahrheitsgemäß wiederzugeben (ebd., S. 218), was sich sowohl auf die Wiedergabe nicht selbst geschriebener Musik beziehen kann als auch auf die Wiedergabe fremder Erlebnisse in einer wahrhaftig erscheinenden Art. Unter der Kategorie „second person authentication“ versteht Moore Musik, die das Erleben der Hörer selbst aufgreift und spiegelt. Dabei spielen weniger musikalische Stilmittel als ein Lebensgefühl eine Rolle, so dass auch hier erneut stark artifizielle, verzerrte oder elektronische Musik über die Anbindung an die Erfahrungen und Bedürfnisse des Publikums als authentisch bewertet werden kann (ebd., S. 219f.).

Über die Kategorien beschreibt Moore drei unterschiedliche Anspruchshaltungen an den Künstler, die sich hinter der Zuschreibung ‚authentisch‘ verbergen können: Der Künstler soll entweder über sein eigenes wahres Erleben und seine eigene reale Situation, über die wirklichen Situationen und das Erleben eines anderen oder über die Situation und das Erleben seiner Gruppe oder Kultur berichten (ebd., S. 209).

Peterson (2005) kategorisiert verschiedene Arten von ‚Authentizitätsarbeit‘ (‚authenticity work‘, ebd., S. 1086), die die Künstler, aber auch Hörer oder Konsumenten leisten, um sich als authentisch zu präsentieren. Zum einen benennt er Authentizitätsarbeit über (zum Teil auch konstruierte) ethnische und kulturelle Gruppenzugehörigkeit, aber auch über einen Status (wie ‚autodidaktischer Musiker‘ oder die Herkunft aus bestimmten Ghettos), was eine eher passivere Form der Darstellung ist (ebd., S. 1087f.). Aktivere Wege zur Erlangung von Authentizität sind für Peterson das Aufsuchen ‚authentischer Erlebnisse‘ (wie der Besuch von authentischen Clubs oder Restaurants), ‚technologisch vermittelte Authentizität‘ in Form von Mitgliedschaft und Aktivität in Onlineforen, die der entsprechenden Szene angehören, sowie bewusste Konstruktion eines bestimmten Images (z.B. über entsprechende Fotos, Videos, Showeinlagen; ebd., S. 1088f.).

Die Bewertung der Authentizität einer Darbietung oder Musik geschieht durch den Hörer und Betrachter, der über die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit in der Darstellung eines anderen entscheidet (Moore, 2002, S. 210; Weisethaunet & Lindberg, 2010, S. 477). Solange es für den Hörer oder Betrachter möglich ist, die Intentionen des Künstlers zu verstehen und mögliche ästhetische Verfremdungen zu dekodieren und als genuin aufrichtig zu bewerten, wird die Darbietung oder auch das Werk an sich als ‚authentisch‘ angesehen. In einer darüber hinausgehenden Definition stellt

Weisethaunet die Hypothese auf, dass die Wahrnehmung von Authentizität ein Akt der Identitätskonstruktion von außen, durch einen anderen, darstellt (ebd., S. 477). Zugleich ist Authentizität auch ein Eindruck, den Interpreten und Künstler bewusst herzustellen versuchen, um darüber ihre Musik (und sich selbst) zu legitimieren und letztendlich zu vermarkten (Hughes, 2000, S. 190). Dabei müssen sie mit dem Widerspruch umgehen, dass erwartet wird, dass ihre Musik und Darbietung einerseits individuell, originell und aufrichtig und andererseits eine glaubhafte Repräsentation bestimmter kultureller Werte und Traditionen ist (ebd., S. 190). Hughes (ebd.) und Peterson (1997) beschreiben anhand von Betrachtungen der amerikanischen Countrymusikszene die Spannungen zwischen Legitimitätsanspruch und Originalität sowie die unterschiedlichen Formen, Authentizität von Seiten der Künstler und Labels bzw. Produzenten bewusst herzustellen. Auf einer allgemeineren Ebene geht es bei der Erzeugung von Authentizität darum, einerseits möglichst genau den Anforderungen des jeweiligen Kontextes und der Szene zu entsprechen, andererseits nicht zu sehr den Eindruck zu erwecken, dass diese Anpassung bewusst geschieht (Grazian, 2010, S. 192, Hughes, 2000, S. 194).

Neben den theoretischen Annäherungen an das Thema der Authentizität bestimmt es auch die empirischen Untersuchungen der Musikvorlieben, da Zuschreibungen von Authentizität eine verbreitete und wichtige Form von Begründungsstrategien darstellen. Parzer (2011) beschreibt auf Grundlage der Forenbeiträge zum Musikgeschmack Authentizität als die Annahme, dass die jeweilige Musik die „ehrlichen künstlerischen und politischen Intentionen der MusikerInnen“ repräsentiert (ebd., S. 191) und einen Gegensatz zu der Musik darstellt, die ausschließlich kommerziellen Interessen folgt. Auf der einen Seite stehen die „authentischen“ Interpreten, die ihre Musik jenseits ökonomischer Interessen selbst komponieren und, im Idealfall, auch selbst oder über ein kleines Szenelabel vertreiben, auf der anderen Seite die Künstler des „Mainstreams“, deren Hauptintention das Bedienen des populären und erfolgreichen Geschmacks ist und die entweder nicht selbst oder nicht originell und kreativ komponieren, sondern sich an gängigen Formen orientieren (ebd., S. 191–212; von Appen, 2007, S. 115–133). Die Bewertung der Authentizität eines Künstlers erfolgt dabei nicht mittels eines Kontinuums, sondern ist entweder gegeben oder nicht gegeben (Parzer, 2011, S. 197), sodass sich Kunst als ein Pol und kommerzieller Erfolg als der andere „fast zwangsläufig gegenseitig ausschließen“ (von Appen, 2007, S. 120).

Die soziologische Komponente dieser Dichotomie aus ökonomischem Interesse und einem Glaubwürdigkeitsideal wurde in den letzten Jahrzehnten bereits mehrfach genauer betrachtet. Von Appen (ebd., S. 117) sieht in der Authentizitätsdebatte eine neue Form der sozialen Distinktion (siehe Kapitel 2.3), bei der vor allem Menschen mit einem höheren Bildungsniveau Musik (und andere Kunst, Gegenstände und Menschen) unter diesem Gesichtspunkt bewerten und schätzen, während die Musik der unteren Bildungsschichten eher dem Mainstream zugeordnet und von sozial höher stehenden Personen abgelehnt wird. Die Authentizität von Künstlern wird dabei anhand einer Vielzahl von Kriterien evaluiert: Stiltreue, Kontinuität in ihrem musikalischen Schaffen sowie die Einzigartigkeit ihrer Musik sind wichtige Qualitätskriterien (Parzer, 2011, S. 204ff.). Dabei bekommt die Authentizität auch eine moralische und ethische Komponente: als authentisch gewertete Musik ist auch “moralisch richtig” (ebd., S. 206), während kommerzielle und allgemein erfolgreiche Musik als „banal“, „schlecht“ und manipulierend betrachtet wird (ebd., S. 206; Tetzlaff, 1994, S. 97).

Grazian (2010, S. 192f.) versteht Authentizitätszuschreibungen vor allem als soziale Konstruktionen, die einem Gegenstand gegenüber einem anderen einen höheren Wert zuschreiben. Zugleich betont er den Widerspruch, den diese Art der Distinktion mit sich bringt, da der Wert der Musik zu einem gewissen Teil gerade darin liegt, dass nur wenige Menschen diesen Wert erkennen und die erschaffenden Künstler unter schwierigen Bedingungen und gegen eine gewisse Opposition arbeiten müssen.

Bei der Evaluation der Authentizität eines Künstlers spielen neben der Musik auch die Künstlerpersönlichkeit, die Erscheinung, Kleidung und weitere Indikatoren des Lebensstils, der politischen Haltung und ggf. der Zugehörigkeit zur entsprechenden Szene oder Subkultur eine Rolle (Berli, 2014, S. 191ff.; Parzer, 2011, S. 194ff.). In der Musik selbst dienen Bezüge zur eigenen Biographie, eine glaubwürdige Darstellung von Emotionen sowie die realistische Textgestaltung als Indikatoren (von Appen, 2007, S. 129f.). Die größte Rolle spielt Authentizität vor allem dann, wenn sie nicht gegeben ist (Keller, 2008, S. 72), und dient in diesen Fällen dazu, die Aversionen gegen Musik und Künstler zu verbalisieren (Parzer, 2011, S. 197). Darauf verweist auch Peterson (2005, S. 1086), der betont, dass Authentizität immer eine Behauptung von oder über jemanden oder etwas ist, die dann von anderen akzeptiert oder abgelehnt wird. Somit ist Authentizität ein Konstrukt, dessen Kreation und Erhaltung eine gewisse Arbeit bedeutet und das bewusst konstruiert und gepflegt werden kann (ebd., S. 1086f.), sei es

über Betonung gegebener Merkmale (wie kulturelle Identität, ethnische Zugehörigkeit etc.) oder über aktive Imagearbeit (beispielsweise durch Interviews, Erscheinungsbild etc.; siehe dazu auch Peterson, 1997, S. 55ff.; Weinstein, 2004, S. 192).

2.2.3 Wirkungen von Musik als Begründungsstrategie

Neben sachlichen, also musik- und textbezogenen Begründungen, die sich auf bestimmte Eigenschaften der jeweiligen Musik fokussieren, werden die Musikvorlieben auch über die Wirkung der jeweiligen Musik begründet, also das, was das Hören der Musik in den Hörern auslöst. Musikhören kann eine Vielzahl unterschiedlicher Wirkungen hervorrufen, beispielsweise bestimmte Emotionen, Stimmungen oder auch körperliche Empfindungen. Auch die Teilnehmer der Interviewstudie Berlis (2014, S. 198f.) nutzen ihre positiven Bewertungen über die Stimmungen und Emotionen, die die jeweilige Musik in ihnen auslöst, als Begründung für ihre positiven Beurteilungen. Auch Parzer beschreibt das Vermögen der Musik, „bestimmte Stimmungslagen hervorzurufen, zu stabilisieren, zu verstärken oder aber auch zu vertreiben“ (Parzer, 2011, S. 174), als wichtige Begründung sowohl für das Musikhören als auch für die Musikvorlieben.

Dabei ist es wichtig, zwischen dem emotionalen Ausdruck der Musik und der emotionalen Wirkung der Musik im Hörer zu unterscheiden. Sowohl bei Berli als auch bei Parzer geht es um die im Hörer ausgelösten Gefühle und Stimmungen, also um eine emotionale Reaktion auf die Musik. Diese Trennung in emotionalen Ausdruck der Musik (auch ‚perceived‘ oder ‚expressed emotions‘) und emotionale Wirkung der Musik (‘felt emotions‘) ist deshalb wichtig, da die ausgedrückte Stimmung der Musik nicht unbedingt mit der ausgelösten Stimmung oder Gefühlslage im Hörer übereinstimmen muss: traurige Musik führt nicht automatisch zu einer traurigen Stimmung des Hörers (siehe zu der Unterscheidung zwischen ‚perceived‘ und ‚felt emotions‘ auch Evans & Schubert, 2008; Gabrielsson, 2001; Hunter, Schellenberg & Schimmack, 2010; Juslin & Laukka, 2004; Schubert, 2013).

Die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Wirkung zeigt sich auch in der Studie von Appens (2007, S. 135–162). Seine Teilnehmer bewerten es positiv, wenn sie durch die Musik „berührt“ oder „bewegt“ (ebd., S. 141) werden oder, bei stärkerer emotionaler Reaktion, Gänsehaut oder ‚Chills‘ erleben (ein kalter Schauer oder eine starke

emotionale Erregung, die durch die Musik ausgelöst wird; siehe von Appen ebd., S. 141f.; Blood & Zatorre, 2001; Nusbaum & Silvia, 2010). Allerdings beziehen sie auch die von der Musik ausgedrückten Gefühle in ihre Wertung mit ein, indem sie positiv erwähnen, wenn die Musik als besonders „ausdrucksstark“ oder „gefühlvoll“ (von Appen, 2007, S. 140) wahrgenommen wird. Dabei ist die Authentizität dieses emotionalen Gehalts wichtig - nur, wenn die ausgedrückte emotionale Tiefe auch als aufrichtig und stimmig erlebt wird, wird sie positiv bewertet (ebd., S. 140). In weiteren Studien werden neben der emotionalen Wirkung auch kognitive Reaktionen auf die Musik beschrieben, also eine Evaluation bestimmter (zumeist sachbezogener) Aspekte, die auch gegensätzlich zum emotionalen Nutzen der Musik stehen kann (Greasley et al., 2013, S. 416f.). In den Fällen, in denen ihre kognitiven Reaktionen eigentlich zu einer negativen Bewertung führten, ihre emotionalen Reaktionen jedoch positiv waren, zeigten die Teilnehmer zum Teil eine gewisse Beschämung darüber, dass sie diese Musik mögen (ebd., S. 617).

Eine weitere Form der Wirkung von Musik, die zur Legitimierung der Vorlieben verwendet wird, ist die körperliche Anregung. Von Appen (2007, S. 151–159) differenziert dabei zwischen motorischer Aktivierung und einer Mischform aus emotionaler und physischer Anregung ("macht Spaß, Party, verbessert die Stimmung", ebd., S. 157). Auch bei Parzer (2011, S. 173) und Berli (2014, S. 196f.) thematisieren die Teilnehmer die besondere Eignung mancher Musik zum Tanzen und Feiern als positives Merkmal der Musik. Manche Sportler nutzen den energetisierenden Effekt bestimmter Musik aktiv beim Training und vor Wettbewerben (Laukka & Quick, 2011). Körperliche Bewegung zu Musik, vor allem beim Tanzen, ist eng mit dem emotionalen Gehalt und den im Hörer ausgelösten Emotionen verbunden: Burger und Kollegen konnten mittels Motion Capture-Verfahren zeigen, dass sich die spontanen Tanzbewegungen von Teilnehmern zu Popmusik mit unterschiedlichem Emotionsausdruck signifikant unterscheiden (Burger et al., 2013, S. 524ff.). Unterschiede konnten auch für die Tanzbewegungen bei positiven und negativen ausgelösten Emotionen gezeigt werden (Saarikallio et al., 2013, S. 300ff.).

Die emotionale und körperliche Wirkung, die Musik haben kann, wird oftmals als Funktion der Musik betrachtet. In einer mehrschichtig angelegten Studie untersuchten Schäfer und Sedlmeier (2009) den Zusammenhang zwischen Funktionen und Bewertungen gemochter Musik. Die von den Teilnehmern gemochte Musik eignet sich

in den meisten Fällen besonders gut dafür, sie in eine gute Stimmung zu versetzen, sie zu entspannen sowie sie zu energetisieren (ebd., S. 289f.). In einem weiteren Analyseschritt setzten die Autoren der Studie jedoch die Funktionsratings in Zusammenhang mit dem Grad der Vorliebe, was dazu führte, dass andere Funktionen stärker an Bedeutung gewannen. Mittels der Korrelation von Vorliebenstärke und Funktionen stellte sich heraus, dass nun primär der Ausdruck von Identität und persönlichen Werten als Funktion der besonders gemochten Musik im Vordergrund steht, ebenso wie die Möglichkeit, über die Musik andere Menschen kennenzulernen und besonders intensive emotionale Zustände zu erleben ('Ekstase'; ebd., S. 290ff.). Auch wenn die Wirkungen der gemochten Musik auf Gefühlslage und Körper genutzt und geschätzt werden, sind dementsprechend andere Funktionen für die positive Bewertung von Musik relevanter.

2.2.4 Funktionen und Gebrauchsarten der Musikvorlieben

Musik, vor allem gemochte oder positiv bewertete Musik, kann eine Vielzahl unterschiedlicher Funktionen erfüllen, die eng mit den Begründungen der Bewertung und den Gründen für das Musikhören an sich sowie der situationsspezifischen Auswahl verbunden sind (Greb et al., 2017). Je nach Autor und disziplinärem Hintergrund werden sie in unterschiedliche Oberkategorien eingeteilt, wenngleich die Funktionen innerhalb der Kategorien zumeist ähnlich bis identisch sind. Auch die Fragestrategien unterscheiden sich zwischen den verschiedenen Untersuchungen. So befragten Tarrant und Kollegen (2000) insgesamt 245 Jugendliche, aus welchen Gründen sie Musik hören. Die Faktoranalyse führte zu drei Faktoren, von denen der erste von den Forschern als „Selbstaktualisierung“ interpretiert wurde, der vor allem Imagination, Emotionsregulation, Stressabbau und Identitätskonstruktion beinhaltet. Der zweite Faktor, „Erfüllung emotionaler Bedürfnisse“, besteht aus Items zu Spaß und guter Laune, Stressabbau und Vertreibung von Einsamkeit, und der dritte Faktor, „Erfüllung sozialer Bedürfnisse“, bezieht sich auf Freunde und soziale Positionierung (ebd., S. 168f.). Diese Ergebnisse stimmen mit denen einer Studie von North und Kollegen überein, die ebenfalls feststellten, dass Jugendliche vor allem deshalb Musik hören, weil sie Spaß haben oder Langeweile vertreiben wollen, mittels Musik Stress abbauen, sie zur Identitätskonstruktion nutzen und sich durch sie weniger einsam fühlen (North et

al., 2000, S. 262f.). In einer theoretischen Übersichtsarbeit über insgesamt 13 Studien hinweg, die sich mit den Funktionen gemochter Musik in der Adoleszenz beschäftigen, differenziert Laiho (später Saarikallio, Laiho, 2004) zwischen Funktionen, die sich auf (a) emotionale Bereiche, (b) zwischenmenschliche Beziehungen, (c) die Identität und (d) Handlungsfähigkeit / Selbstwirksamkeit ('agency') beziehen (ebd., S. 50ff.). Auch Schäfer untersuchte zusammen mit Kollegen zunächst theoretisch und anschließend quantitativ die möglichen Funktionen von Musik (Schäfer et al., 2013) und unterteilte die bisherigen empirischen Ergebnisse in vier breite Dimensionen: soziale Funktionen, emotionale Funktionen, kognitive bzw. selbstbezogene Funktionen und physiologische bzw. erregungsbezogene Funktionen (ebd., S. 4; ähnlich auch Hargreaves & North, 1999; Schäfer & Sedlmeier, 2009).

Die am häufigsten und eindeutigsten beschriebene Funktion von Musik ist ihre Nutzung, um das eigene emotionale Erleben und die eigene Stimmung zu beeinflussen (Campbell, Connell & Beegle, 2007, S. 228f.; Laiho, 2004, S. 51; Hennion, 2001, S. 9ff.; Lamont & Webb, 2009, S. 227f.; Lonsdale & North, 2011, S. 111f.; North et al., 2000, S. 263; Tarrant et al., 2000, S. 169). Sloboda und O'Neills Studie zu Gebrauch und Funktionen von Musik im Alltag ergab, dass die Teilnehmer Musik vor allem dafür verwendeten, um ihre Stimmung zu verstärken oder zu verändern (Sloboda et al., 2001, S. 21ff.). Laiho differenziert zwischen Beeinflussung des aktuellen emotionalen Zustands und der Stimmung, Unterhaltung, Coping (hier eine Bewältigungsstrategie für negative emotionale Zustände), Aufputschen ('pumping up'), Spaß, Ablenkung, Gefühlsausdruck oder Reflektion (Laiho, 2004, S. 56ff.). In den Items, die in anderen Studien zur Abfrage der Funktionen verwendet werden, finden sich darüber hinaus Entspannung und Ausblenden der Realität sowie Ekstase (Schäfer & Sedlmeier, 2010, S. 227), Imagination (Greb et al., 2017, S. 10) und Nostalgie (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007, S. 179). In einer späteren Studie unterschieden Saarikallio und Erkkilä sieben unterschiedliche Emotionsregulationsstrategien: Unterhaltung (,entertainment'), Wiederbelebung (,revival'), intensive Empfindung (,strong sensation'), Ablenkung (,diversion'), Entladung / Abreagieren (,discharge'), mentale Arbeit (,mental work') und Trost (,solace'; Saarikallio & Erkkilä, 2007, S. 96). Neben diesen positiven Auswirkungen und Nutzungsarten der Musikvorlieben sowohl bei Jugendlichen wie bei Erwachsenen kann Musik jedoch auch dazu verwendet werden, um negative bis depressive Stimmungslagen zu verstärken, soziale Aktivitäten zu vermeiden und

aggressive oder dysfunktionale Gedanken zu vertiefen (McFerran, Garrido & Saarikallio, 2013, S. 6ff.; McFerran & Saarikallio, 2013, S. 91ff.; McFerran et al., 2014, S. 197; Saarikallio, Gold & McFerran, 2015, S. 3ff.). Eine weitere Funktion, die zum Teil der emotionalen Kategorie, zum Teil aber auch der selbstbezogenen Kategorie zugerechnet wird, ist die Fähigkeit der Musik, Erinnerungen hervorzurufen (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007, S. 179f.; Lonsdale & North, 2011, S. 122; North et al., 2004, S. 71ff.), die jedoch auch oft in Studien zu den Funktionen von Musik ausgelassen wird (z.B. bei Schäfer & Sedlmeier, 2009; Greb et al., 2017; Tarrant et al., 2000).

Neben den stimmung- und gefühlsbezogenen Funktionen spielt auch die Teilhabe an und das Mitvollziehen von Musik eine Rolle. Die Teilnehmer einer Interviewstudie zu den Gründen von Musikhören gaben an, Musik auch zum Mitsingen, Tanzen und, in Einzelfällen, Mitspielen zu verwenden (Lonsdale & North, 2011, S. 122). Die Eignung der Musik, um sich zu ihr zu bewegen, sei es beim Sport oder zum Tanzen (siehe 2.2.3) ist ebenfalls eine Funktion und eine Gebrauchsweise von Musik, und die Eignung bestimmter Musik als Begleitung zu Bewegung oder zum Tanzen ist bei bestimmten Stilen ein wichtiger Aspekt bei der Musikauswahl und -bewertung (Tekman & Hortaçsu, 2002, S. 43).

Als zweite Überkategorie der Musikfunktionen werden selbst- oder identitätsbezogene Funktionen klassifiziert. Neben der Identitätskonstruktion vor allem im Jugendalter (Ackermann, 2014, S. 113; Laiho, 2004, S. 53ff.; Hines & McFerran, 2014) gehören auch Identitätsmanagement, Ausdruck und Stärkung individueller Werte und Einstellungen, Selbstreflektion und -exploration und das Ausprobieren und Ausdrücken verschiedener Aspekte der Persönlichkeit (Schäfer & Sedlmeier, 2010, S. 227; auch bei Boer, 2009, S. 55ff.; Dolfsma, 1999, S. 1041; Rentfrow, 2012, S. 409) sowie das Finden und Benennen von Lebensinhalten oder -sinn, Absorption und Ablenkung von der Realität (Schäfer et al., 2013, S. 5f.) in diese Kategorie. In der Metastudie zu den Funktionsitems anderer Studien und Dimensionen der Funktionen des Musikhören fassten Schäfer et al. die Kategorie ‚Selbstwahrnehmung‘ (‘self-awareness‘) folgendermaßen zusammen: „Music helps people think about who they are, who they would like to be, and how to cut their own path“ (ebd., S. 6). Besonders Jugendliche schildern ihre Musikvorlieben als etwas sehr Persönliches und betrachten sie als Teil ihrer Identität (Laiho, 2004, S. 53f.). Die Selbstwirksamkeit, die Laiho als separate

Kategorie ansieht, ist eng mit diesen selbstbezogenen Funktionen verbunden und wird bei anderen Autoren daher zusammen aufgeführt (wie DeNora, 1999, S. 37ff.; Schäfer et al., 2013, S. 5f.). Darüber hinaus wird Musik von den Teilnehmern aber auch dafür verwendet, sich auf bestimmte zukünftige Aufgaben vorzubereiten, sich selbst gedanklich in unterschiedlichen Rollen und Identitäten auszuprobieren oder über bestimmte, eng mit der Identität verknüpfte Stücke ihr Selbstbild zu stärken bzw. zu einer zeitlich kontinuierlich verlaufenden und in sich logischen Narration zu formen (Campbell et al., 2007, S. 226; DeNora, 1999, S. 38ff., 45; Laiho, 2004, S. 54f.). Besonders bei Jugendlichen, für die in der Adoleszenz die Identitätskonstruktion eine ihrer Hauptaufgaben ist, dienen die Musikvorlieben dazu, herauszufinden und auszuprobieren, wie und wer sie selbst sein wollen, ebenso wie der Abgrenzung von Eltern und Erwachsenen (Campbell et al., 2007, S. 233f.; Delsing & ter Bogt, 2011, S. 1820). Auch kann Musik über die Darstellung von Geschlechterrollen und durch Vorbilder in Form von Interpreten dabei helfen, in das eigene Geschlecht und die damit verbundene Geschlechtsidentität hineinzuwachsen (Arnett, 1995, S. 522).

Die selbstbezogenen Funktionen sind für Jugendliche wie für Erwachsene eng mit den sozialen Funktionen der Musik verbunden. Individuelle Vorlieben dienen dem Kontakt zu anderen, indem sie ein Gesprächsthema darstellen und Grundlage für gemeinsame Aktivitäten bilden (Campbell et al., 2007, S. 230f.; Delsing & ter Bogt, 2011, S. 1820; Rentfrow & Gosling, 2006, S. 237ff.). Über geteilte Musikvorlieben werden ebenso der Zusammenhalt (Kohäsion) und das Gemeinschaftsgefühl innerhalb von Gruppen gestärkt (Campbell et al., 2007, S. 230; Laiho, 2004, S. 52; Tarrant, North & Hargreaves, 2009, S. 138ff.). Zum Teil sind geteilte Vorlieben auch das wichtigste konstituierende Merkmal von Gruppen, wie es bei bestimmten Fanclubs, Subkulturen und Szenen der Fall ist (Bennett, 1999, S. 613ff.; Hines & McFerran, 2014, S. 216; siehe auch Kruse, 1993; Weinstein, 1991). Dabei einigt sich die Gruppe nicht zuerst auf gemeinsame Werte und drückt diese dann in der Musik aus - stattdessen besteht die Gruppe nur aufgrund der geteilten ästhetischen Urteile und Musikvorlieben (Frith, 2013, S. 111). Durch die mit der Musik assoziierten und in der Musik ausgedrückten Einstellungen, Ansichten und Werte zeigt sich dann in den Fangruppen der Musik eine erhöhte Übereinstimmung (Boer, 2009, S. 55ff.). Die Zugehörigkeit zu einer Peer Group oder Subkultur ist, besonders für Jugendliche, als weiteres Mittel der Identitätskonstruktion und sozialen Verortung in der Gesellschaft von hoher Bedeutung

(mit nur kleinen Unterschieden zwischen säkular-individualistisch und traditionell-kollektiv geprägten Kulturen, wie Boer et al., 2012, S. 364 zeigt). Dabei kann die jeweilige Gruppe sowohl einen besonders geschützten Raum für individuelle Bedürfnisse bieten, indem sie die jeweiligen Eigenschaften musikalisch aufnimmt, als auch Kontakt zu Gleichgesinnten herstellen⁷.

Neben der Stärkung der Gruppenkohäsion dienen die Musikvorlieben dazu, Informationen über andere Menschen zu erhalten. In einer Studie mit jungen Erwachsenen fanden Rentfrow und Gosling, dass ihre Teilnehmer Musik als einen der wichtigsten Bereiche ihres Lebens einschätzen, wichtiger als Hobbies, Nahrungs- oder Fernsehvorlieben (Rentfrow & Gosling, 2003, S. 1238). Zusätzlich gaben sie an, dass ihre Musikvorlieben mindestens ebenso viel über sie selbst aussagen würden wie ihre Hobbies und ihre Schlafzimmer, und deutlich mehr als Film-, Buch- und Zeitschriftenvorlieben (ebd., S. 1238). Zugleich gelang es Teilnehmern einer Studie von Rentfrow und Gosling tatsächlich, bestimmte Persönlichkeitseigenschaften anderer Teilnehmer anhand von Listen mit deren zehn Lieblingssongs ziemlich treffend einzuschätzen (Rentfrow & Gosling, 2006, S. 239). In Übereinstimmung mit diesen Ergebnissen zeigt auch die Studie von Gardikiotis und Baltzis (2011), dass sich in Umkehrung auch die Musikvorlieben der Teilnehmer über deren Einstellungen und Werte erstaunlich gut vorhersagen ließen (ebd., S. 157f.). Weil die individuellen Musikvorlieben so deutlich mit bestimmten Wertvorstellungen und Überzeugungen zusammenhängen, zeigen auch die Vorurteile über die Persönlichkeitseigenschaften, Werte, den sozialen Status und die Ethnie der Fans unterschiedlicher Musikstile eine relativ hohe Übereinstimmung (North & Hargreaves, 1999, S. 78ff.; Rentfrow, McDonald & Oldmeadow, 2009, S. 334f.). Mit unterschiedlichen Musikstilen sind jeweils verschiedene charakteristische Stereotypen verknüpft, die sogar in unterschiedlichen geographischen Regionen übereinstimmen (Rentfrow et al., 2009, S. 334ff.) und bereits bei 10-jährigen Kindern vorliegen (North & Hargreaves, 1999, S. 80). In einer weiteren Studie evaluierten Rentfrow und Gosling, inwiefern diese

⁷ Bleich und Zillmann (1991) konnte zeigen, dass ‚rebellische Jugendliche‘ signifikant mehr ‚rebellische Musik‘ besitzen und signifikant weniger nichtrebellische Musik hören als Jugendliche, die diese Eigenschaft nicht aufweisen. Über die Musik können somit diese Jugendliche auf andere treffen, die eine ähnlich ‚rebellische‘ Grundhaltung besitzen. In der Studie von Besic und Kerr (2009) zeigte sich zudem, dass sich in ‚radikaleren‘ Subkulturen wie Gothic und Metal deutlich mehr Jugendliche befinden, die unter Depressionen und einem niedrigen Selbstwertgefühl leiden als in anderen, nicht ‚radikalen‘ Subkulturen.

stilspezifischen Stereotypen auch auf die Hörer dieser Musik zutreffen und stellten fest, dass für religiöse Musik, Country, Klassik und Jazz die abgefragten

Persönlichkeitseigenschaften oder Werte tatsächlich verhältnismäßig stark mit den jeweiligen Stereotypen korrelierten, während die Vorurteile für andere Stile weniger oder gar nicht zutrafen (Rentfrow & Gosling, 2007, S. 319ff.).

Diese musikbezogenen Vorurteile haben neben den Einschätzungen über Persönlichkeitseigenschaften der Hörer der Musik auch Auswirkungen auf das soziale Verhalten und die Wahrnehmung von sozialem Prestige (North & Hargreaves, 1999, S. 80ff.). Anhänger bestimmter Stile (wie Pop im Gegensatz zu Country) wurden signifikant positiver eingeschätzt (ebd., S. 83f.; ähnlich auch Knobloch, Vorderer & Zillmann, 2000, S. 26f.). Auch wurden Fans der eigenen gemochten Musikrichtung positiver gewertet als Fans eines anderen Stils (Knobloch et al., 2000, S. 24f.; Lonsdale & North, 2009, S. 321; North & Hargreaves, 1999, S. 87ff.; Tarrant & North, 2001, S. 573). North und Hargreaves deuten die Ergebnisse dieser Studien so, dass Musikvorlieben als „badge“ (North & Hargreaves, 1999, S. 90f.), also eine Art Erkennungszeichen, fungieren. Musikstile sind mit bestimmten Einstellungen, Eigenschaften und Merkmalen assoziiert, die über die Musik und eine entsprechende Darstellung der Vorlieben kommuniziert und dekodiert werden und sowohl zur Selbstpräsentation als auch zur sozialen Positionierung verwendet werden. Bei gleichen Musikvorlieben entsteht durch die vermutete Wertegleichheit eine höhere soziale Attraktion (siehe z.B. Boer, 2009, S. 144ff., Lonsdale & North, 2009, S. 324), und enge Freundschaftsdyaden von jungen Erwachsenen zeigen eine große Übereinstimmung in den Musikvorlieben (Selfhout et al., 2009, S. 101ff.). Zugleich ergibt sich aus den intersubjektiven Assoziationen auch die Möglichkeit für Jugendliche, sich bewusst den mit bestimmten Musikstilen verbundenen Eigenschaften anzunähern und diese im Zuge des Identifikationsprozesses mit der Musik und der verbundenen Fangruppe zu übernehmen (North & Hargreaves, 1999, S. 90) oder sich aktiv von ihnen zu distanzieren und die eigene Individualität hervorzustellen (Larsen, Lawson & Todd, 2009, S. 24). Aufgrund der mit der Musik assoziierten Eigenschaften und ihrem sozialem Wert verändern Jugendliche auch ihre Bewertung von bestimmten Musikstilen, sobald sie diese Bewertung öffentlich, also vor ihren Klassenkameraden, durchführen (Finnäs, 1989a, S. 139f.), oder wenn ihnen gezeigt wurde, wie populär ein Song ist (Berns et al., 2010, S. 2691).

Wenngleich eine Vielzahl von Studien in den letzten Jahren sich mit den Funktionen von Musik und dem Zusammenhang zu Geschmacksurteilen über Musik beschäftigt hat, ist die Vorhersage von konkretem Auswahlverhalten immer noch sehr schwierig. Das Hörverhalten wird, neben dem Musikgeschmack und dem Alltagsgebrauch von Musik für bestimmte Zwecke, von einer Vielzahl weiterer Faktoren beeinflusst: So spielen Alter und Geschlecht des auswählenden Individuums eine Rolle, ebenso die Persönlichkeitsmerkmale, der Sozialstatus, kulturelle Einflüsse sowie Stimmung und körperliche wie psychische Verfassung. Zusätzlich ist der jeweilige Kontext zu berücksichtigen, also situative Komponenten (eine gute Übersicht findet sich bei Greb et al., 2017, S. 4ff.). Durch Analyse der Beschreibungen von jeweils drei Hörsituationen pro Teilnehmer konnten Greb und Kollegen nachweisen, dass die situativen Aspekte personenbezogene Einflüsse an Bedeutung für die Musikauswahl und die Funktionen von Musik übertrafen, wenngleich die Bedeutung der unterschiedlichen Einflussfaktoren für die verschiedenen Funktionen sehr unterschiedlich waren (ebd., S. 25, Greb et al., 2018, S. 11). Insgesamt betrachtet waren vor allem die Aktivität beim Musikhören, die Auswahlmöglichkeiten hinsichtlich der Musik, das Maß an Aufmerksamkeit, die auf die Musik gerichtet war, sowie der individuelle Musikgeschmack die wichtigsten Prädiktoren für das Musikhörverhalten (Greb et al., 2017, S. 25; Greb et al., 2018, S. 12).

2.2.5 Einflussfaktoren auf den Musikgeschmack

Untersuchungen zum Musikgeschmack haben neben den individuellen Begründungen für die Bewertungen, den Funktionen der Vorlieben und des Musikhörens sowie den Gründen für das Musikhören an sich auch eine Vielzahl von weiteren Einflussfaktoren untersucht, die die individuellen Musikvorlieben beeinflussen und mitbestimmen. Dazu gehören vor allem das Geschlecht, das Alter, Persönlichkeitsmerkmale und die kulturelle Prägung des Menschen, ferner auch Faktoren wie psychische Gesundheit. Wenngleich diese Faktoren den Musikgeschmack eher auf einer breiten, allgemeinen Ebene beeinflussen und für Einzelfälle keine große Rolle spielen, da sie bei der Begründung und Auswahl der konkreten Musikvorlieben nicht thematisiert werden, ist es dennoch wichtig, zu berücksichtigen, dass es statistische Unterschiede im

Musikgeschmack zwischen Frauen und Männern oder unterschiedlichen Altersgruppen gibt. Aus diesem Grund werden die genannten Einflussfaktoren hier kurz dargestellt.

(a) Geschlecht: In Studien zu Geschlechtsunterschieden in den Musikvorlieben konnte gezeigt werden, dass es zum Teil deutliche Unterschiede gibt. Mehrere Studien konnten Differenzen zwischen den gemochten Stilen von Mädchen und Jungen nachweisen (Colley, 2008, S. 2045; Fricke & Herzberg, 2017, S. 120; J. Mulder et al., 2009, S. 518f.; ter Bogt et al., 2011, S. 153f.). Männliche Jugendliche zeigten außerdem einen breiteren Musikgeschmack als weibliche (Colley, 2008, S. 2045). In einer sehr groß angelegten Studie mit über 36000 Teilnehmern aus Europa, Nordamerika sowie Australien und Neuseeland fand Adrian North (2010), wiewohl die verwendeten Prädiktoren insgesamt nur einen kleinen Teil der Unterschiede im Musikgeschmack erklären konnten, Geschlechterunterschiede zwischen verschiedenen mittels einer Hauptkomponentenanalyse aus verschiedenen Musikstilen entstandenen Komponenten (ebd., S. 204), die jedoch nur 7% der Varianz erklären konnten.

Größere Unterschiede finden sich im Gebrauch von Musik: Frauen nutzen ihre Musikvorlieben eher dazu, um ihre Stimmung und Emotionen zu verbessern bzw. zu beeinflussen, zur Bewältigung ('coping'), zur Unterhaltung und Vermeidung von Langweile, zum Tanzen sowie zur (kulturellen) Identitätskonstruktion, während Männer Musik eher für kognitive und intellektuelle Funktionen und für die Darstellung ihrer sozialen Identität nutzen (Boer et al., 2012, S. 362; Chamorro-Premuzic et al., 2012, S. 293f.; Kuntsche, Le Mével & Berson, 2016, S. 227; North, 2010, S. 206; ter Bogt et al., 2011, S. 154). Hinsichtlich sozialer Funktionen ist die Studienlage nicht eindeutig: bei ter Bogt und Kollegen (2011, S. 154) verwenden eher die männlichen Teilnehmer Musik aufgrund sozialer Gründe, während bei Kuntsche et al. (2016, S. 227) die weiblichen Teilnehmer häufiger soziale Motive verfolgten.

(b) Alter: Viele Studien, die sich mit den Funktionen und dem Gebrauch von Musik im Alltag beschäftigen, fokussieren sich vor allem auf Jugendliche (z.B. Boer et al., 2012; Getz et al., 2011; Laiho, 2004; Tarrant et al., 2000). Dabei gibt es sowohl im Stellenwert der Musik im Alltag als auch im Gebrauch Unterschiede zwischen verschiedenen Altersgruppen. Jugendliche und junge Erwachsene musizieren demnach mehr, hören mehr Musik und bewerten die Wichtigkeit von Musik höher als Erwachsene und Rentner (Bonneville-Roussy & Rust, 2017, S. 705f.; Chamorro-

Premuzic et al., 2012, S. 292; Lonsdale & North, 2011, S. 126; Schramm & Vorderer, 2002, S. 120), allerdings sind die Ergebnisse zur Wichtigkeit von Musik nicht eindeutig (bei Laukka, 2006, S. 222f. geben die Teilnehmer an, dass ihnen Musik niemals wichtiger als im Alter 65+ gewesen sei). Jugendliche nutzen Musik außerdem zum Teil anders als die anderen Gruppen: bei Wut, Ärger sowie Traurigkeit und Melancholie hat ein größerer Anteil von Jugendlichen das Bedürfnis, Musik zu hören, als bei Erwachsenen (Schramm & Vorderer, 2002, S. 121f.). Weiterhin verwenden sie, im Gegensatz zu den Rentnern, Musik bei diesen Stimmungen eher nach dem Iso-Prinzip, wählen also Musik mit einem ähnlichen emotionalen Gehalt wie ihre eigene Stimmung aus (ebd., S. 121ff.). Junge Erwachsene nutzen laut der Studie von Lonsdale und North (2011) Musik zusätzlich stärker dazu, um sich zurückzuerinnern, ihre Identität auszudrücken und zu verfeinern, ihre Gefühle zu regulieren und um sich abzulenken (ebd., S. 127ff.). Auch in Hinsicht auf soziale Funktionen fanden sich deutliche Unterschiede (ebd., S. 131). In der Studie von North ist zunehmendes Alter sogar negativ mit allen Funktionen verbunden, was möglicherweise bedeutet, dass der zweckgebundene Gebrauch von Musik an sich abzunehmen scheint (North, 2010, S. 207). Andere Studien konnten diese Ergebnisse hingegen nicht bestätigen, wenngleich auch sie zeigten, dass ältere Menschen andere Funktionen hinsichtlich der Emotionsregulation nutzen als jüngere (Bersch-Burauel, 2006, S. 1610; Lonsdale & North, 2011, S. 127ff.; Saarikallio, 2010, S. 312ff.). Das Alter der Teilnehmer und zusätzlich die jeweils aktuelle Lebensphase, in der sich die Teilnehmer befinden (Schule, Studium, Erwerbstätigkeit oder Rentenalter), haben also deutliche Auswirkungen auf den Gebrauch von Musik und darüber auch auf die Musikvorlieben (Bersch-Burauel, 2006: S. 1609f.; Bonneville-Roussy & Rust, 2017, S. 9ff.; Lonsdale & North, 2011, S. 126ff.). Dennoch ist es falsch, davon auszugehen, dass sich der Musikgeschmack zwischen dem Jugend- und dem Erwachsenenalter noch zur Gänze verändert. Mulder und Kollegen (2009) untersuchten die drei Lieblingsinterpreten und die Geschmacksurteile über 26 Musikstile von Jugendlichen und jungen Erwachsenen an drei Erhebungszeitpunkten über einen Zeitraum von zwei Jahren und stellten fest, dass sich zwar die genannten Interpreten größtenteils stark verändern, die Stilvorlieben hingegen zum größten Teil gleich bleiben (ebd., S. 76f.; auch bei Delsing et al., 2008, S. 115). Weiterhin nahm die Stabilität der Musikvorlieben mit steigendem Alter zu (ebd., S. 115; Holbrook & Schindler, 1989, S. 122f.; Mulder et al., 2009, S. 79).

(c) *Persönlichkeitsmerkmale ('traits')*: Auch Persönlichkeitseigenschaften beeinflussen den Musikgeschmack und Musikgebrauch der Hörer. Dabei konnte gezeigt werden, dass Menschen mit einem hohen Intelligenzquotienten und einer Neigung zu intellektueller Stimulation eher aus kognitiven Gründen (Analyse, Betonung der Struktur und Technik, intellektuelle Beschäftigung mit der Musik) hören, ebenso wie auch Offenheit für neue Erfahrungen mit kognitiven Funktionen verknüpft ist. Neurotizismus ist positiv, Gewissenhaftigkeit negativ mit emotionalem Gebrauch (Affekt- und Stimmungsregulation) von Musik assoziiert (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007, S. 181f.; Chamorro-Premuzic et al., 2009, S. 24f.). Greenberg und Kollegen (2016) konnten zusätzlich zeigen, dass Neurotizismus positiv mit Arousal (Erregung) in Musik, Offenheit mit einer Präferenz für musikalische Tiefe und Valenz, Extrovertiertheit negativ mit Arousal und Verträglichkeit negativ mit Arousal und Valenz assoziiert ist (ebd., S. 5). Die Persönlichkeitsmerkmale beeinflussen ebenfalls, wie sich Menschen zu Musik bewegen: Offenheit und Neurotizismus korrelieren eher mit lokalen Bewegungen, während Extrovertiertheit und Gewissenhaftigkeit mit globaler (raumgreifender) Bewegung zusammenhängen. Weitere Unterschiede finden sich in Hinsicht auf Hand- und Kopfbewegungen (Luck et al., 2010, S. 716ff.).

Zusammenhänge zwischen einzelnen musikalischen Eigenschaften wie der Länge von Melodien, Tempo und Rhythmus fanden sich in der Studie von Kopacz (2005, S. 222ff.). Auf Basis der konkreten Musikvorlieben bei Jugendlichen ist eine Vorliebe für Rockmusik positiv mit Offenheit und negativ mit Gewissenhaftigkeit verbunden, sowie zusätzlich negativ mit Extrovertiertheit, während Pop, Techno / Trance, Hip Hop und Soul positiv mit Extrovertiertheit und Verträglichkeit und Klassik und Jazz mit Verträglichkeit und Offenheit assoziiert sind (Delsing et al., 2008, S. 118). Dunn und Kollegen (2011) fanden hingegen Korrelationen zwischen Neurotizismus und einer Vorliebe für Klassik sowie zwischen Offenheit und Jazz sowie von Teilaspekten von Extraversion mit Rock (Dunn et al., 2011, S. 423f.). Diese Ergebnisse widersprechen jedoch zum Teil den Ergebnissen von Rawlings und Ciancarelli (1997, S. 127ff.) und Fricke und Herzberg (2017, S. 121), was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass die Verbindungen zwischen Persönlichkeitsmerkmalen und Musikvorlieben weniger wichtig sind als andere Einflussfaktoren, wie auch die Studien von Greb und Kollegen (Greb et al., 2017, S. 26; Greb et al., 2018, S. 12) nahelegen.

(d) Kultur: Mehrere Studien beschäftigten sich mit den Unterschieden in den Musikvorlieben und den Funktionen von Musik zwischen verschiedenen Kulturen und Ländern. Neben lokalen Unterschieden hinsichtlich der bekannten und gemochten Musikstile (wie beispielsweise Melody/Carnatic in Indien, Schäfer et al., 2012, S. 375; Türkischer Pop, Arabesk und Özgün Musik in der Türkei, Tekman & Hortaçsu, 2002, S. 31; oder Chinesischer Rock und Pop sowie Bhangra und Rai in China, Boer, 2009, S. 111) unterscheiden sich verschiedene Populationen auch stark im jeweiligen Gebrauch von Musik und in ihrem Musikverhalten: Inder nutzen beispielsweise Musik deutlich seltener als Deutsche als Hintergrundmusik, zur Emotionsregulation oder zur Selbstregulation (Schäfer et al., 2012, S. 376), kenianische Jugendliche nutzen Musik im Gegensatz zu finnischen Jugendlichen zusätzlich dazu, Menschen unterschiedlicher Herkunft und Ethnie zu verbinden (Saarikallio, 2012, S. 483ff.), Philippiner, Mexikaner, Kenianer und Türken sehen in Musik einen stärkeren Ausdruck ihrer kulturellen Identität als Deutsche und Neuseeländer, und auch hinsichtlich familiärem Zusammenhalt durch Musik, Tanzen, Nutzen von Musik als politisches Engagement gab es deutliche Unterschiede (Boer, 2009, S. 174ff., Boer et al., 2012, S. 364ff.). Es ist demnach wichtig, die kulturellen Hintergründe und Rahmenbedingungen, in denen Studien zum Musikgeschmack durchgeführt wurden, zu berücksichtigen.

(d) Psychische Gesundheit: Ein weiterer Faktor, der den Musikgeschmack und den funktionellen Gebrauch von Musik beeinflusst, ist die psychische Gesundheit oder das allgemeine Wohlbefinden (‘Well-Being‘). Mehrere Studien konnten Zusammenhänge zwischen psychischen Erkrankungen oder Einschränkungen (wie Depressionen, niedergedrückte Stimmung oder allgemein niedrige Lebenszufriedenheit) und dem Gebrauch von Musik für Coping oder Emotionsregulation aufzeigen (Getz et al., 2011, S. 172; Kuntsche et al., 2016, S. 228; Laukka, 2006, S. 227ff.; Miranda & Claes, 2009, S. 222ff.; North, 2010, S. 206f.). Darüber hinaus bestehen Zusammenhänge zwischen Vorlieben für bestimmte eher laute, rebellische Musikstile (wie Metal, Techno und Reggae) und als problematisch eingestuften Verhaltensweisen wie Rauchen oder Alkoholkonsum bei Jugendlichen (J. Mulder et al., 2009, S. 523ff.), ebenfalls für Cannabiskonsum (Mulder et al., 2010, S. 392). Auch konnten Verbindungen zwischen unterschiedlichen Arten von Problemverhalten wie Rückzug / Introvertiertheit (‘withdrawn‘), körperlichen Beschwerden (‘somatic complaints‘), Ängstlichkeit und Depressivität (‘anxious-depressed‘), aggressives Verhalten (‘aggressive behavior‘),

kriminelles Verhalten ('delinquent behavior'), soziale Auffälligkeiten ('social problems'), kognitive Defizite ('thought problems') und Aufmerksamkeitsdefizite ('attention problems') und bestimmten Hörertypen nachgewiesen werden (Mulder et al., 2006, S. 318ff.). Diese Korrelationen beschreiben jedoch, wie Baker und Bor zeigen, keine kausalen Zusammenhänge. Stattdessen scheint die Vorliebe für bestimmte Musikstile möglicherweise ein Indikator für eine erhöhte emotionale Vulnerabilität zu sein (Baker & Bor, 2008, S. 286f.). Musik kann bei Jugendlichen sowohl dabei helfen, psychische Schwierigkeiten und belastende Situationen zu verarbeiten, als auch dazu, negative Stimmungen zu verstärken (McFerran et al., 2014, S. 193ff.; McFerran & Saarikallio, 2013, S. 91ff.; Miranda, 2013, S. 15ff.; Saarikallio et al., 2015, S. 7).

2.3 Abgelehnte Musik, oder: "Das mag ich nicht!"

„Mindestens so wichtig wie die musikalischen Vorlieben (im Sinne von Präferenzen) sind die Abneigungen“ (Behne, 2010, S. 382)

„Distastes, aversions, and dislikes are much more socially diagnostic than positive desires“ (Wilk, 1997, S. 175)

Wenngleich zur Erhebung des Musikgeschmacks zumeist die Studienteilnehmer gebeten werden, eine Auswahl bestimmter Musikstile mittels Skalen zu bewerten, deren Endpunkte mit „mag ich sehr“ und „mag ich gar nicht“ überschrieben sind (Likert-Skalen; z.B. Boer et al., 2011, S. 4; Gardikiotis & Baltzis, 2011, S. 148; Han, 2003, S. 439; Schäfer & Sedlmeier, 2009, S. 284), werden anschließend primär die Musikvorlieben und -präferenzen ausgewertet und in Zusammenhang mit weiteren Faktoren wie Funktionen, Wirkungen oder Einflussfaktoren gesetzt. Negative Urteile über Musik spielen nur in sehr wenigen Studien zum Musikgeschmack eine Rolle, und wenn, dann zumeist in Verbindung mit Positivurteilen oder in Form kurzer Randbemerkungen (wie beispielsweise, dass Mädchen vor allem Heavy Metal und Klassik ablehnen und Jungen nur Klassik; Mulder et al., 2009, S. 519). Ob bestimmte Musik gemocht oder abgelehnt wird, hängt nicht nur von den bereits dargestellten Einflussfaktoren auf den Musikgeschmack, der Eignung für bestimmte Funktionen oder situativen Aspekten ab, sondern auch von dem Ausmaß der bisherigen Hörerfahrung

mit dieser Musik. Erhöhte Exposition mit einem bestimmten Stück und dadurch ansteigende Vertrautheit mit der Musik kann dazu führen, dass auch die Bewertung dieses Stückes positiver wird (Hargreaves, 1984, S. 39ff., North & Hargreaves, 1997, S. 85f.). Dennoch zeigte die Gewöhnung durch wiederholtes Hören von Musikstücken, die als prototypisch für bestimmte Musikstile ausgewählt worden waren, nicht bei allen Stücken den gleichen Steigerungseffekt bei den Präferenzurteilen. Avantgarde-Jazz, der bereits bei der ersten Exposition negativ bewertet wurde, blieb auch nach mehrfachem Hören deutlich unter den Präferenzwerten der anderen Musikstile (Hargreaves, 1984, S. 44f.). Wiederholte Exposition ('mere exposure') zeigt dementsprechend nur bei einer von vornherein positiven (oder zumindest neutralen) Einstellung gegenüber der Musik eine Wirkung, während sich Negativurteile offenbar weniger oder gar nicht durch häufiges Hören beeinflussen lassen.

Theoretische Ansätze erklären Musikablehnungen bei Jugendlichen vor allem als Mittel zur sozialen Abgrenzung und Identitätskonstruktion und -festigung (siehe auch Kapitel 2.2.4). Laiho erklärt die Ablehnung bestimmter Musikstile in der Adoleszenz damit, dass diese Stile nicht zur Geschlechtsidentität, zum Lebensstil oder zu den Werten der Jugendlichen passen (Laiho, 2004, S. 54). Über die Ablehnung kann eine Distanz gegenüber anderen Personen, aber auch gegenüber anderen Lebensentwürfen aufgebaut und darüber zugleich die eigene Individualität betont werden (ebd., S. 54). Auch Erikson betont die Notwendigkeit der Abgrenzung und Intoleranz gegenüber einem anderen, fremden „Geschmack“ während des Jugendalters als „notwendige Abwehr gegen ein Gefühl der Identitätsdiffusion“ (Erikson, 1994, S. 110). Über Gruppenbildung, Vereinfachung und Stereotypisierung sowohl der eigenen Identität als auch von anderen, als „Feinden“ wahrgenommenen Menschen vermögen es die Jugendlichen, sich in der sensiblen und kritischen Phase der Identitätsentwicklung und Rollenfindung in der Pubertät vor Überforderung und „Identitätsdiffusion“ zu schützen (ebd., S. 110f.). Tarrant und Kollegen konnten in einer Studie mit britischen männlichen Jugendlichen zu den Eigenschaften ihrer eigenen Peer Group ('In-Group') im Vergleich zu anderen, nicht zu ihrer Schule gehörenden Jugendlichen ('Out-Group') zeigen, dass die Jugendlichen mittels Musikgeschmack Mitglieder der fremden Gruppe diskriminierten und so die eigene Gruppe aufwerteten sowie ihr eigenes Selbstbewusstsein stärkten (Tarrant & North, 2001, S. 572ff.; auch bei North & Hargreaves, 1999, S. 88ff.). Mitglieder der eigenen Gruppe wurden dabei als

sympathischer und in ihren Charaktereigenschaften positiver eingeschätzt als Mitglieder der fremden Schule. Ebenfalls vermuteten die Jugendlichen, dass In-Group-Mitglieder die gleiche Musik wie sie selbst mögen, während den Out-Group-Mitgliedern eher Vorlieben für weniger positiv bewertete Musikstile zugeschrieben wurden (Tarrant & North, 2001, S. 573).

Auch bei Umkehrung dieses Experimentes verändert der Musikgeschmack einer fremden Gruppe signifikant die Einstellung von Jugendlichen gegenüber dieser Gruppe. Nahmen sie an, dass die Musikvorlieben mit ihren eigenen übereinstimmen, führte dies zu einer niedrigeren Gruppendifferenz, Zuweisung positiverer Zuschreibungen und zu der Erwartung, dass die eigene Gruppe von der fremden Gruppe ebenfalls positiv bewertet wird, als bei der Annahme von unterschiedlichen Musikvorlieben (Bakagiannis & Tarrant, 2006, S. 133f.). Bei der Vergabe von Vorteilen wurden in einem anderen Experiment diejenigen bevorzugt, die die Vorliebe für bestimmte Musikstile teilten (Lonsdale & North, 2009, S. 324). Fans der eigenen Gruppe wurden zusätzlich mit positiveren Adjektiven beschrieben als Fans von Musik, die von den Teilnehmern weniger positiv bewertet wurde (ebd., S. 321f.). In mehreren Studien zu abweichendem Verhalten untersuchte Becker in den sechziger Jahren „abweichende Gruppen“ und beobachtete in der Berufsgruppe der Jazzmusiker, dass sich innerhalb der Gruppe eigene ästhetische Standards ausgebildet hatten, die nicht mit denen der restlichen Gesellschaft übereinstimmten. Die Gruppenmitglieder grenzten sich deutlich gegen andere Menschen (sowohl Musiker anderer Stilrichtungen als auch Nichtmusiker) ab. Trotz dieser geteilten Werte und Ansichten innerhalb der Gruppe war es dennoch akzeptiert, wenn die einzelnen Mitglieder abweichende Einstellungen, Vorlieben und Abneigungen aufwiesen, da die größtmögliche Individualität und Unangepasstheit innerhalb der Gruppe wertgeschätzt wurde (Becker, 2014, S. 94ff.). Wenngleich diese Studien nicht dezidiert abgelehnte Musik thematisieren, zeigen sie doch, dass Jugendliche und junge Erwachsene zwischen Fans der von ihnen gemochten Musik und Fans von ihnen weniger bis gar nicht gemochter oder sogar abgelehnter Musik differenzieren. Da bereits Unterschiede in den Vorlieben dazu führen, dass ein Fremder weniger positiv und weniger attraktiv wahrgenommen wird als jemand, der die eigenen Vorlieben teilt (siehe auch Kapitel 2.2.4), ist davon auszugehen, dass Anhänger abgelehnter Stile ebenfalls negativer wahrgenommen werden.

Ähnlich, wie die gemeinsamen Musikablehnungen den Zusammenhalt innerhalb einer Gruppe kräftigen können, wirken sich geteilte negative Einstellungen zu anderen Menschen positiv auf die Beziehung aus. Wie Bosson und Kollegen in mehreren Studien nachweisen konnten, teilen enge Freunde mehr negative Einstellungen gegenüber anderen miteinander als positive (Bosson et al., 2006, S. 141ff.). Auch führt eine geteilte Ablehnung über eine dritte Person dazu, dass sich Teilnehmer stärker mit einem Fremden verbunden fühlten, als bei einer geteilten positiven Meinung (ebd., S. 145f.; Weaver & Bosson, 2011, S. 485ff.). Negative Einstellungen, ob über Musik oder über andere Menschen, sind im sozialen Miteinander sowohl innerhalb von Gruppen als auch innerhalb von Freundschaftsdyaden von großer Bedeutung, weswegen sich die Soziologie sowohl theoretisch als auch empirisch am stärksten mit Ablehnungen und negativen Urteilen über Objekte und andere Menschen beschäftigt hat.

2.3.1 Bourdieu und die Theorie der Distinktion

Spätestens seit Pierre Bourdieus *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979; dt. Titel *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 1982) lässt sich die Ablehnung bestimmter Kulturgüter und Kunstwerke nicht mehr ohne den Zusammenhang mit der sozialen Stellung, dem sozialen Umfeld und der Praxis der Abgrenzung denken. Er argumentiert, dass sozialer Status vor allem durch die Abgrenzung vom Geschmack anderer sozialer Klassen demonstriert und ausgedrückt wird - die Ablehnung aller „gesellschaftlich gültigen Geschmacksrichtungen“ definiert den Geschmack der „herrschenden Klasse“ (Bourdieu, 2014, S. 460f.). Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassen und ihren kulturellen Praktiken und Vorlieben sind seiner Meinung nach auf zwei Faktoren zurückzuführen: zum einen den Bildungsgrad, zum anderen die soziale Herkunft (ebd., S. 17f.). Das Interesse an bestimmten Formen von Kulturgütern dient dabei nicht (allein) dem Genuss oder der Unterhaltung des Individuums, sondern fungiert als Mittel zur Reproduktion und Legitimation der sozialen Position. Ausschlaggebend für den Umgang und die Einstellung zu Kultur allgemein und zu den unterschiedlichen Künsten sind für Bourdieu vor allem die habituellen Dispositionen, welche vom Individuum im Laufe seines Lebens ausgebildet werden, also Schemata des Denkens, Handelns und

Wahrnehmens (der ‚Habitus‘), die systematisch den Lebensstil des jeweiligen Akteurs bestimmen und sich von den systematischen Praxisformen und Schemata eines anderen Lebensstils unterscheiden (ebd., S. 278; siehe auch Coulangeon & Lemel, 2007, S. 95). Damit steht bei Bourdieu „nicht das nutzenkalkulierende soziale Handeln, sondern vielmehr das halb bewusste, halb unbewusste Gewohnheitshandeln“ (Berli, 2014, S. 25) im Fokus. Der Habitus eines Menschen wird nicht explizit erlernt, sondern maßgeblich implizit von Erfahrungen, Erziehung und Sozialisation geprägt. Wenngleich sozialer Aufstieg von einer niedrigeren zu einer höheren Klasse möglich ist, zeigen sich doch in Form von „Diskordanz“, also „subtile[n] Nuancen des Benehmens oder Auftretens“ (Bourdieu, 2014, S. 188), Unterschiede, die es ermöglichen, Aufsteiger und Absteiger zu erkennen (und sich gegebenenfalls von ihnen abzugrenzen). Ein spezifischer Habitus ist somit immer relational und speist sich einerseits aus den Lebensbedingungen und Erfahrungen des eigenen Lebens, aber auch aus der Differenz zu den Existenzbedingungen anderer sozialer Positionen (ebd., S. 279; Berli, 2014, S. 28).

Mit dem Habitus ist der Kapitalbegriff bei Bourdieu eng verbunden. Er unterscheidet zwischen ökonomischem Kapital, sozialem Kapital, symbolischem Kapital und drei verschiedenen Arten von kulturellem Kapital: objektiviertes kulturelles Kapital, beispielsweise in Form von Musikinstrumenten oder anderen Erscheinungsformen kulturellen Wissens, inkorporiertes kulturelles Kapital wie das Instrumentalspiel oder technische Fertigkeiten und das institutionalisierte kulturelle Kapital, das mit Bildungstiteln einhergeht (ebd., S. 30). Ökonomisches Kapital lässt sich nur bedingt in kulturelles Kapital umwandeln: zwar können Instrumente, Schallplatten und Noten gekauft werden, doch ohne die Kompetenz des Musizierens, Notenlesens oder Wissen über musikhistorische Hintergründe bleiben diese Gegenstände für die Distinktion und den Habitus wertlos (ebd., S. 30f.).

Die Geschmacksbildung fußt vor allem auf den unterschiedlichen Arten des kulturellen Kapitals und geschieht über die Aneignung desselben. Geschmack ist dabei in Bourdieus Sozialtheorie mehr als nur ein Wahl- und Bewertungsprinzip: „Damit es einen Geschmack gibt, muß es klassifizierte Güter geben, Güter des »guten« und des »schlechten« Geschmacks, »distinguierte« oder »vulgäre«, klassifizierte und zugleich klassifizierende, hierarchisch geordnete und zugleich hierarchisch ordnende Güter, und Leute, die über Klassifizierungsprinzipien verfügen, über den Geschmack, der es ihnen erlaubt, unter diesen Gütern diejenigen ausfindig zu machen, die ihnen gefallen, »nach

ihrem Geschmack« sind“ (Bourdieu, 1993, S. 153). Geschmack zeigt sich, laut Bourdieu, in den kulturellen Praktiken sowie im Lebensstil und ist darüber für andere wahrnehmbar und dekodierbar. Ein weiterer wesentlicher Teil des Geschmacks ist die Distinktion über Objekte und Verhaltensweisen, also eine Form von Differenz zum Lebensstil anderer: Güter und Praktiken haben dann einen Distinktionswert und eignen sich für die Präsentation des eigenen ‚guten‘ Geschmacks, wenn sie Seltenheit und somit einen Symbolwert besitzen (Berli, 2014, S. 29). Geschmacksäußerungen jeglicher Art sind für Bourdieu immer in Relation zu anderen Geschmäckern zu sehen: „Geschmacksäußerungen und Neigungen (d. h. die zum Ausdruck gebrachten Vorlieben) sind die praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz. Nicht zufällig behaupten sie sich dann, wenn sie sich rechtfertigen sollen, rein negativ, durch die Ablehnung und durch die Abhebung von anderen Geschmacksäußerungen“ (Bourdieu, 2014, S. 105). Zum Geschmack gehört daher für Bourdieu auch immer die „Aversion“ (ebd., S. 105), die Ablehnung des Geschmacks der anderen als etwas Negatives, die für ihn schlussendlich prägender und wichtiger ist als die Vorlieben. Besonders die Ablehnung des populären, gewöhnlichen Geschmacks der unteren Schichten ist für die Definition des herrschenden Geschmacks essentiell.

Berli differenziert in einer Zusammenfassung von Bourdieus *Feinen Unterschieden* drei Arten von Geschmack, die zugleich eng mit den sozialen Klassen zusammenhängen, die Bourdieu im Frankreich der 60er und 70er Jahre ausgemacht hat: den „legitimen Geschmack der herrschenden Klasse“, den „mittleren oder präventösen Geschmack der mittleren Klasse“ und den „illegitimen oder populären Geschmack der unteren Klasse“ (Berli, 2014, S. 32). Diese drei Geschmacksformen unterscheiden sich im Wesentlichen durch ihre Einstellung zu den ‚ernsten‘ Künsten: während sich die oberste soziale Schicht vor allem mit den „legitimierten Werken der herrschenden Kultur“ (ebd., S. 32) beschäftigt und sich von den Stücken abwendet, die zu populär geworden sind, wendet sich die mittlere Klasse in einer Imitation der herrschenden Schicht („Bildungseifer“; Bourdieu, 2014, S. 503) den popularisierten, oftmals leichter zugänglichen Kunstwerken zu (ebd., S. 500ff.). Die Angehörigen der unteren Klasse hingegen beschäftigen sich gar nicht mit legitimer Kunst, sondern schätzen (bei Bourdieu als „Not-Geschmack“ benannt, der sich durch den Mangel an materiellen und kulturellen Ressourcen auszeichnet; ebd., S. 585ff.) illegitime Werke und Praktiken, die durch Hedonismus und Materialismus gekennzeichnet sind (ebd., S. 616). Der Musik kommt

dabei im Rahmen der kulturellen Güter eine besondere Stellung zu: „Die Musik verkörpert die am meisten vergeistigte aller Geisteskünste, und die Liebe zur Musik ist sicherer Bürge für »Vergeistigung«. [...] Die Musik ist die »reine« Kunst schlechthin - sie sagt nichts aus, und sie hat *nichts zu sagen*“ (ebd., S. 41f.). Für Bourdieu eignet sich der Musikgeschmack von allen Künsten am besten, um Klassenzugehörigkeit zu zeigen und sich selbst in Szene zu setzen: „Mit nichts kann man seine »Klasse« so gut herausstreichen wie mit dem Musikgeschmack, mit nichts auch wird man so unfehlbar klassifiziert“ (Bourdieu, 1993, S. 147; Bourdieu, 2014, S. 41). Zusätzlich stellt er heraus, dass die „Verneinung“ des Geschmacks der anderen, also die Ablehnung, den eigentlich relevanten Kern des Geschmacks darstellt: „Mehr noch als anderswo ist in Sachen des Geschmacks *omnis determinatio negatio*; so ist wohl auch der Geschmack zunächst einmal *Ekel*, Widerwille - Abscheu oder tiefes Widerstreben (»das ist zum Erbrechen«) - gegenüber dem anderen Geschmack, dem Geschmack der anderen“ (ebd., S. 105). Ablehnungen sind dementsprechend für Bourdieu wichtiger für die soziale Positionierung und die Wahrung und Darstellung der eigenen sozialen Position als die Vorlieben. Neben diesen theoretischen Ausführungen thematisiert er die Ablehnungen in seinen empirischen Untersuchungen jedoch nicht weiter. Sie werden in der kulturellen Praxis der jeweiligen gesellschaftlichen Klassen nur indirekt erhoben, indem die Befragten der oberen, ‚herrschenden‘ Schichten sich nicht mit den von Bourdieu als illegitim bzw. populär bezeichneten Künsten beschäftigen. Bourdieu erfragt jedoch nicht dezidiert die Meinung der Teilnehmer zu diesen Kunstformen (siehe beispielsweise die Interviewzusammenfassung; ebd., S. 450ff.), weswegen unklar bleibt, inwiefern die Vorlieben anderer Klassen tatsächlich abgelehnt oder lediglich nicht geteilt werden.

2.3.2 Bryson, Peterson und die Theorie der Omnivorizität

Aus diesem Grund untersuchte Bryson (1996) Dinstinktionsprozesse in Form symbolischer Ablehnung von Musikstilen mit dem Ziel, genauere Informationen über Abgrenzungen mittels Musikgeschmack zwischen den sozialen Schichten in den USA zu erhalten. Sie versteht unter dem Begriff ‚symbolische Abgrenzung‘ die systematische Ablehnung durch Angehörige höherer sozialer Klassen von Kulturgütern (und, spezifischer, Musik), die von Personen mit niedrigerem sozialen Status konsumiert

werden (ebd., S. 885f.; nach Bourdieu, 2014, S. 69). Ihre Ergebnisse widersprechen teilweise der Theorie Bourdieus: Entgegen seiner Annahme, dass mit einem hohen sozialen Status auch ein großes Maß an symbolischer Abgrenzung von der Musik der niedrigen Klassen einhergeht, stellt Bryson fest, dass mit besserer Ausbildung ein breiterer, offener Musikgeschmack mit relativ wenigen Stilehnerungen einherging. Geringere Bildung und bestimmte regionale Herkunft (die Südstaaten der USA) führten hingegen zu verstärkten Ablehnungen (Bryson, 1996, S. 890). Zusätzlich fand Bryson einen Zusammenhang zwischen politischer Intoleranz und kulturell geprägten Ablehnungen (Ablehnungen von Stilen mit anderem kulturellen Hintergrund: Rap, Reggae, Blues / R&B, Jazz, Gospel, Latin; ebd., S. 891). Über alle Ablehnungen hinweg werden die Stile Heavy Metal und Rap am häufigsten und stärksten abgelehnt, die gleichzeitig mit dem niedrigsten Bildungsstatus einhergehen. Wenngleich also in den USA in höheren sozialen Klassen eher ein breiter, (kultur-)toleranter Musikgeschmack überwiegt, wird dennoch der Musikgeschmack dazu verwendet, um sich von eher ungebildeten Hörergruppen abzugrenzen (ebd., S. 894). Das Ergebnis, dass der Musikgeschmack von Menschen mit hohem Bildungsniveau neben einer großen Breite und Offenheit dennoch Grenzen in Form von Ablehnungen einiger Stile aufweist, steht auch im Widerspruch zu der Theorie von musikalischen Omnivoren und Univoren, die vor allem Peterson geprägt hat (aufgestellt wurde die Omnivoretheorie von DiMaggio, 1987, S. 444; dann von Peterson & Simkus, 1992; Peterson, 1992; Peterson & Kern, 1996 systematisiert). Ausgehend von empirischen Daten zu sozioökonomischem Status und Musikstilbewertungen konnte gezeigt werden, dass Teilnehmer aus den höheren Schichten im Gegensatz zu der Theorie und den Ergebnissen Bourdieus aus Frankreich nicht nur Stile wie Klassik, Oper oder Jazz positiv bewerten, sondern einen sehr breiten Geschmack aufwiesen, der auch populäre, also von Bourdieu als illegitim angesehene, Stile umfasste (Peterson, 1992, S. 248f., Peterson & Kern, 1996, S. 901f.). Im Gegensatz dazu wiesen die Teilnehmer aus sozial schwächeren Klassen ein deutlich schmaleres Vorliebenprofil auf und konzentrierten sich auf nur eine oder einige wenige Musikvorlieben (Peterson, 1992, S. 253f.). Peterson und Kern erklären diese deutlichen Unterschiede zu Bourdieus Ergebnissen damit, dass in den Jahren zwischen Bourdieus Studien und ihren Erhebungen eine Werteveränderung von Snobismus und Elitendenken hin zu einer größeren Wertschätzung von Toleranz und kultureller Offenheit gegeben habe (Peterson & Kern, 1996, S. 905). Auch die Veränderungen in der Kunstwelt generell und im Musikleben

speziell haben ihrer Meinung nach zu dieser Entwicklung beigetragen (durch die Verbreitung von Rock'n'Roll, afrikanischen Tanzmusiken und Popkultur; ebd., S. 905f.). Anhand dieser Ergebnisse entwickelt Peterson mit Kollegen die Theorie von sozial höher positionierten ‚Omnivoren‘ mit einem breiten, vielfältigen Geschmack, der sich durch nahezu keine Begrenzungen auszeichnet, und sozial schwachen ‚Univoren‘, deren Vorliebenspektrum sehr eng gefasst ist (Peterson, 1992, S. 252ff.). Brysons Untersuchungen der Musikablehnungen widersprechen dieser nur auf den Musikvorlieben basierenden Theorie teilweise, indem sie nachweisen konnte, dass auch die besser gebildeten Omnivoren bestimmte Musikstile ablehnen (Bryson, 1996, S. 894). In einer weiteren Studie konzentrierte sie sich anschließend auf die Univoren und konnte zeigen, dass Menschen mit niedrigem Bildungshintergrund mehr Musikstile ablehnen als Menschen mit höherem Bildungsniveau (ebd., S. 890f.), was die Univoren-Theorie bestätigt. Bei näherer Betrachtung zeigte sich, dass die Musikablehnungen bei Teilnehmern mit niedrigem Bildungsstand stark mit Gruppenidentitäten hinsichtlich Rasse, Ethnie, Religion und nationaler Herkunft zusammenhängen (Bryson, 1997, S. 148). Ausnahmen bildeten lediglich die beiden Kategorien Klassik und Oper, deren Ablehnung nicht über die genannten Faktoren vorhergesagt werden konnte, da sie offenbar als eher elitäre und bildungsnahe Musikstile nicht zur Differenzierung zwischen bildungsfernen Gruppen verwendet werden (ebd., S. 148f.). Auch andere Studien haben versucht, Nachweise für die Richtigkeit entweder von Bourdieus Distinktionstheorie oder der Omnivoren/Univoren-Theorie zu sammeln. Je nach Population, Zeitpunkt und Methodik der Studie finden sich empirische Ergebnisse, die für eine Mischform aus Distinktion und Omnivorizität der oberen Schichten sprechen (für Frankreich: Coulangeon & Lemel, 2007, S. 102ff.; die Niederlande: van Eijck, 2001, S. 1171ff.; UK: Atkinson, 2011, S. 174ff.; USA: Holt, 1997, S. 109ff.; Australien: Turner & Edmunds, 2002, S. 225ff.). In allen Studien weisen die gebildeteren Teilnehmer in Übereinstimmung mit der Omnivorentheorie von Peterson und diMaggio einen stilistisch breiteren Musikgeschmack auf (Atkinson, 2011, S. 174; Coulangeon & Lemel, 2007, S. 100; Turner & Edmunds, 2002, S. 234), zugleich ist jedoch ebenfalls eine stärkere Vorliebe für elitäre Musikstile wie Klassik und Jazz (Atkinson, 2011, S. 174; Coulangeon & Lemel, 2007, S. 99, 109; Turner & Edmunds, 2002, S. 230) sowie, ähnlich wie bei Bryson, eine Distanzierung von bestimmten Stilen wie Techno, Rap, Metal oder Country vorhanden (Coulangeon & Lemel, 2007, S. 98; Holt, 1997, S. 112f.). Teilweise sind diese Ergebnisse auch widersprüchlich: Beispielsweise wird

Rap bei Coulangeon eher von Angehörigen der Arbeiterklasse gehört (Coulangeon & Lemel, 2007, S. 98), bei Holt jedoch eher von Mitgliedern der höheren sozialen Klassen (Holt, 1997, S. 113). Die Unterschiede und Widersprüche in den verschiedenen Studien sind vermutlich zumindest teilweise durch die Methodik der Stilabfragen zur Erhebung des Musikgeschmacks geschuldet, worauf auch Rimmer hinweist (Rimmer, 2012, S. 302ff.): Durch die Verwendung der sehr groben Stil Kategorien ist es für die Studienteilnehmer unmöglich, feinere Differenzierungen in ihren Vorlieben und Ablehnungen auszudrücken oder auf ihr Wissen bezüglich der Substile innerhalb eines Stils hinzuweisen. Dies ist auch eine Schwäche, die der Omnivoren/Univoren-Theorie inhärent ist: inwiefern ein Hörer von ‚nur einer‘ Stil Kategorie nicht innerhalb dieser Musikart ein sehr ausgefeiltes und differenziertes Wissen über verschiedene Spielarten besitzt, wird nicht berücksichtigt, ebenso wenig wie die Tatsache, dass ein grobes Mögen vieler verschiedener Stilrichtungen nicht unbedingt bedeuten muss, dass damit auch Beschäftigung mit und Wissen über diese Stile verbunden ist. Zusammenfassend lässt sich jedoch sagen, dass sich höhere soziale Klassen und Bildungsschichten zumeist durch einen breiten und vielschichtigen Musikgeschmack auszeichnen, der jedoch nicht wahllos alle Musik umfasst: Musikablehnungen scheinen sich vor allem auf die Stile zu beziehen, die eher von speziellen Subkulturen und Menschen mit vermeintlich niedrigerer Bildung gehört werden (wie Rap oder Metal; Bryson, 1996, S. 893). Damit beziehen sich die stärksten Ablehnungen auf Unterformen populärer Musik und nicht auf Musikarten, die eher elitären Stilen zugeordnet werden. Zu etwas anderen Ergebnissen kommt eine Untersuchung der deutschen ‚Highbrows‘: Die Stichprobe, die sich aus den Besuchern von 20 Konzerten unterschiedlicher Stilrichtungen zusammensetzt, zeigt stärkere Ablehnungshäufigkeiten bei den elitärsten Teilnehmern, und alle Highbrow-Typen, die ausgemacht werden können, weisen mehr Stilablehnungen auf als die anderen Teilnehmer aus mittlerer und Arbeiterklasse (Neuhoff, 2001, S. 760f.).

Savage beschäftigte sich, ähnlich wie Bryson, ebenfalls unter anderem mit musikalischen Ablehnungen und konnte mit einer großen Stichprobe für Großbritannien zeigen, dass klassische Musik sogar der am häufigsten positiv bewertete Stil war, während Electro, World, Urban und Heavy Metal von über 50% aller Teilnehmer abgelehnt wurden. Dabei nutzten die Teilnehmer vor allem die extremen Werte der angebotenen Bewertungsskala und drückten besonders ihre Ablehnung größtenteils in

Form der stärksten Auswahlmöglichkeit aus (Savage, 2006, S. 163). Die Vorlieben der Teilnehmer clustern sich in seiner Studie in zwei unterschiedliche „taste communities“ (ebd., S. 165f.): Auf der einen Seite steht die Vorliebe für klassische Musik und Jazz (und, bei Frauen, zusätzlich Country und Heavy Metal), auf der anderen Seite die mehr populären und „jugendlichen“ Stile Rock, Urban, World, Electro und Heavy Metal. Vorlieben für eine der beiden Gruppen sind zumeist mit Ablehnung der Stile der jeweils anderen verbunden, was erneut eher gegen die Omnivoren-Theorie spricht (ebd., S. 165f.). Eine Isolation eines spezifischen (Minderheiten-)Stils kann Savage jedoch nicht feststellen: Die in anderen Studien größtenteils abgelehnten Stile wie Heavy Metal oder Electro korrelieren positiv mit den Vorlieben für andere populäre Musik. Am wenigsten mit anderen Stilen ist die Vorliebe für Country verbunden (ebd., S. 166). Die repräsentativen Daten zu Geschmack und kulturellen Praktiken in Großbritannien, ergänzt um Fokusgruppeninterviews, die Bennett und Kollegen erhoben und ausgewertet haben, zeichnen ebenfalls ein anderes Bild als die Omnivoren/Univoren-Theorie. In Hinsicht auf den Musikgeschmack zeigt sich erstaunlicherweise, dass die am häufigsten gegebene Einzelbewertung aller acht vorgegebenen Musikstile bei einer Skala von 1 (mag ich sehr) bis 7 (mag ich gar nicht) die 7 war, was bedeutet, dass mehr Teilnehmer Musik sehr stark ablehnen, als sie sehr lieben (Bennett et al., 2010, S. 78f.). Wie bei Savage (2006) ist erneut klassische Musik der am häufigsten positiv bewertete Musikstil, während Heavy Metal und Electronic am stärksten abgelehnt werden (Bennett et al., 2010, S. 79). In ihrer Clusteranalyse finden sich nur zwei von acht Musikgeschmacksclustern, in denen mehr als die Hälfte der acht Musikstile positiv bewertet werden, sodass man sie als Omnivoren ansehen kann, und selbst in diesen zeigen sich noch deutliche Ablehnungen für mindestens zwei weitere Stile. Fast alle Cluster zeichnen sich stärker durch die Negativbewertungen denn durch besonders starke Vorlieben aus, was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass Musikablehnungen stark symbolisch und distinktiv sind (ebd., S. 81).

2.3.3 Ablehnungen als individuelles (soziales) Phänomen: Lahire, Warde und Wilk

Neben Bildung und sozialer Klassenzugehörigkeit konnten im Rahmen der Forschungen zu Omnivoren und den Grenzen der Toleranz auch eine Reihe von Einflussfaktoren definiert werden, die Auswirkungen auf die Musikvorlieben und -ablehnungen haben

(siehe auch Kapitel 2.2.5), nämlich Alter, Geschlecht, Wohnort (ländlich oder städtisch) und Ethnie (ebd., S. 82; van Eijck, 2001, S. 1176f.; Savage, 2006, S. 164ff.; Savage & Gayo, 2011, S. 345). Diese zusätzlichen Faktoren tragen dazu bei, die Unterschiede in den Musikvorlieben und -ablehnungen etwas besser erklären zu können. Zugleich bleibt jedoch ein Großteil der Varianz in den dargestellten Musikgeschmacksuntersuchungen ungeklärt, und die Studien sowohl zur Distinktions- als auch zur Omnivorizitätstheorie vermochten es nicht, eindeutig zu klären, inwiefern Abgrenzung oder betonte Toleranz und Vielfalt überwiegen. Aus diesem Grund schlägt Lahire in seinem Aufsatz von 2008 vor, den Geschmack nicht als einheitliches Phänomen innerhalb von Gruppen oder Klassen zu betrachten, das von den jeweiligen Mitgliedern zur Abgrenzung gegenüber anderen verwendet wird und der der Unterscheidung zwischen Legitimität und Illegitimität dient, sondern auch als individuelles Phänomen, das vom Individuum zur Trennung sowohl zwischen sich selbst und anderen, egal, ob Familienmitgliedern oder Fremden, als auch zwischen Aspekten des eigenen Selbst dienen kann (Lahire, 2008, S. 180). Lahire erweitert daher die Omnivorizitätstheorie von Peterson und anderen dahingehend, dass er sie neben einer Beschreibung von Gruppen- und Klassengeschmacksmustern auf das Individuum und intra-individuelle Variationen seines Verhaltens anwendet und damit neben den Vorlieben auch Praktiken und Verhalten integriert (ebd., S. 183f.).

Dieser Fokuswechsel weg von der Untersuchung von sozialen Klassen hinsichtlich ihrer Vorlieben hin zu einem eher individuellen Ansatz, der neben dem sozioökonomischen Status der Teilnehmer auch individuelle Faktoren in den Blick nimmt, findet sich bereits bei Wilk (1997). Ähnlich wie Bryson sieht auch er den Widerspruch Bourdieus, einerseits zwar die Bedeutung der Ablehnung für den Geschmack zu betonen, andererseits jedoch in seinen empirischen Untersuchungen ausschließlich die Vorlieben der Teilnehmer zu erfragen, und stellt in seiner Studie zum Geschmack, die er in Belize durchführte, fest, dass die Teilnehmer stark uniforme Vorlieben aufwiesen, sich jedoch in ihren Ablehnungen deutlich voneinander unterschieden (ebd., S. 186f.). Weiter war zu beobachten, dass sich die Begründungen für die Vorlieben stark von denen der Ablehnungen unterschieden: Während die Teilnehmer nicht gut artikulieren konnten, warum sie etwas mögen, waren ihre Argumentationen bei den Ablehnungen deutlich ausführlicher und hatten oftmals Bezug zu bestimmten Sinnesmodalitäten wie Geruch oder Haptik der abgelehnten Objekte (ebd., S. 187). Daher konstatiert er: „dislikes and

distastes are not the mirror images of tastes and desire, but instead provide very different ways for people to express identity and difference, to create senses of self, space, and personal and social time" (ebd., S. 175). Neben dem Bezug zur Identität sieht Wilk die Ablehnungen auch als konstituierendes Merkmal von Gruppen: „People can define themselves as members of a group because they share tastes with others, or because they share distastes. [...] People can also exclude others on the basis of *not* sharing a taste („you don't share our love for fine wine“), or of not sharing a distaste („you don't belong because you like rap music“)" (ebd., S. 184). Auch wenn sowohl Vorlieben wie Ablehnungen Gruppenzugehörigkeit steigern können, spricht er den Ablehnungen eine besondere Rolle zu: „The different social signals sent by consumption and nonconsumption also help to explain why, in mass consumer society, dislikes are key in creating explicit boundaries between the individual and other people, in creating a sense of unique identity. Our dislikes and aversions are known to friends and relatives, while our likes are publicly stated in our conspicuous choices of clothes, cars, houses and other goods. Likes might therefore often take conformist, categorical forms that signal membership and consensus, while dislikes set boundaries and build distinctive personal interior identities" (ebd., S. 186). Im direkten Vergleich der Vorlieben und Ablehnungen der Teilnehmer in Hinsicht auf soziale, ethnische und persönliche Variablen stellte er fest, dass sich bei den Vorlieben bei höherer Bildung und steigendem Einkommen nur eine eher unspezifische größere Vielfalt beobachten ließ, während die Ablehnungen ein schärferes Bild zeigten: Countrymusik wurde vor allem von den gebildeten, wohlhabenden und weitgereisten Menschen abgelehnt, klassische Musik hingegen bei den ärmeren Menschen mit niedriger Bildung (ebd., S. 187f.). Weiterhin erstellte Wilk anhand der Vorlieben und Ablehnungen eine Tabelle mit Musikstilen, die abbildet, welche Stile in ihrer Bewertung stark polarisieren (da sie von vielen Menschen geliebt und gehasst werden) und welche eher zu Konsens in der Bewertung führen, sei es positiver oder negativer Konsens. Am stärksten polarisierte in seiner Stichprobe ein Stil, der auf traditioneller Belizer Musik basiert („Punta Rock“). Jazz, Rap und Rock waren die Stile, die am wenigsten geliebt und am stärksten gehasst werden, während Calypso, Oldies, Easy Listening, Religious und Soul am meisten geliebt und sehr wenig abgelehnt wurden. Einer neutralsten Bewertung (wenig Liebe, wenig Hass) entsprachen am ehesten die Stile Blues, Reggae und Steel Band (ebd., S. 189). Mehr noch als die Musikablehnungen eigneten sich jedoch die

Essen ablehnungen der Teilnehmer, um ihre Klassenzugehörigkeit vorherzusagen (ebd., S. 190).

In einer Studie, die Fragebögen, Fokusgruppeninterviews und Einzelinterviews mit Angehörigen der britischen Elite verband, untersuchte Warde Ablehnungsmuster in Großbritannien (Warde, 2011). Im Gegensatz zu Bourdieus Theorie, dass sich Ablehnungen zum Zwecke der Abgrenzung vor allem auf die Anhänger der abgelehnten Objekte beziehen, zeigte sich in den Interviews, dass sich die Teilnehmer bei der Schilderung ihrer Ablehnungen nicht auf die mit dem abgelehnten Objekt assoziierte Gruppe bezogen, sondern sich nur von dem Objekt selbst distanzieren (ebd., S. 345). Warde schließt daraus, dass soziale Grenzziehungen nicht für alle Arten der Ablehnungen relevant sind, sondern auch ausschließlich ästhetische oder autobiographische Gründe eine Rolle spielen können (ebd., S. 345f.). Bei den sozial bezogenen Abgrenzungen unterscheidet er weiterhin Abgrenzung innerhalb der eigenen Klasse oder Gruppe von Abgrenzungen gegenüber anderen Klassen oder Gruppen. Der Fragebogen fragte Ablehnungen unterschiedlicher kultureller Bereiche ab. Vorgegeben waren acht Musikstile, acht Musikwerke sowie eine Reihe von Malern, Filmregisseuren, TV-Programme und literarische Genres. Eine Hauptkomponentenanalyse über alle Items brachte kein eindeutiges Ergebnis, sodass daraus geschlossen werden kann, dass es auf Basis der kulturellen Ablehnungen keine eindeutigen symbolischen Grenzziehungen gibt (ebd., S. 349). In Hinsicht auf die Musikablehnungen ist interessant, dass erneut der am häufigsten abgelehnte Stil Heavy Metal (mit 67% Ablehnungen) war, gefolgt von Electronic (58%), World und Jazz (jeweils 48%). Am wenigsten wurde erneut die klassische Musik abgelehnt (33%). Die Ablehnungsverteilungen der einzelnen Stücke lagen alle deutlich unter den Ablehnungshäufigkeiten der Stile (ebd., S. 348). Eine niedrigere Zahl an Ablehnungen korrelierte mit hoher sozialer Schicht und hohem Bildungsniveau, männlichem Geschlecht, nicht-weißer Ethnie und Wohnort (ebd., S. 351f.). Signifikante Unterschiede fanden sich bei den Musikstilitems vor allem bei klassischer Musik, Jazz und Heavy Metal, die alle stärker von Angehörigen der Arbeiterklasse abgelehnt werden (ebd., S. 354). Geschlechtereffekte gab es bei den Stilen Heavy Metal, World, Jazz und Rock, die eher von Frauen abgelehnt werden (ebd., S. 355). Mit Ausnahme von Klassik und Country lehnten ältere Menschen (Kohorte 61+ Jahre) alle Stile stärker ab als jüngere Menschen, bei Klassik und Country war dieser Effekt umgekehrt (ebd.,

S. 356). Ausgehend von seinen Daten kann Warde jedoch über diese wenigen Muster hinweg keine Hinweise für die Verwendung von Ablehnungen zur Abgrenzung von anderen sozialen Schichten ('Klassenfeindlichkeit') finden (ebd., S. 363). Seiner Meinung nach weist dies darauf hin, dass Ablehnungen, zumindest in Großbritannien, nur sehr bedingt sozial bezogen sind und eher zur Differenzierung innerhalb der eigenen Klasse und Gruppe verwendet werden als gegenüber anderen (ebd., S. 362f.).

2.3.4 Berlis Theorie vom grenzüberschreitenden Musikgeschmack

Vor dem Hintergrund von sowohl Bourdieus Distinktionstheorie als auch von der Omnivore/Univore-These stellt Berli (2014) auf Grundlage qualitativer Interviews die Theorie des grenzüberschreitenden Musikgeschmacks auf, die Elemente beider theoretischer Ansätze verbindet. Die Teilnehmer seiner Interviews wiesen eine große Breite an gemochten Musikstilen und -stücken auf, spielten zum Teil mit den Kategorisierungen und verfügten größtenteils über breites Fachwissen hinsichtlich ihrer Musikvorlieben (ebd., S. 155ff.). Weiterhin äußerten sie gegenüber Musikstilen, die nicht ihren eigenen Vorlieben entsprachen, oftmals eine demonstrative Toleranz. In vielen Fällen ließ sich das genaue Vorliebenspektrum nicht in ein einfaches Muster einordnen, sondern umfasste legitime wie illegitime und auch widersprüchliche Künstler, Stile und Substile (ebd., S. 260f.). Neben diesen „Grenzüberschreitungen“ (ebd., S. 236) in den Vorlieben, die zur Omnivorizitätstheorie passen, arbeitete Berli in den Interviews auch sorgfältig die Grenzen des individuellen Musikgeschmacks seiner Teilnehmer heraus und untersuchte, an welchen Stellen ihre Offenheit und Toleranz endete. In seiner Theorie des unterscheidenden Hörens (ebd., S. 141ff.) fasst er Praktiken des Ordnen von musikalischen Objekten und Tätigkeiten, Praktiken des Legitimierens von Urteilen über Musik und Praktiken des Sich-Abgrenzens zusammen. Abgrenzung geschieht für Berli, ähnlich wie bei Warde, ebenso mittels der Musikvorlieben wie über die Ablehnungen in Form von Ordnungsprinzipien, Darstellung und Anordnung der eigenen Musiksammlung (ebd., S. 214f.), durch das Zur-Schau-Stellen von Paraphernalia wie Band-T-Shirts oder Tourplakaten (ebd., S. 216f.) sowie durch die soziale Abgrenzung gegenüber dem eigenen biographischen Selbst (ebd., S. 219ff.) und gegenüber anderen (ebd., S. 222ff.). Als weiteren Faktor sieht er die Abgrenzung mittels „musikimmanenten und musikexmanenten

Qualitätskriterien“ und Abgrenzung über funktionsbezogene Legitimierungen (ebd., S. 228ff.). Somit gehören für Berli die Grenzen und Praktiken des Sich-Abgrenzens elementar zum Musikgeschmack hinzu, unabhängig von der Breite der Vorlieben. Die individuellen Formen der Legitimation und der Abgrenzung gewinnen bei ihm größere Bedeutung als bei den zuvor dargestellten Studien, die sich deutlich stärker mit Gruppenunterschieden und ihrer Erklärung befassen.

Die Musikablehnungen seiner Teilnehmer fragte Berli in den Interviews ebenso ab wie ihre Vorlieben, wie aus seinem Leitfaden ersichtlich ist (ebd., S. 290f.). Neben der offenen Formulierung „Musik“ erhob er weiterhin auch abgelehnte Interpreten und biographisch relevante Einzelstücke (ebd., S. 290). Dementsprechend erwähnt er bei den Vorstellungen des Musikgeschmacks und der musikalischen Sozialisation seiner Teilnehmer auch ihre Ablehnungen, jedoch meistens nur mit einem Satz (siehe z.B. ebd., S. 115f.), berücksichtigt jedoch auch die Ablehnungen ihrer wichtigen Bezugspersonen (beispielsweise ebd., S. 117). Auch bei der Darstellung der Legitimationsstrategien der positiven und negativen Werturteile seiner Teilnehmer geht er zum Teil auf die Ablehnungen ein. So kritisieren seine Gesprächspartner beispielsweise ‚Schnulzigkeit‘ von Texten (ebd., S. 177), Komplexität und reine Reproduktion von Musik als negative Eigenschaften ebenso wie die mangelnde Eignung der abgelehnten Musik für angestrebte und gewünschte Funktionen (ebd., S. 176ff.).

2.3.5 Soziale Identitätstheorie und Optimale Distinktheit

Einen anderen Ansatz verfolgt Abrams. In Anlehnung an die Soziale Identitätstheorie (‘Social Identity Theory‘, SIT, Tajfel & Turner, 1986, S. 15ff.; siehe auch Hogg, 2016, S. 6ff.), die die soziale Identität eines Menschen als den Teil des Selbstkonzeptes ansieht, der sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in einer oder mehreren sozialen Gruppen generiert, und an die ‘Optimal Distinctiveness Theory‘ (ODT, Brewer, 1991, S. 477ff.; siehe auch Hornsey & Jetten, 2004, S. 251ff.; Leonardelli, Pickett & Brewer, 1964-, S. 65ff.), nach der ein Individuum nicht nur Nähe und Zugehörigkeit, sondern auch ein bestimmtes Level an Distanz zu anderen benötigt, um sich zugleich ausreichend sozial integriert und zugleich individuell fühlen zu können, untersucht er in mehreren Studien, wie junge Erwachsene ihren Musikgeschmack

nutzen, um eben jenes optimale Maß an Zugehörigkeit und Individualität zu erlangen. Seine Daten unterstützen die Hypothese, dass Jugendliche und junge Erwachsene sich vor allem mit den Musikstilen identifizieren und aktiv an ihnen teilhaben (in Form von CD-Käufen, Konzertbesuchen und Darstellung der Zugehörigkeit zur entsprechenden Fangruppe durch Kleidungs- und Haarstile), die ein optimales Maß an Distinktheit bieten, da sie weder zu populär noch zu unpopulär sind (Abrams, 2009, S. 308ff.), und sich dann abwenden, wenn zu viele andere Menschen oder Gruppen anfangen, sich ebenfalls mit dieser Musik zu identifizieren (am Beispiel von Accessoires, Automarken und Nahrungsvorlieben untersucht; Berger & Heath, 2007, S. 126ff.; Berger & Heath, 2008, S. 597ff.). Jugendliche und junge Erwachsene verwenden dementsprechend ihren Musikgeschmack auch dafür, um ihr Bedürfnis nach Assimilation und Kontrast gleichermaßen zu befriedigen. Abrams fokussierte sich zwar in seinen Studien nur auf die Musikvorlieben, jedoch ist anzunehmen, dass auch die Musikablehnungen junger Menschen sowohl für Distinktion und Individuation gegenüber anderen (Anhängern der abgelehnten Musik) als auch für Zugehörigkeitsgefühle (zu der Gruppe derjenigen, die diese Musik ebenfalls ablehnen) genutzt werden. Auch wenn sich die verschiedenen theoretischen Ansätze und empirischen Daten dazu teilweise widersprechen, lässt sich festhalten, dass soziale Einflüsse wie Gruppenzugehörigkeit und Abgrenzung ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Faktor für das Verständnis und die Legitimation von Musikablehnungen sind. Die Ergebnisse einer Studie von Woodward und Emmison (2001, S. 306) untermauern diesen Eindruck und deuten sogar darauf hin, dass soziale und kollektive Normen bei der Begründung von Ablehnungen (genauer gesagt, in dieser Studie, bei der Definition von ‚schlechtem Geschmack‘) wichtiger sind als bei den Musikvorlieben.

2.3.6 Ablehnung in musikwissenschaftlicher Forschung

Wenngleich die meisten Studien zu Ablehnungen von Musik oder anderen Objekten sich dem Thema aus einer soziologischen Perspektive nähern, gibt es auch einige Untersuchungen mit einem anderen disziplinären Hintergrund. Kunz (1998) interessiert bei seiner Interviewstudie vor allem die Frage nach den Entstehungsbedingungen des Musikgeschmacks. Dennoch ist die Frage nach den Ablehnungen Bestandteil seines Leitfadens (ebd., S. 149), wenngleich der deutlich stärkere Fokus seiner Arbeit auf den

Vorlieben und ihrer Entwicklung liegt. Bei den Begründungen der ablehnenden Urteile verwendeten seine Teilnehmer kaum sachliche oder musikbezogene Gründe, sondern argumentierten meistens auf subjektiver oder allgemeiner, unspezifischer Ebene (ebd., S. 130f.). Als häufigstes Kriterium für die Ablehnung beschrieben sie, dass sie sich von der Musik nicht emotional angesprochen fühlen (ebd., S. 143). Bei der Erstellung des Leitfadens bezog sich Kunz neben Schultens Theorieüberblick zum Musikgeschmack (Schulten, 1990) vor allem auf Behne und dessen Modell der musikalischen Werturteile (Behne, 1986, S. 14ff.; siehe auch Kapitel 2.2.1), der bereits 1987 Abneigungen parallel zu den Vorlieben explizit untersucht hat. Für Jugendliche kann er zeigen, dass sich die Ablehnungen in unterschiedlichen Phasen der Adoleszenz (er differenziert zwischen „vorpupertärer“, „pubertärer“ und „nachpubertärer Phase“; Behne, 1987, S. 243) unterscheiden. Seine aufgestellte Hörertypologie bezieht dementsprechend ebenfalls die Ablehnungen der jeweiligen Typen mit ein: so lehnen die „Mainstreamhörer“ alle Arten der Kunstmusik, den Deutschen Schlager und, weniger stark, auch Punk und Modern Jazz ab, der „defizitäre Discofan“ bewertet vor allem Beat- und Popmusik aus früheren Epochen (vor allem die 60er Jahre) stark negativ, und die „Jungen Musiker - junge Greise?“ zeichnen sich durch „Popfeindlichkeit“ aus (ebd., S. 243ff.). Auch bei den weiteren Hörertypen charakterisiert Behne die unterschiedlichen Gruppen nicht nur nach den Vorlieben, sondern auch nach ihren Musikablehnungen (ebd., S. 255ff.). Weiterhin vergleicht Behne den Unterschied zwischen Bewertungen Jugendlicher von klassischer Konzertmusik „verbal“, also als Einstellungsabfrage gegenüber dem Stil, im Gegensatz zu einem vorgespielten Beispielstück (also eine „klingende“ Abfrage). Das Urteil über den Stil allgemein fällt dabei deutlich negativer aus (mit 57,6% Ablehnungen) als das Urteil über das klingende Beispiel (36,4% klassifizierten es als unangenehm, 46,5% als uninteressant; ebd., S. 249f.). Den Unterschied erklärt Behne damit, dass Stile zumeist deutlich stärker mit Stereotypen über die Musik verknüpft sind als einzelne vorgespielte Stücke (ebd., S. 250). Zusätzlich ist die Ordnungskategorie Musikstil deutlich gröber und größer und umfasst ein allgemeineres Konzept der darin enthaltenen Musik, wohingegen das einzelne Stück nur Aspekte des Konzeptes aufweist und für sich bewertet wird, ohne dabei stellvertretend für andere Stücke zu stehen und mit diesen gemeinsam bewertet zu werden. Es wäre daher sinnvoll, genauer zu untersuchen, wie sich Ablehnungen von Stilen von Ablehnungen einzelner Stücke unterscheiden.

Etwas früher als Behne und mit Fokus auf erwachsene Hörer untersuchte de la Motte-Haber 1980 den Musikgeschmack der Deutschen mittels der Daten einer repräsentativen Befragung des Allensbacher Demoskopischen Instituts, die neben den Vorlieben auch die Ablehnungen (oder bei ihr ‚Aversionen‘) umfassten (La Motte-Haber, 2002, S. 162ff.). Das Vorliebenbild der Bevölkerung stellt sich darin als sehr heterogen dar, während über die Hälfte der Befragten Modern Jazz (61,6%), Punk (58,5%), geistliche Musik (57,1%), Oper (56,6%) und New Wave (51,3%) ablehnen (ebd., S. 162; allerdings ist unsicher, inwiefern es sich hier wirklich um Ablehnung im Sinne eines negativen Urteils handelt, da die Antwortmöglichkeit, die als Ablehnung interpretiert wird, mit der Formulierung „gefällt mir weniger“ bezeichnet wurde, was ebenso als geringe Vorliebe oder Neutralität ausgelegt werden kann). Als Begründung für die hohen Ablehnungswerte der Musikrichtungen Avantgarde, Punk, Rock und Modern Jazz vermutet de la Motte-Haber, dass „die Verletzung der Regeln tonaler Musik“ (ebd., S. 165) zu den negativen Urteilen führt. Daraus konstatiert sie „Aversionen als Folge intellektueller Überforderung“ (ebd., S. 166) und sieht Musikablehnungen vor allem dann gegeben, wenn das beurteilende Individuum nicht die „intellektuellen Kapazitäten“ besitzt, um die Struktur und Zusammenhänge der Musik „hörend nachzuvollziehen“, oder „das Kategoriensystem des Hörers verletzt“ (ebd., S. 169) wird. Inwiefern diese Hypothesen zutreffend sind, wird nicht weiter von ihr untersucht. In einer Untersuchung von Musikstücken, die von Rockkritikern als ‚schlechte Musik‘ bezeichnet wurden, stellte Frith fest, dass diese Stücke entweder Klangelemente beinhalten, die ihre Neuheit und Originalität verloren haben, oder in übertriebener Art und Weise gefühlvoll sind (Frith, 2004, S. 18). Auch werden Produktionsbedingungen, bestimmte Formen von Verhalten oder Inhalten („sex and violence“, ebd., S. 20), Imitationen anderer Stücke, Effekte von Musik (im Sinne von Auswirkungen auf Jugendliche) und Inkompetenz kritisiert (ebd., S. 20ff.).

Einen etwas anderen Ansatz verfolgten Tekman und Hortaçsu. Sie verglichen über mehrere Studien hinweg Unterschiede in der Zuordnung von beschreibenden Adjektiven zwischen gemochter und abgelehnter Musik. Dabei kombinierten sie die Datensätze von zwei unterschiedlichen Studien und definierten in diesen die abgelehnte Musik der Teilnehmer auf verschiedene Art: In der ersten Studie sollten die Teilnehmer sechs vorgegebene Musikstile nach Vorliebe sortieren. Als abgelehnte Musik wurden dann die Stile auf den Plätzen fünf und sechs definiert, auch wenn keine weiteren

Informationen oder Bewertungen zu diesen Stilen von den Teilnehmern vorlagen. In der zweiten Studie bewerteten die Teilnehmer die Stile auf einer fünf-stufigen Likert-Skala und die Werte unterhalb der Mittelkategorie wurden ebenfalls als Ablehnungen gewertet (Tekman & Hortaçsu, 2002, S. 41). Leider ist bei dem Datensatz der ersten Studie nicht klar, inwiefern die letztgenannten Stile nur weniger als die anderen gemocht, neutral oder wirklich negativ gesehen wurden. Aufgrund dieser Vermischung unterschiedlicher Bewertungsformen sind die Ergebnisse hinsichtlich der Ablehnungen mit Vorsicht zu betrachten. Im Gegensatz zu den Ergebnissen de la Motte-Habers werden in ihrer (jedoch nicht repräsentativen) Stichprobe mehr Musikstile gemocht als abgelehnt (ebd., S. 35). Die am stärksten abgelehnten Stile sind bei ihnen Arabeske (eine Unterform türkischer Populärmusik mit 69,9% Ablehnungen), Rap (33,9%) und Rock (33,3%; ebd., S. 34).

In der musiksoziologischen Untersuchung von DeNora (2000) finden sich weitere Hinweise auf mögliche Begründungen für die Musikablehnungen der Teilnehmer. Unter bestimmten Umständen, so beschreibt eine Teilnehmerin, kann traurige Musik eine für sie überwältigende Wirkung haben, weswegen sie diese Art von Musik größtenteils meidet (ebd., S. 51). Auch schmerzhaft oder negative Erinnerungen führen zur Vermeidung bestimmter Musikstücke oder Interpreten (ebd., S. 65), ähnlich wie biographisch relevante Musik, von der sich die Teilnehmer nun abgrenzen und damit zugleich größere Distanz zwischen ihrem jetzigen Selbst und ihrem zurückliegenden Selbst schaffen (ebd., S. 73). DeNora erklärt Musikablehnungen damit, dass die Musik eine Bedrohung der Ressourcen darstellt, auf denen das Selbstwirksamkeitsgefühl der Teilnehmer basiert, indem die abgelehnte Musik ihnen einen Teil eben dieser Selbstwirksamkeit raubt. Als Beispiel dafür beschreibt sie die Situation, in der zu langsamer, romantischer Musik ein enger Tanz angemessen wäre, obwohl in der Beziehung der Tanzenden diese Körperlichkeit nicht angemessen ist. Diese Musik ist innerhalb eines bestimmten sozialen Settings unangebracht und führt zu Unsicherheit darüber, welches Verhalten angemessen ist (ebd., S. 124f.).

Musikablehnungen werden auch in der Interviewstudie von Greasley und Kollegen (2013) thematisiert. Ihre Teilnehmer begründeten die negativen Urteile über bestimmte Musik damit, dass es der abgelehnten Musik an Variation fehlte, die Texte als bedeutungslos, un kreativ, unoriginell, nervig, aggressiv, gewalttätig, beleidigend oder blasphemisch wahrgenommen wurden oder nicht verstanden werden konnten.

Mangelnde Mitsingbarkeit und Unterschiede zwischen verschiedenen Künstlern eines Stils wurden ebenfalls kritisiert (ebd., S. 414). Es war den Interviewten wichtig, sich von den jeweils abgelehnten Stilen und Interpreten deutlich zu distanzieren, womit die Ablehnung mehr ist als eine bloße negative ästhetische Bewertung aufgrund bestimmter musikalischer Charakteristika, so Greasley et al. (ebd., S. 418). In diesen Fällen lehnten die Teilnehmer auch die Interpreten und Hörer der Musik aufgrund von Assoziationen und Einstellungen ab. Besonders deutlich fiel die Kritik an Pop aus, der aufgrund von fehlendem musikalischen Können der Interpreten, mangelnder Authentizität, Kommerzialität, Schnelllebigkeit und Produktionstechniken abgelehnt wurde (ebd., S. 418). Ähnlich wie bei DeNora berichteten die Teilnehmer, dass situative Einflüsse durchaus Auswirkungen auf ihre Toleranzfähigkeit haben, da sie ihre abgelehnte Musik unter bestimmten Umständen (in Pubs, Läden oder Clubs) eher aushalten können, als wenn sie sie zuhause hören müssten (ebd., S. 412). Dementsprechend ist, wie bei den Vorlieben, der Hörkontext auch bei den Ablehnungen von Bedeutung, wenngleich es bei Greasley und Kollegen lediglich um die Möglichkeit des Aushaltens oder Tolerierens der Musik geht, nicht um eine Veränderung des negativen Urteils an sich, während bei DeNora sich die Ablehnung an sich aus der fehlenden Passung zwischen sozialer Situation und Musik ergibt.

Ein weiteres Bewertungskriterium, das ebenfalls oft im Zusammenhang mit negativen Urteilen verwendet wird, ist die (mangelnde) Authentizität von Musik oder den Künstlern und ihrer Darbietung. Ebenso, wie die Aufrichtigkeit von großer Bedeutung zur Begründung von Musikvorlieben ist, führt ihr Fehlen in der Interpretation von Hörern zu Kritik und Ablehnung der Künstler und ihrer Musik (Kapitel 2.2.2; siehe auch von Appen, 2007, S. 115ff.; Berli, 2014, S. 191ff.; Parzer, 2011, S. 191ff.). Bei Kunz ist die fehlende Authentizität der Musik sogar einer der Hauptgründe für negative Werturteile zu Musik (Kunz, 1998, S. 97ff., vor allem S. 104). Die beschriebenen Musikvorlieben werden im Kontrast dazu größtenteils als sehr authentisch und ‚echt‘ beschrieben, so dass sich die gemochte von der abgelehnten Musik primär in den unterschiedlichen Abstufungen der Zuschreibung positiver Eigenschaften unterscheidet. Frith stellt fest, dass primär Musikstile als unauthentisch bezeichnet werden, die unkompliziert, zynisch und kommerziell sind oder so wahrgenommen werden, ohne dass für diese Wertung weitere Gründe als ein allgemeiner Eindruck der (fehlenden) Aufrichtigkeit des Künstlers und seiner Darbietung zugrunde liegen: „It is a human as

well as a musical judgment" (Frith, 2004, S. 28). Der Zuschreibung von Authentizität oder dem Mangel widmet sich auch Anttonen (2016), der am Beispiel der kanadischen Band Nickelback den Authentizitätsdiskurs in Albenrezensionen untersucht. In den Rezensionen wird der Band vorgeworfen, musikalische Elemente wie Akkordfolgen, Tempo, Instrumentation und Struktur von anderen Bands zu kopieren und für ihren eigenen kommerziellen Erfolg auszunutzen (ebd., S. 9). Die stilistische Vielfalt der Stücke Nickelbacks wird ihnen ebenfalls negativ angelastet (ebd., S. 9f.). Weitere Elemente der Verrisse thematisieren die Kommerzialität der Band (ebd., S. 11ff.), die ‚Langweiligkeit‘ und Allgemeinheit ihrer Musik (ebd., S. 13f.), fehlende ‚Wahrheit‘ der in ihnen ausgedrückten Emotionen und Themen (ebd., S. 14f.) sowie ein sentimentales, ‚schlechtes‘ Publikum (ebd., S. 15ff.). In diesen negativen Rezensionen wird dementsprechend nicht nur die Musik der besprochenen Alben von Nickelback, sondern darüber hinaus die Interpreten und das Publikum, das diese Musik schätzt und Konzerte besucht, angegriffen und diskreditiert. Dies unterstreicht folgende Beobachtung von Savage: „People do not give neutral or ambivalent responses about music they do not like, but react strongly against them“ (Savage, 2006, S. 163). Eine ähnliche Aussage trifft auch Bourdieu: „Und nichts dürfte schwerer zu ertragen sein als anderer Leute ‚schlechter‘ Geschmack. Ästhetische Intoleranz kann eine furchtbare Gewalt entwickeln. Vom Geschmack nicht zu trennen ist der *Ekel*“ (Bourdieu, 1993, S. 148). Auch Parzer beobachtet in den von ihm untersuchten Online-Foren-Beiträgen eine Spannweite der Artikulationen der Ablehnung von „milder Ablehnung bis hin zur heftigen Hasstirade oder Ekelbekundung“ (Parzer, 2011, S. 179). Besonders die starken Negativurteile gehen bei ihm mit körperlichen Symptomen oder sprachlichen Metaphern, die auf Körperempfindungen beruhen, einher. Die Schreiber der Beiträge äußern Ekel, Übelkeit, Schmerzen (vor allem in den Ohren) sowie die Gefahr von körperlicher Schädigung (ebd., S. 179f.). Dennoch beschreiben diese körperlichen Empfindungen beim Hören der abgelehnten Musik lediglich Symptome der Ablehnung, aber untersuchen nicht, weswegen manche Musik derart starke Reaktionen auslöst. Die bisherigen musikpsychologischen und -soziologischen Studien beschreiben zwar, dass es Unterschiede in der Ablehnungsstärke gibt, bieten aber keine Erklärungen dafür, warum bestimmte Musik schwächer und andere stärker abgelehnt wird.

2.3.7 Ablehnung in Zusammenhang mit dem Negativ-Selbst

Einen möglichen Erklärungsansatz sowie interessante Ergebnisse zu Einflussfaktoren und möglichen Begründungen für die Ablehnung von (nichtmusikalischen) Objekten und Einstellungen bietet die Selbstpsychologie, deren Ansätze und Erkenntnisse jedoch noch nicht auf den Musikgeschmack und die Musikgeschmacksforschung übertragen wurden. Dabei wird zunächst zwischen einem Arbeitsselbstkonzept (,working self-concept‘) und einem ,Kernselbst‘ (,core self‘; teilweise auch als ,Identität‘ bezeichnet, zum Beispiel bei Dunkel, 2000, S. 521) unterschieden: Das Arbeitsselbstkonzept besteht aus einer individuellen Sammlung aus Ansichten über sich selbst (,self-conceptions‘) und Selbstbildern, die beschreiben, wie das Selbst in Anpassung an die aktuelle Stimmung, Situation und soziale Umgebung ist und wahrgenommen wird, wohingegen die Bestandteile und Ansichten des ,Kernselbst‘ von besonderer Bedeutung, Aktualität und zeitlicher Stabilität sind und den Kern des Selbstgefühls darstellen (Markus & Nurius, 1986, S. 957; Markus & Wurf, 1987, S. 306f.). Ergänzt wird diese Theorie zum Selbstkonzept durch die von Markus und Nurius konzipierten Möglichkeitsformen des Selbst (,possible selves‘). Zu ihnen gehören die Formen des Selbst, die das Individuum gerne erreichen bzw. bekommen möchte und die zugleich regelmäßig aktualisiert und damit unerreichbar bleiben (Idealselbst), andere, die erreichbare Ziele beinhalten, und Selbstformen, die auf keinen Fall zum wirklichen, aktuellen Selbst werden sollen (Markus & Nurius, 1986, S. 954). Markus und Nurius definieren diese Möglichkeitsformen des Selbst folgendermaßen: „Possible selves derive from representations of the self in the past and they include representations of the self in the future. [...] they represent specific, individually significant hopes, fears, and fantasies“ (ebd., S. 954). Zwischen diesen beiden Polen steht das Arbeitsselbst, das einerseits versucht, sich dem Ideal anzunähern und zugleich möglichst weit von den negativen Formen fernzuhalten. In diesem Zusammenhang definiert Owens (Owens & Samblanet, 2013, S. 227; Owens, Robinson & Smith-Lovin, 2010, S. 478–480) Identität als ein Bild der eigenen Person, das gewissermaßen die Selbstkategorisierung und -darstellung des Subjekts gegenüber sich selbst als auch nach außen ist und als Werkzeug dafür dient, sich selbst anderen gegenüber zu präsentieren und zu positionieren.

Wenngleich die Möglichkeitsselbstkonzepte individuell verschieden und auf das Individuum angepasst sind, sind sie doch sozial bestimmt, da sie zum übermäßigen Teil aus sozialen Situationen und Vergleichen des Individuums von seinen eigenen

Gedanken, Gefühlen, Charakteristiken und Verhaltensweisen mit denen von anderen entstehen (Markus & Nurius, 1986, S. 954). Durch die Auswahl und Konstruktion verschiedener Möglichkeitselbstkonzepte werden Individuen, laut Markus und Nurius, zu aktiven Produzenten ihrer eigenen Entwicklung (ebd., S. 955). Diese Möglichkeitsformen tragen zu der Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit des Selbst einer Person bei, da sie Erweiterungen des aktuellen Selbst darstellen, die in bestimmten Situationen aktiviert werden können und das Arbeitsselbst erweitern. Durch Aufnahme der Hoffnungen, Ängste, Ziele und Gefährdungen des Individuums helfen sie ihm bei der Entwicklung und Stabilisierung seines Selbstbilds über die Zeit, da sich Veränderungen, die sich in Form der Möglichkeitselbstkonzepte ankündigen und bereits Teil des Selbstbilds sind, leichter in das Arbeitsselbst integrieren lassen (ebd., S. 965).

Um ihre Theorie empirisch zu überprüfen, befragten Markus und Nurius in einer Fragebogenstudie 210 College-Studenten, die angeben sollten, inwiefern bestimmte Beschreibungen sie aktuell oder möglicherweise beschreiben. Sie konnten zeigen, dass ihre Teilnehmer zwischen ihrem aktuellen Selbst und Möglichkeitselbstkonzepten tatsächlich unterscheiden. Bei den Möglichkeitsformen des Selbst gehören neben positiven und wünschenswerten Eigenschaften und Rollen auch negative Möglichkeiten zu den Antworten der Teilnehmer (z.B.: „have a nervous breakdown“ in der Kategorie „lifestyle“ oder „depressed“ und „lazy“ in der Kategorie „personality“), wenn auch weniger als die positiven Möglichkeiten (ebd., S. 959; Ergebnisse ähnlich bei Dunkel, 2000, S. 524). In dem Fall jedoch, in dem die Teilnehmer negative Auswahlmöglichkeiten als in ihrer Vergangenheit zutreffend angaben, hielten sie diese Eigenschaft auch in ihrer Zukunft für stärker möglich (Markus & Nurius, 1986, S. 959). Thematisch beziehen sich die negativen Möglichkeitselbstkonzepte unter anderem darauf, ausgeschlossen, abgelehnt oder nicht respektiert zu werden, die Kontrolle zu verlieren oder negativ aufzufallen (Karanika & Hogg, 2010). In einer früheren Studie verglichen Markus und Nurius die möglichen Formen des Selbst von Menschen, die sich in einer seelischen Krise befanden, mit denen von Teilnehmern, die sich von einer seelischen Krise erholt hatten. Die Möglichkeitselbstkonzepte der beiden Krisengruppen unterschieden sich deutlich in der Anzahl der negativen Möglichkeitsformen voneinander: diejenigen, die sich von ihren Schwierigkeiten nicht erholt hatten, zeigten sowohl ein negatives aktuelles Selbstkonzept als auch negative

Möglichkeitsselbstkonzepte, während diejenigen, die sich erholt hatten, zwar ebenfalls negativ gefärbte aktuelle Selbstkonzepte aufwiesen, aber in ihren Möglichkeiten deutlich mehr positive Selbstformen berichteten (Markus & Nurius, 1986, S. 962). Die Anzahl, aber auch die genaue Konzeption der negativen Möglichkeitsselbstkonzepte hat also Auswirkungen auf die psychische Gesundheit und Entwicklung und verändert sich bei seelischen Krisen.

Eine Spezialform der negativen Möglichkeitsselbstkonzepte ist das Negativselbst oder unerwünschtes Selbst („undesired self“), das Ogilvie als Gegenpol zum Idealselbst bezeichnet (Ogilvie, 1987, S. 380). Während das Idealselbst eine eher abstrakte Wunschvorstellung der eigenen Person mit bestimmten erwünschten Eigenschaften, Verhaltensweisen und Charakteristika umfasst, nach denen das Individuum strebt, besteht das Negativselbst aus einer Kombination negativer Eigenschaften, unangenehmer Umstände, (sozial) nicht akzeptabler und erwünschter Verhaltensweisen und Aktivitäten sowie Erinnerungen an konkrete Erlebnisse wie unangenehme oder peinliche Situationen, gefürchtete Ereignisse und negative Gefühlszustände (ebd., S. 380). In mehreren empirischen Untersuchungen stellt Ogilvie fest, dass, in Übereinstimmung mit seinen Hypothesen, die allgemeine Lebenszufriedenheit negativ mit dem Abstand von aktuellem Selbst und Negativselbst korreliert, d.h. je weiter das aktuelle (oder, bei ihm, „reale Selbst“) vom Negativselbst entfernt ist, desto größer ist die Lebenszufriedenheit. Auch ist der Abstand zwischen dem aktuellen Selbst und dem Negativselbst ein besserer Prädiktor für Lebenszufriedenheit als der Abstand zwischen Idealselbst und aktuellem Selbst (ebd., S. 382f.; repliziert bei Phillips, Silvia & Paradise, 2007, S. 1043). In einer späteren Studie konnten Heppen und Ogilvie zusätzlich zeigen, dass es keine Korrelationen zwischen dem Abstand zwischen aktuellem Selbst zum Idealselbst und aktuellem Selbst zum Negativselbst gibt, dass also diese beiden Formen von Diskrepanz voneinander unabhängig sind (Heppen & Ogilvie, 2003, S. 357f.). Das Negativselbst ist also mehr als nur das Gegenteil vom Idealselbst und erfüllt ebenfalls wichtige psychologische Funktionen, da durch eine möglichst große Distanz zwischen der Wahrnehmung, wie man selbst ist, und den negativen und unerwünschten Eigenschaften die allgemeine Lebenszufriedenheit und damit auch die Lebensqualität steigt.

Über diese Abgrenzung bietet das Negativselbst oder auch die Gemeinschaft an negativen Möglichkeitsselbstkonzepten eine Negativdefinition dessen, wer und wie man

ist und wie man sich gibt, die möglicherweise stabiler ist als die Positivdefinition (Ogilvie, Cohen & Solomon, 2008, S. 565). Als Gegenpol zur Vielzahl an positiven Möglichkeiten der Selbstdefinition und -präsentation ist im Negativselbst festgelegt, wie man auf keinen Fall sein und auftreten will und von welchen Eigenschaften, Objekten, Gruppen und Assoziationen man sich fernhalten möchte. Die positiven und negativen Möglichkeitsselbsts verbinden also Wünsche, Ziele und Dinge, von denen man sich fernhalten möchte, und steuern über die Positionen indirekt das Verhalten, die Motivationen und die Entwicklung des Individuums, indem es sich an etwas anzunähern und von anderem fernzuhalten versucht. Der Prozess des Fernhaltens und Abgrenzens von den Negativkonzeptionen geschieht ebenso über Einstellungen wie über Verhalten, auch ‚Disidentifikation‘ genannt (Freitas et al., 1997, S. 324; McCall, 2003, S. 12). Verbunden mit der Disidentifikation benennt McCall das ‚Nicht-Ich‘ (‚Not-Me‘) als Gegenpol zum ‚Ich‘ (‚Me‘), das dem Negativselbst Ogilvies ähnelt, aber Unterschiede aufweist: Für McCall beinhaltet das Nicht-Ich nicht unbedingt jene Komponente von Furcht oder negativen Gefühlen, sondern bildet „a sum of the ‚not me‘ responses (indicating that a personality-trait word is ‚not descriptive‘ of the self)“ (ebd., S. 12). Um weitere Informationen über das Nicht-Ich zu erhalten, greift er den ‚Twenty Statement Test of Self-Attitudes‘ (TST) von Kuhn und MacPartland (1954) auf und modifiziert ihn für die Abfrage von negativen Selbstbildern (McCall, 2003, S. 12ff.). Der TST besteht aus der Frage „Wer bin ich?“ (‚Who Am I?‘) und bietet zur Antwort auf diese Frage zwanzig leere Zeilen. Die Ausfüllanweisung besagt, dass die Teilnehmer innerhalb einer limitierten Zeitspanne von 12 Minuten zwanzig verschiedene Antworten auf diese Frage finden sollen, ohne dabei lange über die Reihenfolge oder Wichtigkeit der Antworten nachzudenken (Kuhn & McPartland, 1954, S. 69). Kuhn und MacPartland untersuchten mit diesem Test die Einstellungen der Teilnehmer zu sich selbst (‚self-attitudes‘) und konnten zeigen, dass die Studienteilnehmer zunächst Antworten notierten, die auf eindeutige soziale Rollen und Positionen verwiesen und keiner besonderen Interpretation bedurften (wie ‚Student‘, ‚Ehemann / -frau‘, ‚aus Chicago‘, ‚Tochter‘). Erst nach Ausschöpfung dieser eindeutigen Antworten nutzten sie relative Antworten (bei Kuhn & McPartland ‚subconsensual responses‘; bspw. ‚glücklich‘, ‚gelangweilt‘, ‚zu dick‘, ‚interessant‘; ebd., S. 69f.). Ein Großteil der Teilnehmer gab weniger als die Maximalanzahl von 20 Antworten ab (ebd., S. 71). Die negative Version des TST ist in den Anweisungen identisch zur positiven, lediglich die Frage wurde zu „Wer bin ich nicht?“ (‚Who Am I

Not?'; WAIN; McCall, 2003, S. 12) verändert. Die Teilnehmer der Pilotstudie füllten beide Versionen in einem Abstand von vier Wochen aus. Im Vergleich der Antworten zu beiden Tests zeigte sich, dass zwar alle Teilnehmer mindestens eine gespiegelte Antwort gegeben hatten (beispielsweise ‚Ich bin ein Mann‘ - ‚Ich bin keine Frau‘), jedoch machten diese genau gespiegelten Antworten insgesamt nur etwa 30% bis 50% der Antworten aus, während die andere Hälfte voneinander unabhängige Identitäten bzw. Eigenschaften waren (ebd., S. 15). Weiterhin zeigte sich, dass die im negativen Fragebogen als nicht zum Ich gehörigen Eigenschaften nur zu 37% negative Beschreibungen darstellten (ebd., S. 18f.). McCall interpretiert dieses Ergebnis dahingehend, dass Disidentifikation nicht ausschließlich zum Fernhalten von negativen Bildern genutzt wird, sondern weitere Funktionen im Rahmen von Identitätsentwicklung und -konstruktion wie Abgrenzung von vergangenen Selbstbildern, (positive oder neutrale) soziale Verortung und situative Anpassung übernimmt (ebd., S. 20ff.).

Außerhalb der Psychologie wurde Disidentifikation größtenteils in der Marktforschung anhand der Ablehnung bestimmter Objekte wie Kleidung, Essen (z.B. Banister & Booth, 2004; Freitas et al., 1997; Hogg, 1998; Hogg & Banister, 2001; Rozin & Fallon, 1987) oder Marken (Dalli, Romani & Gistri, 2006; Romani, Sadeh & Dalli, 2009) untersucht. Auch der Einfluss abgelehnter Musik auf das Konsumverhalten war von Bedeutung: So haben Musikablehnungen (operationalisiert als negative Kommentare der Teilnehmer zur verwendeten Musik) eine negative Auswirkung auf das Kaufverhalten der Teilnehmer, der verstärkt wurde, wenn die abgelehnte Musik traurig war (Broekemier, Marquardt & Gentry, 2008, S. 63f.). Die Ablehnung spezifischer Kleidung wird damit begründet, mit ihr altersunangemessen (zu bieder oder zu jugendlich; Freitas et al., 1997, S. 325ff.) oder geschlechtsunangemessen (zu feminin / zu maskulin; ebd., S. 328ff.) zu erscheinen. Auch Kleidung, die mit anderen, als nicht zutreffend wahrgenommenen Ethnien und Kulturen assoziiert war, wurde vermieden (ebd., S. 331ff.). Wenngleich die Angemessenheit oder Unangemessenheit von Kleidung stark sozial determiniert ist und es mit dem Vermeiden als unpassend angesehener Stile und Kleidungsstücke auch um soziale Positionierung und Vermeidung negativer Beurteilung geht, beschreiben die Teilnehmer von Freitas' Interviewstudie, dass sie über ihre Kleidungs Auswahl versuchen, sich und ihre Identität zu präsentieren und auszudrücken, was mindestens ebenso durch die Kleidung, die sie

nicht tragen, wie durch die, die sie tragen, geschieht (ebd., S. 333). Dabei besteht, wie Hogg durch eine Interviewstudie feststellte, ein Unterschied zwischen Nicht-Konsum (als Ergebnis eines Vorzugsurteils für etwas Anderes oder aufgrund mangelnder positiver Einstellung zu dem Objekt) und Ablehnung: „Aversion‘ represented the strongest expression of ‚distaste‘ and demonstrated clear emotional and affective aspects which involved definite decisions not to consume [...]“ (Hogg, 1998, S. 150; auch bei Chatzidakis & Lee, 2012, S. 197f.).

Auch in der Marktforschung liegt der Fokus der meisten Untersuchungen von Konsumverhalten primär auf dem positiven Konsum, also der Frage, aus welchem Grund Konsumenten ihre Kaufentscheidungen treffen und welche Ziele sie mit dem Konsum verbinden. In Umkehrung dieses Ansatzes untersuchten Hogg und Banister, welche Rolle Ablehnungen von Marken und Konsumgütern spielen. Dabei verbinden sie das Konzept des Negativselbst aus der Psychologie mit Ansätzen aus der Marktforschung wie dem symbolischen Konsum (‚symbolic consumption‘), der besagt, dass mit vielen Kaufentscheidungen zusätzlich zum materiellen Aspekt des Konsums auch symbolische Zusatzbedeutungen verbunden sind und der Konsument mit dem Objekt auch damit assoziierte Eigenschaften oder Funktionen erhält (siehe beispielsweise Hirschman, 1981, S. 4; Sheth, Newman & Gross, 1991, S. 161ff.). Zugleich beinhaltet das Konzept von symbolischem Konsum auch, dass andere bestimmte Rückschlüsse über den Konsumenten aufgrund seiner Entscheidungen ziehen können (Hogg & Banister, 2001, S. 77). Symbolischer Konsum bezieht diese möglichen Rückschlüsse bereits mit ein und berücksichtigt sie bei den Kaufentscheidungen. Dementsprechend ist es Teil des negativen symbolischen Konsums, bestimmte Assoziationen, die mit Konsumgütern verknüpft sind, über die Ablehnung der Konsumgüter zu vermeiden und von sich fernzuhalten (ebd., S. 77). Es ist zu vermuten, dass derartiger negativer symbolischer Konsum auch bei Musikkonsum sowie weiteren Formen der Beschäftigung mit ästhetischen Objekten eine Rolle spielt.

Hogg unterscheidet in ihrer Konzeptualisierung des negativen symbolischen Konsums private, öffentliche (im Sinne von strategischen Entscheidungen zur öffentlichen Präsentation) und kollektive (auf das soziale Umfeld und die entsprechenden Gruppen bezogene) Aspekte des Selbst, die Auswirkungen auf das Negativselbst und somit auf den Konsum selbst haben (ebd., S. 80f.). Mit diesen Aspekten verbunden sind bestimmte Strategien, die letztendlich auf Erhaltung und Steigerung des Selbstwerts

abzielen: über den symbolischen Konsum wird versucht, sowohl den eigenen Anforderungen und internalisierten Prinzipien gerecht zu werden (privat), negative Evaluationen von wichtigen sozialen Anderen zu vermeiden (öffentlich) und keine Gruppenregeln zu verletzen (kollektiv; ebd., S. 81, 86ff.). Fokusgruppeninterviews bestätigten diese Strategien und zeigten weiterhin, dass sich Aspekte des negativen symbolischen Konsums und damit des Negativselbst in Form von Stereotypen über typische Konsumenten der abgelehnten Produkte äußern (ebd., S. 90f.). In einer weiteren Studie differenzierten Banister und Hogg zwischen dem Vermeidungsselbst ('avoidance self') und dem unerwünschten Selbst ('undesired self'), die unterschiedliche Ausmaße der Ablehnung repräsentieren (Banister & Hogg, 2001, o.S.). Die Ablehnungen, die hier in Form von Kleidungsablehnungen untersucht wurden, wurden von den Teilnehmern selbst in unterschiedliche Gruppen eingeteilt: während sie einige Kleidungsstücke lediglich aktuell, für ihr jetziges Alter und ihre Lebenssituation ungeeignet empfanden und ablehnten und sich vorstellen konnten, dass sich diese Einstellung verändert, fiel das negative Urteil bei anderen deutlich stärker aus. Banister und Hogg bezeichnen diese Unterschiede in der Ablehnungsstärke mit ‚einfach nicht ich‘ (zugehörig zum Vermeidungsselbst, „just not me“) und ‚gar nicht ich‘ (zugehörig zum unerwünschten Selbst, „so not me!“; (ebd., o.S.). Bei Studien zur Ablehnung bestimmter Marken argumentieren die Studienteilnehmer neben Begründungen, die in Zusammenhang mit ihrem Negativselbst stehen (wie Stereotypen über die Nutzer, mit den Marken assoziierte Eigenschaften, von denen sie sich distanzieren), auch über produktbezogene Gründe (wie die allgemeine Qualität der Produkte, aber auch Faktoren wie Kundenservice), die meistens aufgrund negativer Erfahrungen entstehen, und Aktivitäten der übergeordneten Firmen, die sie als illegal, unmoralisch oder unethisch ablehnen (Dalli et al., 2006, S. 89; Lee, Conroy & Motion, 2009, S. 422ff.; Lee, Motion & Conroy, 2009, S. 172ff.). Chatzidakis und Lee (2012) identifizieren in einer breit angelegten Literaturübersicht vier Themengebiete, die bei der Begründung von Antikonsumverhalten und Konsumgüterablehnung eine Rolle spielen. Dies sind zum einen ethische Überlegungen, ökologische Faktoren, Widerstand gegen das System des Kapitalismus, einzelne Firmen oder Produkte und symbolische Begründungen (also Ablehnung aufgrund von negativem symbolischen Konsum, s.o.). Zugleich stellen sie in Übereinstimmung mit den empirischen Ergebnissen von Richetin und Kollegen (2011, S. 43ff.) fest, dass die Gründe, ein Verhalten nicht auszuführen, keineswegs lediglich

das Gegenteil von den Gründen für die Ausführung dieses Verhaltens darstellen, sondern sich voneinander unterscheiden (Chatzidakis & Lee, 2012, S. 193, 197f.).

Am Beispiel der Ablehnung von Marken konnte zusätzlich eine Reihe von negativen Emotionen differenziert werden, die Studienteilnehmer den abgelehnten Marken gegenüber ausdrücken. Als wichtigste Emotion nennen die Autoren Wut oder Ärger ('anger') sowie Ekel ('disgust') und Abscheu ('revulsion'). Auch betrachten sie negative Wertungen wie Ablehnung ('dislike'), Aversion ('aversion') sowie Widerwille ('distaste') und Hass ('hate') als weitere negative Emotionen. In seltenen Fällen beschreiben Teilnehmer auch Traurigkeit, Angst und Enttäuschung (Romani et al., 2009, S. 496).

In Hinsicht auf Essensvorlieben und -ablehnungen zeigte sich, dass Ekelgefühle und körperliche Empfindungen wie Übelkeit zu bleibender und zeitlich stabiler Ablehnung von den Nahrungsmitteln führen, die mit diesen Empfindungen assoziiert sind (Rozin & Fallon, 1987, S. 23ff.). Besonders bei möglichen Verunreinigungen des Nahrungsmittels kommt es zu einer negativen Bewertung, die deutlich heftiger und unkorrigierbarer ist als eine positive Assoziation. Dieser Effekt stellt eine Form von Negativitätsfehler dar: „The principle, which we call negativity bias, is that in most situations, negative events are more salient, potent, dominant in combinations, and generally efficacious than positive events“ (Rozin & Royzman, 2001, S. 297). Laut Baumeister und Kollegen ist es evolutionär gesehen wichtiger, sich eher von negativen Dingen (also potentiellen Gefahren) fernzuhalten, als jede positive Situation und Möglichkeit wahrzunehmen (Baumeister et al., 2001, S. 325), was eine mögliche und einleuchtende Erklärung des Negativitätsfehlers darstellt. In zwei ausgiebigen Literaturüberblicken zum Negativitätsfehler im Sinne einer negativen Voreingenommenheit ('negativity bias') zeigen Rozin und Royzman (2001) sowie Baumeister und Kollegen (2001), dass diese Form von negativer Voreingenommenheit in verschiedenen Bereichen eine Rolle spielt: Sowohl körperliche Erregung (ohne positive Zusatzfaktoren) als auch der größte Anteil an körperlichen Symptomen, die vom neutralen, schmerzfreien Normalzustand abweichen, werden negativ gewertet (Rozin & Royzman, 2001, S. 300f.), zusätzlich erhalten negative Informationen generell größere Aufmerksamkeit (siehe z.B. Pratto & John, 1991, S. 388), wütende Gesichtsausdrücke werden in einer Gruppe von Menschen schneller wahrgenommen als fröhliche (Hansen & Hansen, 1988, S. 922), und negative Verstärker führen schneller

zum Erlernen bestimmter Verhaltensweisen (Flucht, Vermeidung) als positive (Rozin & Royzman, 2001, S. 302). Experimente mit Menschen und Tieren konnten außerdem zeigen, dass Ablehnungen bestimmter Geschmacksrichtungen bei Nahrung schneller erlernt und zeitlich stabiler sind als Vorlieben (ebd., S. 302f.). Weitere Formen des Negativitätsfehlers wurden in Zusammenhang mit Kontaminierung (Verunreinigung von Essen durch Kontakt mit Insekten, Abwertung von Objekten durch Kontakt oder Zusammenhang mit negativ bewerteten Personen o.Ä.; ebd., S. 305f.) und Moralurteilen (bei denen eine falsche Handlung zur dauerhaften Verurteilung des Täters führen kann ebd., S. 309f.) beschrieben. Auch das emotionale Erleben von Menschen ist eher durch negative als durch positive Gefühle und Erinnerungen an Emotionen geprägt.

Negative Ereignisse haben stärkere und länger anhaltende Effekte auf die Stimmung als positive, es gibt mehr Worte für negative Gefühle im Vergleich zu positiven, und negative Emotionen führen zu stärkeren kognitiven Prozessen und haben stärkere Auswirkungen auf das Verhalten (Baumeister et al., 2001, S. 331ff.; Rozin & Royzman, 2001, S. 305; siehe auch Bless, Hamilton & Mackie, 1992, S. 503f.; Leith & Baumeister, 1996, S. 1263; Nezlek & Gable, 2001, S. 1698; Sheldon, Ryan & Reis, 1996, S. 1276; van Goozen & Frijda, 1993, S. 91ff.).

2.4 Musikablehnungen - Zusammenfassung und Forschungsfragen

Wie die vorhergehende Zusammenstellung des Forschungsstandes zum Musikgeschmack allgemein, zu den Musikvorlieben und zu den Musikablehnungen dargestellt hat, ist das Wissen über die Legitimationsstrategien, Funktionen und Wirkungen musikalischer Vorlieben deutlich umfangreicher als die bisherigen Erkenntnisse zu den musikalischen Ablehnungen, selbst dann, wenn man die musikwissenschaftlichen Untersuchungen zu diesem Thema mit Erkenntnissen aus anderen Disziplinen ergänzt. Auch fokussieren sich die bisherigen Studien ausschließlich auf bestimmte Aspekte der Negativurteile oder erheben diese nur als Ergänzung zu den Musikvorlieben, was zeigt, dass die negative Seite des Musikgeschmacks in der Musikgeschmacksforschung bislang nicht als eine eigene Dimension des Musikgeschmacks erkannt wurde. Wissen über die grundsätzliche Genese der Ablehnungen, aber auch über sinnvolle methodische Fragetechniken zur Erhebung der negativen Seite des Musikgeschmacks fehlen gänzlich. Dabei ist zu

bezweifeln, dass die Abfrage der Ablehnungen mittels der methodisch auch für die Musikvorlieben angreifbaren Erhebungsmethode der Urteilsabfrage zu Musikstilen der Vielfalt und Breite, die die Musikablehnungen aufweisen können, gerecht werden kann.

Im Bereich von soziologischen Fragestellungen ist die Studienlage zu Musikablehnungen am umfangreichsten und zeigt, dass Musikablehnungen sowohl zur Abgrenzung gegenüber anderen Schichten, Gruppen und Individuen als auch zur Festigung der eigenen Gruppenzugehörigkeit und sozialen Identität verwendet werden. Dies geschieht einerseits über Ablehnung der Musikvorlieben der anderen, andererseits auch über demonstrative Toleranz und Akzeptanz sowohl von klassischer als auch von populärer Musik. Wenngleich offenbar die Breite und Offenheit auch in höheren sozialen Schichten zunimmt, zeigen alle Studien zur Omnivorizität, dass es keinen grenzenlos offenen Musikgeschmack gibt, sondern dass alle Teilnehmer der Studien mindestens ein oder zwei Ablehnungen und somit Grenzen ihrer Vorlieben aufweisen.

Soziale Gründe für Musikablehnungen wie Distinktion, Individuation und Zugehörigkeit sind dementsprechend bereits recht umfassend untersucht, wenngleich sich die Ergebnisse der Studien teilweise widersprechen und es, mit Ausnahme vielleicht von Berlis Theorie des grenzübergreifenden Geschmacks (2014, S. 235–252), die jedoch bislang nur über qualitative Methoden untersucht wurde, keine soziologisch-theoretischen Ansatz gibt, der die Negativurteile und ihre Einflussfaktoren umfassend erklären kann. Darum ist es wichtig, bei weiteren Studien zu Musikablehnungen auch individuelle sowie psychologische Faktoren zu berücksichtigen. Wie dargestellt wurde, konnten verschiedene empirische Untersuchungen zeigen, dass auch emotionale Reaktionen, negative Vorerfahrungen und Verknüpfungen mit dem Negativselbstkonzept in Zusammenhang mit negativen Urteilen zu verschiedenen Objekten stehen und offenbar die Urteile von Teilnehmern beeinflussen. Da diese Studien jedoch zum größten Teil an anderen Objekten durchgeführt wurden, ist bislang unklar, welche Rolle das Negativselbst bei der Begründung von Musikablehnungen spielt und inwiefern die Beteiligung des Negativselbst zu stärkerer Ablehnung im Vergleich zu anderen Musikablehnungen führen, die nicht mit dem Negativselbst verknüpft sind.

Ausgehend von der Literaturrecherche zu Musikablehnungen und Ablehnungen im Generellen stellen sich daher folgende Fragen zum Verhältnis von sozial bezogenen und (negativ-)selbstbezogenen Ablehnungen:

Dienen Musikablehnungen ausschließlich sozialen Funktionen, oder gibt es weitere, nicht dezidiert soziale Funktionen von Negativurteilen über bestimmte Musik? Wie groß ist die Bedeutung des Negativselbstkonzeptes bei der Legitimation der Musikablehnungen? Lassen sich soziale und selbstbezogene Ablehnungen voneinander trennen?

Musikwissenschaftliche Untersuchungen, die immerhin teilweise auch die negativen Urteile zu bestimmter Musik mit erhoben haben, zeigten, dass sehr oft bestimmte Musikstile (Heavy Metal, Rap, Country) von Teilnehmern abgelehnt wurden. Zugleich wurden die Ablehnungen, wie auch die Vorlieben, primär mittels vorgegebener Stil kategorien abgefragt, wenngleich Musikstile sehr unspezifische und ungenaue Kategorisierungen bilden. Auch konnte Behne zeigen, dass es Unterschiede in der Bewertung von Stilen und von einzelnen Musikstücken gab (Behne, 1987, S. 250). Ausgehend von diesen Untersuchungen stellen sich die Fragen, inwiefern sich die Begründungen für die Ablehnung von einzelnen Stilen wie beispielsweise Heavy Metal von denen anderer Stile unterscheiden. Lassen sich die Ergebnisse zu der besonders häufigen Negativbewertung zu diesem Stil replizieren? Werden Musikablehnungen überhaupt in Stilen gedacht und ausgedrückt, oder spielen auch andere Ordnungskategorien eine Rolle? Unterscheiden sich weiterhin auch die Begründungen für Stilablehnungen von denen zu anderen Ordnungskategorien, wie die Studie von Behne vermuten lässt?

In Studien zur Ablehnung bestimmter Konsumobjekte, aber auch in den Interviewstudien zum Musikgeschmack berichteten Teilnehmer auch über negative Emotionen, die ihr Urteil beeinflussten. Die Rolle von negativen Gefühlszuständen bei der Begründung und Negativurteilsbildung wurde jedoch noch nicht in Hinsicht auf Musik genauer untersucht. Daher soll in dieser Arbeit ebenfalls untersucht werden, welche Emotionen überhaupt bei der Legitimation und Erklärung von Musikablehnungen thematisiert werden. Überwiegen möglicherweise negative Erlebnisse mit bestimmter Musik bei der Begründung von Ablehnungen? Welche

Gründe liegen den Unterschieden in der Ablehnungsstärke zugrunde? Und wie wichtig ist die Zuschreibung von Authentizität bei der Erklärung der negativen Urteile?

Diesen Fragen wird im Folgenden in insgesamt drei empirischen Studien nachgegangen.

3. STUDIE I: Fragebogenstudie “Musikgeschmack”

Ausgehend von der Studienlage zu musikalischen Vorlieben und vor allem zur abgelehnten Musik stellte sich zu Beginn des Projekts die Frage nach der grundlegenden Struktur und Konzeption des Musikgeschmacks im Alltag und Erleben von Nicht-Experten. Wie in Kapitel 2.1.2 dargelegt werden in Studien zum Musikgeschmack die Vorlieben wie Ablehnungen primär über Abfragen und Bewertungen in Form von Musikstilen, teilweise ergänzt um Substile, erhoben, bei denen es für die Teilnehmer nicht möglich ist, andere Ordnungskategorien als die vorgegebenen anzugeben. Nur sehr wenige Studien bedienen sich anderer musikalischer Ordnungskategorien wie musikalische Eigenschaften (LeBlanc, 1980; Rentfrow et al., 2011) oder um besonders typische Interpreten-Namen ergänzte Stilkategorien (Litle & Zuckerman, 1986). Nur im Fall von qualitativen Studien mit offenen Antwortmöglichkeiten oder Interviews war es den Teilnehmern freigestellt, in welchen Kategorien sie über ihren Musikgeschmack sprachen (Berli, 2014; Greasley et al., 2013; Greb et al., 2017; Kunz, 1998). Einen etwas anderen Ansatz verfolgte Behne in einer Untersuchung zu musikalischen Konzepten als einer Unterkategorie des Musikgeschmacks, die er folgendermaßen definiert: „Ein musikalisches Konzept ist die Summe von Vorstellungen, Einstellungen, Informationen, Vorurteilen etc., die ein Individuum hinsichtlich eines bestimmten, mehr oder weniger begrenzten musikalischen Objektes besitzt“ (Behne, 1975, S. 36). Diese musikalischen Konzepte besitzen für ihn „evaluative Elemente (schön, hinreißend, interessant, unerträglich)[,] kognitive Elemente (laut, schnell, komplex)[,] affektive Elemente (heiter, gedrückt, verspielt, traurig) und synästhetische, metaphorische und assoziative Elemente (dick, rund, spitz, spröde, hell)“ (ebd., S. 36). Anhand solcher beschreibenden Begriffe lässt er im Folgenden die Studienteilnehmer mittels semantischer Differenziale mit vorgegebenen Begriffen aus den oben genannten Elementkategorien verschiedene Stile und Gattungen beschreiben (ebd., S. 43–52). Dabei zeigen sich für die ausgewählten Stile bzw. Gattungen durchaus sehr unterschiedliche Profile, die zusätzlich vom sozialen Status der Befragten abhängen: Während klassische Musik schichtunabhängig als kunstvoll, friedlich und feierlich beschrieben wird, divergieren bei der Gattung der Operette die Meinungen. Für die sozial niedrigeren Teilnehmer erscheint auch sie als kunstvoll, für sozial höher gestellte eher sentimental (ebd., S. 49ff.). Diese Studie zeigt eindrücklich, dass zum Musikgeschmack neben verschiedenen Ordnungskategorien von

Musik auch mit ihnen verknüpfte Assoziationen, evaluative Aspekte und Beschreibungsebenen gehören, die jedoch im Großteil der Musikgeschmacksstudien nicht berücksichtigt wurden.

Ähnlich wie mit den Musikgeschmacksabfragen anhand von Musikstilen oder erklingenden Musikstücken gibt jedoch auch Behne in dieser Studie die Begriffe vor, anhand derer die einzelnen musikalischen Konzepte zu Gattungen und Stilen erfasst werden sollen. Was jedoch antworten Menschen, wenn sie gar keine vorgegebenen Begriffe oder Kategorien erhalten, sondern gänzlich offen zu ihrem Musikgeschmack befragt werden? Nutzen sie Musikstile, Interpreten-Namen oder musikalische Charakteristika, um ihren Musikgeschmack zu beschreiben, oder verwenden sie ähnlich der von Behne verwendeten Begriffe allgemeine Beschreibungen? Überwiegen bei der Darstellung ihres Musikgeschmacks ausschließlich positive Formulierungen und Beschreibungen oder nutzen sie auch Abgrenzungen und Negativdarstellungen, um aus der Verneinung heraus zu beschreiben, welche Grenzen ihr Geschmack aufweist? Und wie unterscheiden sich die Antworten auf die positive Frage nach dem Musikgeschmack von den Antworten auf die Frage, was der Musikgeschmack nicht ist? Auf welche Art werden die Ablehnungen bzw. der musikalische Bereich, der nicht mehr Teil des individuellen Musikgeschmacks ist, präsentiert?

Um diese Fragen zu beantworten und ein genaueres Bild der Konzeption und Struktur des Musikgeschmacks allgemein und der negativen Komponente des Musikgeschmacks im Speziellen zu erhalten, wurde als erste Studie eine Papier-Fragebogenstudie durchgeführt. In Anlehnung an einen bestehenden Fragebogen zur Erhebung der Selbstkonzepte von Teilnehmern wurde dazu ein mehrteiliger Fragebogen mit offenen Fragen erstellt, der im Folgenden vorgestellt wird. Dazu werden zunächst Methodik und Ablauf der Studie näher vorgestellt, bevor die Stichprobe und das Auswertungsverfahren beschrieben werden. Im Anschluss folgt die Darstellung und Diskussion der Ergebnisse.

3.1 Methodik der Studie

3.1.1 Forschungsmethode: Offener Fragebogen / Twenty Statement Test

Das Studiendesign des Fragebogens, aber auch der Ablauf sowie sämtliche Instruktionen wurden auf Basis des Twenty Statement Test (TST) erstellt, der im Jahr 1954 von Kuhn und McPartland entwickelt wurde. Ihre Intention war die Messung multipler Selbstkonzepte („self attitudes“; ebd., S. 69) mittels der offenen Fragestellung „Who am I?“, auf die die Studienteilnehmer bis zu zwanzig Antworten niederschreiben sollten. Dazu wurden ihnen auf einer Seite neben den Instruktionen zur Fragestellung und Ausfüllhinweisen zwanzig leere Zeilen vorgegeben, in die sie innerhalb einer festgelegten Zeitspanne zwanzig verschiedene Antworten in der Reihenfolge, in der sie ihnen einfielen, niederschreiben sollten. Die gegebenen Antworten, deren Anzahl zwischen den Teilnehmern deutlich variierte, wurden anschließend mittels Inhaltsanalyse ausgewertet und zusätzlich linguistisch untersucht. Dabei wurde eine Abfolge im Antwortverhalten sichtbar: Zunächst schrieben die Teilnehmer größtenteils eindeutige, also leicht überprüfbare Antworten („consensual references“) auf, die sich auf Gruppenmitgliedschaften, familiäre oder kulturelle Rollen bezogen und deren Definition und Begrenzungen mit großer intersubjektiver Übereinstimmung kulturell bestimmbar sind (wie Student, Mädchen, Tochter, aus Chicago etc.), und gingen nach Ausschöpfung dieser ersten Kategorie dazu über, stärker interpretationsabhängige und relative Antworten („subconsensual“, z.B. glücklich, gelangweilt, erfolgreich, etc.; ebd., S. 69f.) zu geben.

Als Erweiterung der positiv formulierten Fragestellung entwarf McCall (2003) in Anlehnung an die Theorie multipler Selbst(-konzepte) und den darin enthaltenen negativen Ablehnungsselbstbildern (siehe Kapitel 2.3.7) eine negative Variante des Twenty Statement Tests, den WAIN (benannt nach der darin gestellten Frage „Who am I not?“; ebd., S. 12). Die gegebenen Instruktionen blieben mit denen des TST identisch, so dass eine Vergleichbarkeit der positiven Antworten mit den negativen, dem Nicht-Ich bzw. Negativen Selbst zugerechnet, möglich war. McCall ergänzte die Inhaltsanalyse, mit der Kuhn und McPartland (1954) ihre Daten analysiert hatten, um eine grammatikalische und semantische Analyse des Datensatzes (McCall, 2003, S. 15ff.). Dabei stellte er fest, dass sich die positiven und negativen Selbstbilder sowohl teilweise überschneiden als auch ergänzen, da in der positiven Variante des Tests

durchaus auch Negativ-Selbstbilder angegeben werden, und unterschiedliche Aspekte abbilden.

In der Selbstpsychologie blieb der TST (und somit auch sein späteres Gegenstück, der WIMN) nicht unkritisiert. Der besondere Vorteil dieses offenen Ansatzes, dass die Teilnehmer ihre eigenen Selbstkonzeptionen frei und un gelenkt von den Vorstellungen und Vorgaben der jeweiligen Studienleitung niederschreiben können, erschwert gleichzeitig den Vergleich der Daten des TST mit anderen, stärker standardisierten Fragebögen und Messinstrumenten (siehe dazu unter anderem Grace & Cramer, 2003; Rees & Nicholson, 2004; Schwirian, 1964; Spitzer, Couch & Stratton, 1973).

Nichtsdestotrotz wird der TST als ein qualitatives Erhebungsinstrument weiterhin verwendet und, mit angepassten Fragestellungen, auch in anderen Forschungsgebieten eingesetzt (wie beispielsweise zum Thema Tod und Todeserwartungen; siehe Bakshis et al., 1974; Durlak, Horn & Kass, 1990), da er trotz der methodischen Schwächen hinsichtlich mangelnder Reproduzierbarkeit, fehlender Reliabilität und Vergleichbarkeit mit anderen Konzepten große Vorteile bietet, will man eine Einstellung gegenüber einem Subjekt oder Objekt möglichst ohne Primingeffekte und vorgegebene Item-Formulierungen untersuchen. Die offene Fragestellung mit den leeren Antwortzeilen bringt die Studienteilnehmer dazu, sich selbst Gedanken zum angemessenen Antwortformat zu machen und ihre mit dem Thema verbundenen Konzepte zumindest teilweise offenzulegen. Aus diesen Gründen ist der TST eine geeignete Methode, die individuellen Konzeptionen der Teilnehmer hinsichtlich ihres Musikgeschmacks zu erheben, ohne ihnen Kategorien vorzulegen und sie damit in ihrem Antwortverhalten zu beeinflussen. Gleichzeitig ermöglicht es das Format des Fragebogens, eine größere Anzahl an Teilnehmern zu befragen, als es in einer Interviewstudie der Fall wäre, die ebenfalls ohne vorformulierte Items und Kategorien auskommt und die Möglichkeit böte zu untersuchen, mit welchen Wörtern und Ordnungskategorien die Teilnehmer über ihren Musikgeschmack sprechen. Wenngleich Interviews den Vorteil hätten, dass der Studienleiter im Gespräch die Möglichkeit zur Nachfrage und Klärung missverständlicher Antworten hätte, wären zugleich Datengewinnung, Transkription und Auswertung deutlich aufwendiger. Der TST bietet daher einen guten Kompromiss zwischen Offenheit der Fragen, Vergleichbarkeit der erhobenen Daten durch die gleichbleibende Instruktion und Form des Fragebogens und zugleich der Möglichkeit, eine größere Stichprobe zu befragen.

In der vorliegenden Studie wurden daher das grundsätzliche Vorgehen sowie der Aufbau des Bogens und die Instruktionen unverändert übernommen (die Instruktionen wurden lediglich von der Autorin ins Deutsche übersetzt; siehe Anhang A.3.1). Lediglich die Fragestellungen wurden an die Forschungsfrage angepasst: „Was ist mein Musikgeschmack?“ für die positive Version („TSTM“ – Twenty Statement Test Musikgeschmack), und „Was ist mein Musikgeschmack nicht?“ („WIMN“) für die negative Variante. Zusätzlich zu den beiden Bögen wurden die Teilnehmer gebeten, auf einer dritten Seite einige soziodemographische Angaben zu ihrer Person zu machen (Alter, Geschlecht, höchster Bildungsabschluss, beruflicher Status sowie die Information, inwiefern sie beruflich mit Musik zu tun haben oder ein Instrument spielen; siehe Anhang A.3.2).

3.1.2 Ablauf

Die Studie wurde im Labor des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main durchgeführt. Studienteilnehmer anderer im Labor durchgeführter Studien (EEG / Peripherphysiologie / Eye-Tracking) wurden nach Abschluss ihrer Teilnahme gefragt, ob sie noch 15 Minuten Zeit und Motivation hätten, um an einer kurzen Fragebogenstudie zum Musikgeschmack teilzunehmen. Für die Teilnahme erhielten sie keinerlei zusätzliche Belohnung oder Aufwandsentschädigung⁸, dementsprechend gab es auch keine Nachteile für sie, wenn sie sich gegen die Studienteilnahme entschieden.

Die Teilnahme erfolgte immer in einem Einzelsetting, das heißt, die Teilnehmer befanden sich mit der Studienleitung allein in einem Laborraum. Willigten sie mündlich in die Teilnahme ein, wurden sie über Ablauf und Inhalt der Fragebogenstudie aufgeklärt und erhielten die Teilnehmerinformation sowie Hinweise zur Datennutzung und Anonymisierung der Daten ausgehändigt. Nach der schriftlichen Einwilligung begann die eigentliche Studie mit dem Ausfüllen des personenbezogenen Fragebogens. Erst anschließend bekamen die Teilnehmer den ersten der beiden Twenty Statement Tests vorgelegt und erhielten pro Bogen fünf Minuten Zeit, um Antworten auf die Frage

⁸ Allerdings wurden sie für die Teilnahme an den anderen Studien, für die sie eigentlich im Labor waren, entschädigt. Die gezahlten Aufwandsentschädigungen waren abhängig vom Aufwand und der zeitlichen Dauer der jeweiligen Studie und betragen in der Regel 10 € pro Stunde.

niederzuschreiben. Dabei wurde darauf geachtet, dass die Hälfte der Teilnehmer mit dem positiven, die andere Hälfte mit dem negativen Bogen begann. Die Zuteilung erfolgte abwechselnd.

Die Teilnahme an dieser Studie erfolgte gänzlich anonym. Zu keinem Zeitpunkt wurden Namen oder Adressen der Teilnehmer erhoben, und die ausgefüllten Bögen ließen sich somit nicht auf die Person des Teilnehmers zurückbeziehen, sobald dieser abgegeben und das Labor verlassen hatte. Die Studienteilnahme war freiwillig und konnte zu jedem beliebigen Zeitpunkt ohne Angabe von Gründen abgebrochen werden. Damit entsprechen die angewendeten Methoden den Richtlinien des Ethik-Rahmenvertrages des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik.

3.1.3 Teilnehmer

Insgesamt nahmen 113 Teilnehmer, davon 80 weiblich und 33 männlich, an der Fragebogenstudie teil. Die Teilnehmer waren im Mittel 25,94 Jahre alt ($SD = 8,62$; $min = 18$, $max = 64$). Von den Teilnehmern gaben drei als höchsten Bildungsabschluss einen Realschulabschluss, 75 das Abitur und 35 einen Universitätsabschluss an. Der größte Anteil war zum Zeitpunkt der Befragung studierend ($N = 98$), weiterhin gab es vier Angestellte, zwei Beamte, zwei Teilnehmer waren berentet, zwei arbeitssuchend sowie fünf in anderen, nicht spezifizierten beruflichen Umständen. 20 Teilnehmer gaben an, beruflich mit Musik zu tun zu haben. Etwas mehr als Hälfte ($N = 61$) spielte ein Instrument.

Im Durchschnitt gaben die Teilnehmer für den positiven Fragebogen (TSTM) $MW = 15,07$ Antworten ($SD = 4,42$). Die Anzahl der gegebenen Antworten variierte zwischen 3 als Minimum und 20 als Höchstanzahl. Beim negativen Fragebogen (WIMN) gaben die Teilnehmer im Mittel $MW = 12,85$ Antworten ($SD = 4,71$). Hier variierten die Antworten zwischen 2 und 20. Insgesamt wurden für den TSTM 1701 und für den WIMN 1453 verschiedene Antworten gegeben.

3.1.4 Kodierung und Auswertung

Da die bisherigen Studien, die sich des Twenty Statement Tests bedienten, andere Fragestellungen in den Fokus nahmen, lassen sich die in ihnen entwickelten Kategorien

nicht auf diese Studie zum Musikgeschmack bzw. zu den Grenzen des Musikgeschmacks übertragen. Aus diesem Grund wurde als Grundlage der Auswertung und Kodierung der Daten die Methode der Grounded Theory (ursprünglich entwickelt und vorgestellt von Glaser & Strauss, 1967) gewählt, da in dieser die Kategorienbildung nicht auf Grundlage vorhandener Theorien oder Studien erfolgt, sondern das Kodier- und Kategoriensystem, ausgehend von der Forschungsfrage, aus den Daten selbst heraus entwickelt wird (Pidgeon, 1996, S. 75; Strauss & Corbin, 1998, S. 12ff.). Nachdem sämtliche Papierbögen manuell in eine Excel-Tabelle (*Microsoft Excel*, Version 2016, Microsoft Corporation, Redmond, USA) übertragen worden waren, wurde zunächst damit begonnen, die Antworten der ersten zwanzig Teilnehmer zu beiden Bögen (positiv und negativ) zu betrachten und mehrfach durchzulesen. Als nächster Schritt wurden die einzelnen Antworten der Reihe nach ausgewertet, indem in einer weiteren Tabelle sämtliche Ideen zu Kategorien, die sich bei diesem ersten Materialdurchlauf ausgehend vom Vergleich der Antworten der Teilnehmer untereinander entwickelten, notiert wurden, zunächst ungeachtet des Abstraktionsniveaus und der übersubjektiven Anwendbarkeit (siehe dazu Pidgeon & Henwood, 1996, S. 91ff.). Als nächster Arbeitsschritt wurden die so aus dem Material entwickelten Kategorien soweit wie möglich zusammengefasst und sortiert, indem Unter- und Überkategorien ausgemacht und entsprechend hierarchisch, ausgehend von inhaltlicher Nähe und vom Abstraktionsniveau, angeordnet wurden. Mit diesem ersten Kategoriensystem wurde nun begonnen, die Antworten der ersten zwanzig Teilnehmer zu kodieren.

Die Antworten der Teilnehmer in beiden Fragebögen erwiesen sich als sehr heterogen. Während ein Großteil der Antworten stichwortartig, also mit einem oder wenigen Wörtern, gegeben wurde, schrieben einzelne Teilnehmer auch ganze Sätze oder sogar kleine Absätze. Dennoch wurden keine Doppelkodierungen vergeben, um eine spätere Häufigkeitsanalyse zu ermöglichen. Antworten, die keiner Kategorie zuzuordnen waren, wurden markiert und in diesem ersten Schritt nicht kodiert. Bei zwei oder mehreren zutreffenden Kodierungen wurde für die relevantere und eindeutiger der beiden entschieden, bei der am wenigsten Bedeutungsverlust auftrat. War dies nicht möglich, wie beispielsweise bei einer Aufzählung, wurde die erste passende oder am häufigsten vertretene Kategorie (also für den ersten Punkt der Aufzählung) verwendet. Ausgehend von den Antworten und Daten wurden während des Kodierens Anpassungen und

Ergänzungen am Kategoriensystem vorgenommen, so dass erst nach der Erstkodierung und Erprobung des Codesystems eine weitere Mitarbeiterin zur Unterstützung beim Kodieren hinzugezogen wurde. Beide Kodierer standen dann während der Arbeit in kontinuierlichem Austausch über das Codesystem und diskutierten schwierige Einzelfälle sowie Erweiterungen miteinander. Weiterhin wurden mehrfach während des Kodierprozesses die Antworten einzelner Teilnehmer unabhängig voneinander von beiden Kodierern zugeordnet und anschließend miteinander verglichen. Die dabei aufgetauchten Unstimmigkeiten wurden anschließend diskutiert und mit anderen Beispielen verglichen, bis Einigkeit hinsichtlich der Kodierungen vorlag.

In Übereinstimmung mit der Methode der Grounded Theory wurde somit zunächst gänzlich offen, ausgehend vom Datenmaterial, kodiert. In einem weiteren Arbeitsschritt wurde dann das Kategoriensystem ausgehend von diesen ersten Codes entwickelt, indem die Codes zu abstrakteren Kategorien und Subkategorien geordnet und zusammengefasst wurden (siehe Bryant, 2014, S. 129f.; Strauss & Corbin, 1998, S. 101–121). Der Kodierprozess wurde von beiden Kodierern in Form von Memos, Kommentaren bei unklaren oder schwierigen Einzelfällen und dem Einfügen von Ankerbeispielen für jeden Code begleitet (wie unter anderem bei Gordon-Finlayson, 2010, S. 164–169; Pidgeon & Henwood, 1996, S. 95–100 empfohlen). Es wurde darauf geachtet, dass bewusst in den ersten Stadien der Analyse keine relevante oder verwandte Literatur miteinbezogen wurde, sondern, soweit wie möglich, nur die vorgefundenen Antworten als Grundlage der Kodierung und des Kategoriensystems behandelt wurden. Damit sollte sichergestellt werden, dass die abstrahierten Kategorien größtmögliche Nähe zum ursprünglichen Datensatz behielten und keine bereits bestehenden Kategorien aus anderen Studien auf die Daten übertragen wurden (Bryant, 2014, S. 133).

In einem letzten Schritt wurden die bislang nicht kodierten Antworten betrachtet und diskutiert. Für den Fall, dass sie inzwischen, nach Überarbeitung und Verfeinerung des Kategoriensystems, zugeordnet werden konnten, wurden sie mit den entsprechenden Codes versehen. Andernfalls wurden sie bewusst als Sonderfälle nicht in das Kategoriensystem integriert (N = 8). Diese werden wegen der geringen Anzahl nicht weiter dargestellt.

Nachdem die qualitative Analyse der Daten mit dem Kodieren und Erarbeiten der Kategorien abgeschlossen war, wurden anschließend mittels Excel Häufigkeiten zu den Kategorien ausgewertet, um Hinweise darauf zu erhalten, wie stark welche Kategorie in den Daten vertreten war und wie sich die Antworten auf die positive Fragebogenvariante von denen zur negativen unterschieden.

3.2 Ergebnisse

Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über die aus den Daten heraus entwickelten Kategorien gegeben, bevor diese dann im Einzelnen ausführlicher dargestellt werden. Das aus den Antworten zu beiden Fragebogenvarianten entwickelte Kategoriensystem umfasst insgesamt 17 Hauptkategorien mit sehr unterschiedlichen Anzahlen an Subkategorien sowie Nennungshäufigkeiten, die zur besseren Übersicht in gruppierter Form vorgestellt werden. Zunächst werden unterschiedliche musikalische Ordnungskategorien wie Musikstile, Gattungen, Interpreten und Komponisten, einzelne Lieder oder Stücke und spezifische Instrumentennennungen (Kapitel 3.2.1) in den Fokus genommen. Daran anschließend werden musikalische Eigenschaften wie Melodie und Rhythmus, aber auch Liedtexte, -inhalte sowie die Sängerstimme näher betrachtet (Kapitel 3.2.2). Im dann folgenden Kapitel werden zunächst Antworten zu Wirkungen und Funktionen der Musik thematisiert (Kapitel 3.2.3), bevor dann auf allgemeine Beschreibungen ähnlich derer von Behne (1975, S. 36ff.) eingegangen wird (Kapitel 3.2.4). Anschließend werden weitere, eher selten genannte Kategorien wie Darbietungskontext, Entstehung, Hör- und Musikpraxis dargestellt (Kapitel 3.2.5). Eine abschließende Zusammenfassung der Studienergebnisse mit Berücksichtigung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem TSTM und dem WIMN schließen das Kapitel ab. Die Darstellung der Kategorien und Subkategorien wird jeweils durch einzelne besonders charakteristische Beispielanworten aus den Fragebögen ergänzt. Bei diesen Ankerbeispielen werden jeweils in Klammern die Nummer des Teilnehmers (bspw. TN4) sowie eine Abkürzung für die Fragebogenversion (T für den TSTM, W für den WIMN) und die Antwortnummer (bspw. 4 für die vierte Antwort) angegeben. Auch die Häufigkeiten werden mit abgekürzten Bogennamen angegeben: T: N = 4, W: N = 5 bedeutet, dass es vier Nennungen im TSTM und fünf im WIMN gab.

3.2.1 Musikalische Ordnungskategorien

Die meisten der gegebenen Antworten beider Fragebogenversionen beziehen sich auf Musikstile oder -substile, die in der Kodierung nicht unterschieden werden, da bei vielen Antworten die Grenzen zwischen Stilen, Substilen und Eigenkreationen nicht klar zu ziehen sind. In der positiven Variante, dem TSTM (im Folgenden T), werden in 413 Antworten Stile verwendet, in der negativen Version, dem WIMN (im Folgenden W), 388. In weiteren 95 (T) bzw. 54 (W) Antworten werden musikalische Gattungen angegeben, und in 20 (T) bzw. 39 (W) Fällen werden selbsterschaffene Gattungsbegriffe genutzt.

(a) *Musikstile*: Die berichteten Musikstile unterscheiden sich erheblich im Grad der Differenzierung und Genauigkeit. Teilnehmer nutzen sowohl Auflistungen sehr breiter und allgemeiner Stilbezeichnungen wie Techno, Alternative, Metal und Rap als auch sehr spezialisierte Substile wie „Chillstep“ (TN112/T8; Substil der EDM-Stilrichtung Dubstep), „Pirate Metal“ (TN107/T9; Substil Metal) oder „Zenonesque“ (TN110/W9; nach dem EDM-Label Zenon benannter Substil von Psytrance). Weiterhin werden oftmals Ergänzungen und Einschränkungen vorgenommen, indem erklärende Hinweise („Goa: Musik, die auch treibend ist“, TN11/T7), Spezifizierungen („Drum and Bass mit weibl. Gesang“, TN85/W9) oder Einschränkungen zeitlicher oder musikalischer Art („Popmusik mit elektronischen Klängen, inspiriert von den 80ern“, TN43/T3) hinzugefügt werden. Mehrfach werden auch zusätzlich zu den Stilnamen noch einzelne Interpreten zur Veranschaulichung angefügt („moderne Klassik, v.a. Stiebler“, TN31/T9; „langwierige Pop / Country Musik (Norah Jones)“, TN43/W3). In den Häufigkeiten dieser Ergänzungen zu den Stilen lassen sich keine Unterschiede zwischen der positiven und der negativen Version des Fragebogens feststellen.

Um zumindest einen ungefähren Eindruck über die Häufigkeiten der Stilverteilungen zu erhalten, wurden die Antworten, bei denen eine eindeutige Zuordnung möglich war, in einer weiteren Tabellenspalte mit Metastilkategorien neu kodiert. Die Verteilung der Metastile ist in Tabelle 3.1 abgebildet.

	TSTM	WIMN
Blues	3	1
Country	3	7
außereuropäische Musik	18	13
Folk	9	1
EDM / House	37	25
Indie / Alternative	14	2
Jazz	20	14
Klassik	40	22
Metal	21	48
Oldies	29	5
Pop	62	46
Rap	33	42
Reggae	5	0
Rock	59	30
Schlager	4	46
Singer	9	1
Soul	8	2
Techno	21	36
Volksmusik	3	28

Tabelle 3.1: Häufigkeiten der kodierten Metastile (Stile und Substile)

In der Verteilung der kodierten Metastile zeigen sich zum Teil deutliche Unterschiede zwischen positiver und negativer Fragebogenversion. Die Stile außereuropäische Musik, Folk, EDM / House, Indie / Alternative, Jazz, Klassik, Oldies, Pop, Singer/Songwriter und Soul werden häufiger in der positiven Variante erwähnt, während die Stile Metal, Rap, Schlager, Techno und Volksmusik verstärkt in der negativen Version angesprochen werden. Am deutlichsten ist diese Diskrepanz bei Schlager, gefolgt von Metal und Volksmusik. Insgesamt, also über beide Fragebögen hinweg, erwähnen die Teilnehmer am häufigsten Pop, Rock, Rap und Metal.

(b) Gattungen: Neben Musikstilen verwenden die Studienteilnehmer auch Gattungen, um ihren Musikgeschmack (T: N = 114) bzw. die Grenzen ihres Musikgeschmacks (W: N = 93) zu notieren. Die dabei verwendeten Gattungsbezeichnungen stammen sowohl aus der klassischen Musik (wie beispielsweise „Gregorianischer Choral!“, TN78/W15; „Oper“, u.a. TN25/T17, TN94/W3; „virtuose Klavierstücke“, TN42/T3) als auch aus den Bereichen Pop (z.B. „akustische Versionen von Hits“, TN112/T20), Musical (u.a. TN53/T3; TN56/W10), Filmmusik (u.a. TN12/T2, TN18/T1) und außereuropäische Musik („China-Opern“, TN96/W17; „Indische Sitarmusik“, TN96/W18). Auch spezifische instrumentale Besetzungen spielen eine Rolle („Klaviermusik“, TN93/T12;

„Gitarrenmusik“, TN63/T9), ebenso thematische Gruppierungen (z.B. „Liebeslieder“, TN39/W17, TN98/T19). Zum Teil werden zusätzlich auch inoffizielle oder neugeschaffene Gattungsbegriffe angeführt, die sich auf bestimmte Hörsituationen („Kaufhausmusik“, TN26/W8; „Bierzelt-Party-Musik a la Münchener Oktoberfest“, TN107/W17, „Hintergrundmusik“, TN26/W5), Besetzungen („Boybands“, TN107/W11) beziehen oder wertende Begriffe hinzufügen („Schmalzschlager“, TN71/W6; „Schrammelmusik“, TN17/W7). Diese inoffiziellen Gattungsbezeichnungen finden sich ungefähr doppelt so oft im negativen wie im positiven Bogen (39 Antworten zu 19 Antworten).

(c) Interpreten: Neben Stilen und Gattungen nennen die Studienteilnehmer zur Darstellung ihres Musikgeschmacks auch Interpreten (T: N = 90, W: N = 63) und Komponisten (T: N = 34, W: N = 0) sowie vereinzelt Produzenten (T: N = 1, W: N = 3), Dirigenten (T: N = 2, W: N = 0) und Musiklabel (T: N = 4, W: N = 0). Die Namen werden in den meisten Fällen ohne weitere Ergänzungen oder Erklärungen notiert. Mehrfachnennungen von Interpreten und Komponisten gibt es nur wenige: Helene Fischer ist mit insgesamt 13 Nennungen sowohl die generell am häufigsten genannte als auch die am häufigsten abgelehnte Interpretin. An zweiter Stelle steht mit Johann Sebastian Bach ein klassischer Komponist, der nur positiv angeführt wird (T: N = 6, W: N = 0). Die Beatles werden ebenfalls nur positiv erwähnt, ebenso wie Wolfgang Amadeus Mozart (beide N = 4), Linkin Park erscheint in jeweils zwei positiven und zwei negativen Antworten. Auffällig ist, dass die genannten Komponisten, Dirigenten und Label ausschließlich im TSTM aufgezählt werden und im negativen Fragebogen keine Rolle spielen.

Wie bei den Stilen wurden auch die Interpreten für eine bessere Übersicht über die Häufigkeiten mit Metastilkategorien kodiert (siehe Tabelle 3.2).

	TSTM	WIMN
außereuropäische Musik	1	0
Folk	6	0
EDM / House	2	3
Indie / Alternative	16	0
Jazz	3	1
Klassik	34	0
Metal	1	1
Musical	2	0
Oldies	0	0
Pop	19	23
Rap	5	6
Reggae	1	0
Rock	34	11
Schlager	0	18
Singer	6	1

Tabelle 3.2: Häufigkeiten der kodierten Metastile (Interpreten, Komponisten, Produzenten, Dirigenten, Musiklabel)

Die meisten genannten Namen entstammen somit den Bereichen Rock und Pop, wobei bei den Rock-Interpreten die positiven Nennungen überwiegen, während die Pop-Interpreten etwas häufiger ablehnend erwähnt werden. Sämtliche klassischen Komponisten erscheinen nur in der positiven Version, ebenso Interpreten aus dem Bereich Indie / Alternative. Schlager-Nennungen hingegen sind ausschließlich negativ, während Rap gleichmäßig über die Bögen verteilt ist.

(d) Lieder / Einzelstücke: Die Nennung einzelner Lieder bzw. Stücke wird beinahe ausschließlich dafür verwendet, um den eigenen Musikgeschmack positiv zu beschreiben (T: N = 27; W: N = 3). Die Hälfte dieser Titel bezieht sich auf klassische Musikstücke oder -werke, aber auch Pop, Musical, Filmmusik und Chansons sind vertreten. Im WIMN hingegen spielen einzelne Songtitel mit Ausnahme von einer Nennung der Carmina Burana (TN93/W20) und des Liedes ‚Atemlos‘ von Helene Fischer (TN51/W5) keine Rolle.

(e) Instrumente: Sowohl in der positiven als auch in der negativen Fragebogenversion verwenden Teilnehmer als Antwort auf die jeweilige Fragestellung auch Instrumentennennungen (T: N = 34; W: N = 20), in wenigen Fällen mit Ergänzungen zum Klang des jeweiligen Instruments oder zur Wirkung versehen (z.B. „E-Gitarren ‚turnen‘ mich an“, TN69/T14). Saiteninstrumente sind dabei die am häufigsten

vertretene Instrumentengattung (T: N = 21; W: N = 6). Gitarre (N = 7) und Klavier (N = 6) werden beide nur im TSTM genannt, während die Violine auch ablehnend erwähnt wird (T: N = 2; W: N = 3). Andere Instrumentengattungen sind nur in sehr geringer Anzahl vertreten (Blasinstrumente: T: N = 2; W: N = 4; Perkussion / Schlagzeug: T: N = 5; W: N = 3; Vokal: T: N = 3; W: N = 2; elektronische Instrumente: T: N = 1; W: N = 4).

Über beide Fragebogenversionen hinweg betrachtet nutzen die Teilnehmer somit vor allem Stile, Gattungen und Interpreten als Ordnungskategorien von Musik, um ihren Musikgeschmack oder dessen Grenzen darzustellen. Unterschiede zwischen den beiden Versionen zeigen sich auf Ebene einzelner Stile, die stärker positiv oder negativ bewertet werden, sowie in den Ordnungskategorien selbst: während Stilbezeichnungen gleichermaßen im TSTM wie auch im WIMN von Bedeutung waren, nutzen die Teilnehmer einzelne Lieder oder Stücke deutlich öfter, um positive Einzelbeispiele für ihren Musikgeschmack zu notieren. Auch Interpreten werden häufiger in der positiven Fragebogenvariante angegeben. Dies ist möglicherweise ein Hinweis darauf, dass Musikablehnungen weniger auf Ebene konkreter Musikstücke oder Interpreten kommuniziert werden, sondern sich stärker auf breitere Kategorien wie Stile und Substile beziehen. Ein weiterer Erklärungsansatz ist, dass sich die Teilnehmer mit der von ihnen abgelehnten Musik weniger beschäftigt haben und dementsprechend weniger Wissen über Interpreten-Namen oder Liedtitel abrufen können, vor allem in der begrenzten Antwortzeit, die sie für den WIMN zur Verfügung hatten. Daher nutzen sie möglicherweise eher Stilbegriffe oder andere Beschreibungsebenen, die schneller und leichter abrufbar sind.

3.2.2 Musikalische Eigenschaften, Liedtexte und Sängerstimme

Neben musikalischen Ordnungskategorien wie Musikstilen, der Musik eines bestimmten Interpreten oder einzelnen Instrumenten nutzen die Teilnehmer ebenfalls musikalische Charakteristika wie Melodie, Harmonie oder Klangcharakter, um zu beschreiben, welche Art von Musik Teil ihres Musikgeschmacks (nicht) ist. Zusätzlich spielen auch Aspekte wie der Liedtext, die Inhalte von Texten oder die stimmlichen Eigenschaften des Sängers eine Rolle.

(a) *Musikalische Eigenschaften*: Die Beschreibung musikalischer Eigenschaften macht, nach den Stilen und allgemeinen Beschreibungen, die drittgrößte Kategorie an Antworten aus (T: N = 117; W: N = 141). Innerhalb dieser Kategorie entfallen die meisten Beschreibungen auf die Aspekte Dynamik, Lautstärke, Vortragsart und Stimmung (T: N = 30, W: N = 42). Vor allem Beschreibungen wie „laut“ (T: N = 9; W: N = 23) und „leise“ (T: N = 4; W: N = 5) werden sowohl als positive als auch als negative Beschreibung von Musik angeführt. Das Tempo wird ebenfalls sowohl positiv als auch negativ in Form von „hektisch“ (TN13/W17, TN14/W7, TN66/W8) oder „wild“ (TN42/W5) bzw. „ruhig“ (T: N = 5, W: N = 1) und „unruhig“ (W: N = 2) thematisiert. Wenngleich es durchaus auch positive Erwähnungen der Lautstärke gibt, so überwiegen in dieser Unterkategorie doch die negativen Bewertungen für übermäßig laute, als hektisch und wild empfundene Musik.

Stärker positiv als negativ werden Rhythmus und Tempo bzw. Agogik der Musik (T: N = 32, W: N = 22) angeführt. Beschreibungen wie „langsam“ (T: N = 5, W: N = 3) und „schnell“ (T: N = 8, W: N = 4) werden ebenfalls wie „laut“ und „leise“ unterschiedlich bewertet. Auch thematisieren die Studienteilnehmer Vorhandensein und Gestaltung von Rhythmus (z.B. „beatorientiert“, TN89/T6; „markanter Rhythmus“, TN33/T5; „interessante Rhythmuskombinationen“, TN42/T12) oder auch das Fehlen klarer rhythmischer Strukturen (z.B. „Taktwechsel“, TN98/W9; „unrhythmisch“, TN95/W12; „flächige Musik“, TN8/T7). Mit wenigen Ausnahmen (siehe TN8) wird die Abwesenheit oder nicht prägnante rhythmische Ausgestaltung von Musik als negativ bewertet, während beim Tempo sowohl langsame als auch schnelle Musik gleichermaßen geschätzt wie kritisiert wird.

An dritter und vierter Stelle stehen Melodie (T: N = 16, W: N = 26) und Harmonie (T: N = 14, W: N = 11) als Beschreibungs- und Bewertungsfaktoren. Hinsichtlich der Melodielinien der Musik notieren die Teilnehmer als Faktor zur Ablehnung, wenn sie die Musik als „eintönig“ oder „monoton“ (W: N = 10) bzw. „unmelodisch“ (W: N = 3) wahrnehmen. Auch als „unharmonisch“, „atonal“ oder „disharmonisch“ (W: N = 9) empfundene Musik wird genannt. Auf der positiven Seite stehen Beschreibungen wie „melodisch“ (T: N = 4), „schöne“ (TN33/T4) oder „eingängige Melodien“ (TN42/T10) oder die Wahrnehmung von Musik als „harmonisch“ (T: N = 8). Drei Teilnehmer bewerten auch das „Wechselspiel“ von Harmonie und Disharmonie (TN87/T15) bzw. „schräge Töne“ (TN54/T4) oder „experimentelle Musik“ (TN107/T19) als positiv.

Von eher untergeordneter Bedeutung hinsichtlich der Häufigkeiten der Nennungen sind die musikalischen Eigenschaften Klangcharakter (T: N = 8, W: N = 21), Form (T: N = 8, W: N = 11) und Instrumentierung (T: N = 5, W: N = 4) der Musik. Das Klangbild spielt vor allem bei den negativen Beschreibungen eine Rolle: Die Teilnehmer lehnen vor allem „schrille“ (W: N = 5), „quietschende“ oder „quäkende“ (W: N = 3) Musik ab. Ebenfalls werden „elektronische“ (TN2/W3), „synthetische“ (TN38/W3) oder „entfremdende“ (TN42/W17) Klangbilder und „Störgeräusche“ (TN33/W10) bzw. „Krach & Lärm“ (TN37/W8; insgesamt W: N = 5) thematisiert. Die wenigen Klangbezüge in der positiven Darstellung des Musikgeschmacks beziehen sich ebenfalls größtenteils auf elektronische Klänge (T: N = 4). Hinsichtlich der Form kritisieren die Studienteilnehmer fehlende „Abwechslung“ (TN39/W16) oder „Entwicklung“ (TN108/W15), „chaotisch[e]“ (TN53/W20) oder „vor sich hin plätschern[de]“ (TN74/W5) Musik sowie keine „klare Struktur“ (TN40/W2). Geschätzt wird hingegen, wenn Musik „einfallreich“ (TN40/T4) und „stimmig“ (TN100/T20) aufgebaut ist und „Entwicklung“ (TN108/T11) sowie einen „Klimax“ (TN41/T5, TN104/T20) aufweist. Zur Instrumentierung äußern sich die Teilnehmer primär in Bezug auf das Vorhandensein (T: N = 2, W: N = 2) oder Fehlen (TN93/T20) einer Basslinie. Ebenfalls thematisiert wird die Anzahl von Instrumenten (TN11/W11) und, unspezifisch, der Einsatz von Instrumenten (TN31/T8).

(b) Text / Lyrics: Neben bestimmten musikalischen Eigenschaften nutzen die Teilnehmer auch Liedtexte und deren sprachliche Charakteristika, um ihren Musikgeschmack zu definieren (T: N = 47, W: N = 29). Dabei machen Antworten zur Sprache des Textes den größten Anteil innerhalb dieser Kategorie aus (T: N = 16, W: N = 8). Betont wird vor allem die Bedeutung von Mehrsprachigkeit und Offenheit auch gegenüber anderen Sprachen (T: N = 14) bzw. analog dazu die Ablehnung von nur deutscher oder nicht fremdsprachiger Musik (W: N = 4). Auch wird die Sprachqualität in Form von Bezügen zu Wortwahl (beispielsweise die Benutzung von Schimpfwörtern oder Slang-Ausdrücken; W: N = 4) und Einfallreichtum (T: N = 3, W: N = 3) oder als unspezifischer Verweis auf „gute“ (TN95/T10) oder „ansprechende“ (TN82/T8) Texte oder deren Gegenteil (T: N = 25, W: N = 11) thematisiert.

(c) Textinhalt: Zusätzlich zu den sprachlichen Eigenschaften beziehen sich die Teilnehmer auch auf die Inhalte der Liedtexte (T: N = 14, W: N = 37) und dabei hauptsächlich auf die vermutete oder tatsächliche (politische, religiöse oder

ideologische) Haltung der Interpreten, die sich in diesen zeigt. Neben vier Teilnehmern, die allgemein politische Musik schätzen, wird die Einstellung der Texte sonst nur negativ thematisiert. Vor allem „rassistische“ / „rechte“ / „patriotische“ (W: N = 10) oder „frauenfeindliche“ / „sexistische“ (W: N = 4) Inhalte werden abgelehnt. Drei weitere Teilnehmer distanzieren sich allgemeiner von „Musik, deren Text meinen ethischen Richtlinien widerspricht“ (TN54/W3). Ebenfalls werden übertrieben emotionale Liedtexte („Liebeskummerlieder“, TN39/W18) oder „Heile-Welt-Texte“ (TN86/W8) kritisiert. Auf einer weniger konkreten inhaltlichen Ebene schätzen sechs Teilnehmer „erzählende“ (z.B. TN53/T16) und „tiefsinnige“ (z.B. TN32/T2) Liedtexte.

(d) Stimme und stimmliche Eigenschaften: Eine weitere musikbezogene Kategorie stellen Antworten mit Bezug zur Sängerstimme dar. Im Vergleich der beiden Fragebogenversionen finden sich unterschiedliche Aspekte, die jeweils von Bedeutung sind. Als Teil ihres Musikgeschmacks schätzen die Teilnehmer eher tiefe Stimmen (T: N = 6), die sowohl männlich als auch weiblich sein können, die „kräftig“ (TN2/T7), „samtig“ (TNTN14/T20) oder „voll“ (TN35/T14) sind. Auch „raue und brüchige“ (TN90/T18) sowie „rauchige“ (TN57/T9, TN84/T3) Stimmen werden vereinzelt positiv genannt. Als negativ wird größtenteils „Schreien“ oder „Brüllen“ (W: N = 19) angeführt, ergänzt durch als „zu hoch“ (z.B. TN86/W14) oder „grell“ (TNTN82/W16) wahrgenommene Stimmen, die „quietschen“ (TN14/W9) oder „quäken“ (TN74/W3). Auch „Sprechgesang“ bzw. „Rappen“ (W: N = 4) sowie andere stilspezifische Gesangstechniken wie „Operngesang“ (TN87/W1), „jodeln“ (TN25/W4) oder „Beatbox“ (TN44/W10) werden negativ erwähnt, wohingegen bei „a capella-Gesang“ die positiven Nennungen überwiegen (T: N = 3, W: N = 1).

In Hinsicht auf musikalische, textliche und stimmliche Gestaltung finden sich somit Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede zwischen den beiden Fragebogenversionen. Während bestimmte Aspekte sowohl positiv wie negativ bewertet werden können und in beiden Antwortkategorien Anwendung finden, gibt es andere Charakteristika der Musik, die stärker positiv oder negativ wahrgenommen werden. Die geschätzte und positiv bewertete Vielfalt bei Sprachen wird von den Teilnehmern im Rahmen des TSTM beispielsweise benannt und betont, wohingegen klangliche Aspekte, Stimmtechniken sowie inhaltliche Aspekte nicht positiv definiert, sondern eher aus der Ablehnung heraus erläutert werden. Möglicherweise können die Teilnehmer nicht die Themen festlegen (oder überhaupt beschreiben), die ihren Musikgeschmack prägen, da

diese zu heterogen und eventuell auch unwichtig sind. Stattdessen schließen sie bestimmte Inhalte und Themenkomplexe aus und definieren somit ihren Musikgeschmack aus der Verneinung heraus als potentiell alles, was diese Kriterien inhaltlich nicht erfüllt.

3.2.3 Wirkungen und Funktionen

Neben der Angabe bestimmter Musik in Form unterschiedlicher musikalischer Ordnungskategorien und der Beschreibung musikalischer, textlicher und stimmlicher Qualitäten, die sie an Musik wertschätzen oder ablehnen, verwenden die Teilnehmer auch Darstellungen von Wirkungen und Funktionen ihrer musikalischen Vorlieben bzw. Ablehnungen, um zu erklären, was ihr Musikgeschmack (nicht) ist (T: N = 214, W: N = 62). Die Kodierung dieser Antworten war zum Teil sehr schwierig, da den oftmals sehr knapp gehaltenen Antworten Details fehlen, die ermöglicht hätten, klar zwischen den Beschreibungen von Wirkungen der gemochten oder abgelehnten Musik und Funktionen zu unterscheiden. Aus diesem Grund werden Wirkungen und Funktionen hier gemeinsam dargestellt. Gleiches gilt für die eindeutige Unterscheidung, inwiefern Teilnehmer vom emotionalen Ausdruck der Musik oder ihren eigenen emotionalen Reaktionen auf die Musik sprechen (perceived and felt emotions; siehe Kapitel 2.2.3). Aus diesem Grund werden auch die Antworten, die sich (vermutlich) eher auf den emotionalen Ausdruck der Musik beziehen, ebenfalls in diesem Kapitel behandelt, da eine eindeutige Unterscheidung in den meisten Fällen nicht möglich war.

(a) Stimmung / Emotionales Erleben: Die Wirkung und der Einfluss von gemochter oder geliebter Musik auf das emotionale Erleben der Teilnehmer nimmt deutlich den größten Anteil der Beschreibungen hinsichtlich Wirkung und Funktion ein (T: N = 90; W: N = 29). Dabei überwiegen zusätzlich klar die positiven Beschreibungen, die sich mit erwünschten Auswirkungen auf Stimmung und Empfinden befassen. Die Antworten im TSTM verweisen dabei auf Zustände von hohem wie auch von niedrigem Erregungslevel (z.B. „aufregend“, TN64/T19; „beruhigend“, TN42/T1, „entspannend“, TN14/T1) sowie auf positive und negative Valenz (z.B. „gute Laune bereitend“, TN31/T12, „melancholisch“, TN2/T4). Zugleich berichten die Teilnehmer eine Reihe von emotionalen Zuständen, die oftmals in Zusammenhang mit ästhetischen Erfahrungen berichtet wurden und in der Literatur zu diesem Thema als „ästhetische

Emotionen‘ bezeichnet werden (siehe dazu bspw. Schindler et al., 2017): Berührt sein (N = 11), Ergriffenheit (N = 2), Absorption („absolute Vergessenheit“, TN12/T3; N = 4) und Melancholie (N = 6). Die Teilnehmer beschreiben weiterhin auch allgemein die Möglichkeit, mittels Musik die eigene Stimmung oder emotionale Situation zu beeinflussen, ohne diese näher zu präzisieren (N = 35).

In der negativen Version des Fragebogens thematisieren die Teilnehmer hauptsächlich negative oder unerwünschte emotionale Zustände als Reaktion auf Musik. Nicht Teil ihres Musikgeschmacks ist Musik, die „nervt“ oder „anstrengend“ ist (N = 8) oder die als negativ oder störend empfundene Gefühle auslöst (N = 7; z.B. Musik, die „entmutigt“, TN10/W14, oder „quält“, TN14/W20), was bis zu körperlich negativen Empfindungen reichen kann („Kopfschmerzmusik“, TN28/W6). Ebenso wird ein Übermaß an Anregung („zu aufregend“, TN31/W2, TN86/W11) oder das Fehlen emotionaler Wirkung (N = 5; z.B. „nicht berührend“, TN35/W10) kritisiert.

(b) Emotionaler Ausdruck der Musik: Viele der Antworten der Teilnehmer auf die Frage nach ihrem Musikgeschmack bestehen aus Stichwörtern oder zum Teil auch nur einem einzelnen Wort. Besonders bei den Begriffen, die sowohl auf den emotionalen Ausdruck der Musik als auch auf das emotionale Erleben der Teilnehmer selbst beim Hören der Musik anwendbar ist, ist es unmöglich, die Unterscheidung zwischen Ausdruckscharakter und emotionaler Wirkung der Musik zu trennen. Bei der Kodierung wurden daher alle Begriffe, die nicht eindeutig die emotionale Wirkung und somit die ausgelösten Emotionen beschrieben, als wahrgenommene („perceived emotions“) Emotionen gedeutet und kodiert (T: N = 58, W: N = 53).

Die Beschreibungen vom emotionalen Ausdruck der Musik beinhalten, ähnlich wie die zuvor dargestellten emotionalen Wirkungen der Musik, im TSTM ebenfalls Emotionen negativer Valenz (T: N = 9), wenngleich diese deutlich seltener als die positiven Emotionen genannt werden (T: N = 26). Die Teilnehmer verwenden zur Beschreibung Begriffe wie „erhaben“ (TN93/T9), „Glück“ (TN12/T5), „kraftvoll“ (TN98/T20) oder „Lebensfreude“ (TN37/T5). Auch hier zeigt sich jedoch, dass im Rahmen von ästhetischen Erfahrungen und der Beschäftigung mit Musik auch sonst negativ besetzte Emotionen als positiv und Bestandteil der Vorlieben betrachtet werden, was sich in Beschreibungen wie „(auch) traurig“ (TN70/T20), „aggressiv und melancholisch“ (TN26/T13), „einsam“ (TN36/T11) oder „tragisch“ (TN60/T12) äußert. Weitere 23

Antworten beschreiben den emotionalen Charakter der gemochten Musik allgemein als „gefühlvoll“ (z.B. TN88/T10) oder „emotional“ (z.B. TN50/T2).

Im WIMN überwiegen hingegen die Emotionen von negativer Valenz (N = 29) gegenüber den positiven (N = 5). Nicht Bestandteil des Musikgeschmacks ist demnach Musik mit „aggressiver“ (N = 9), „düsterer“ oder „dunkler“ (N = 8) sowie „schwermütiger“, „depressiver“ oder „trauriger“ Stimmung (N = 8). Positive Emotionen werden nur vereinzelt angeführt und beziehen sich dann auf übermäßige Fröhlichkeit (N = 3). Analog zum TSTM wird in weiteren 18 Antworten fehlende in der Musik wahrgenommene Emotionalität kritisiert (z.B. „gefühllos“, TN70/W6, „emotionslos“, TN78/W12).

(c) Identität, Erinnerung, Kognition: Auch auf kognitiver Ebene beschreiben die Teilnehmer in ihren Antworten zum Musikgeschmack Zusammenhänge zwischen ihrer gemochten und abgelehnten Musik und kognitiven bzw. selbstpsychologischen Aspekten wie Identität oder Erinnerung (T: N = 53, W: N = 15). Am häufigsten wird dabei in der positiven Fragebogenvariante die Verbindung des individuellen Musikgeschmacks mit der Identität und dem Selbstbild betont (T: N = 14). Der Musikgeschmack wird dabei als „wichtiger Teil meiner Person“ (TN6/T10), „Ausdruck meiner Persönlichkeit“ (TN16/T2), „ein Teil von mir“ (TN31/T16) oder „identitätsstiftend“ (TN3/T7) beschrieben. Auch schätzen die Teilnehmer Musik, die mit Erinnerungen und zurückliegenden Erlebnissen verbunden ist (T: N = 10). In Einzelfällen spielen auch kognitive Aspekte wie die Fähigkeit von Musik, „denkregend“ (TN64/T5) oder „inspirierend“ (TN14/T3) zu sein, „kreativ zu machen“ (TN90/T14) oder „zum Nachdenken“ anzuregen („TN50/T14), eine Rolle. Teilnehmer nutzen ihre Musikvorlieben auch als „Türöffner in andere Welten“ (TN30/T8), um „Flow-Erlebnisse“ (TN82/T10) zu erreichen, um „Kopfkino“ zu erzeugen (TN41/T9) oder um „Assoziationen“ zu wecken (TN100/T5). Fünf Teilnehmer schätzen es zusätzlich, wenn ihnen Musik in Form von Ohrwürmern im Kopf bleibt.

In den Antworten zum WIMN sind kognitive und selbstpsychologische Aspekte von deutlich geringerer Bedeutung. In den wenigen Antworten, die sich darauf beziehen, kritisieren die Teilnehmer vor allem das Fehlen von Identifikationsmöglichkeiten, persönlichem Bezug und Erinnerungen (W: N = 5). Vereinzelt werden weiterhin

Ohrwürmer (TN82/W18), fehlende Interessantheit (TN8/W11) sowie zum Nachdenken anregende Musik (TN99/W6) als negativ gewertet.

(d) Soziale Bezüge: Der Anteil an Aussagen mit sozialen Bezügen ist im TSTM und im WIMN eher gering (T: N = 30, W: N = 30). Drei Teilnehmer notieren über ihren Musikgeschmack, dass er ein „Abgrenzungsmerkmal zu anderen“ (TN16/T6) sei, und weitere drei beschreiben ihn als „Kommunikationsmittel“ (TN64/T7) und „Diskussionsgrundlage“ (TN24/T11). Auf allgemeinerer Ebene sehen 22 Teilnehmer soziale Einflüsse auf ihren Musikgeschmack, sei es durch Familienmitglieder (T: N = 5), durch Freunde (T: N = 2) oder durch nicht näher definierte andere Menschen (T: N = 15).

In der negativen Fragebogenvariante nutzen die Teilnehmer ebenfalls soziale Bezüge. Dabei grenzen sie ihren Musikgeschmack entweder gegen den von anderen ab (W: N = 18) oder betonen den Einfluss anderer, indem sie über ihren Musikgeschmack sagen, er sei nicht „unbeeinflusst“ (TN13/W13; insgesamt W: N = 4).

Dies steht im Widerspruch zu den Ergebnissen der Studie zu den Funktionen der Musikvorlieben von Schäfer und Sedlmeier (2009, S. 289), die besagen, dass besonders personenbezogene (Identitäts- und Werteausdruck durch Musik) und soziale Funktionen (Nähe zu anderen und Kennenlernen) eng mit der besonders geliebten Musik von Individuen zusammenhängen. In den Antworten zum TSTM sowie zum WIMN finden sich hingegen nur wenige Aussagen mit sozialem Bezug.

(e) Körperliches und Aktivitäten: Häufiger als auf soziale Einflüsse oder Funktionen beziehen sich die Teilnehmer in ihren Antworten auf körperliche Funktionen und Aktivitäten zu Musik sowie ihre Verwendung als Begleitung zu bestimmten Aktivitäten (T: N = 61, W: N = 10). Auch hier überwiegen deutlich die positiven Nennungen. Die meisten Antworten zu körperlichen Funktionen beziehen sich auf die Tanzbarkeit von Musik (T: N = 23; z.B.: „tanzbar“, TN75/T7). An zweiter Stelle steht das Mitsingen (T: N = 10; z.B. „alles, was man gut mitsingen kann“, TN49/T7), gefolgt von nicht genauer spezifizierter Bewegung zu Musik (T: N = 6; z.B. „sportlich“, TN10/T6, „bewegungsanregend“, TN64/T6). Die Fähigkeit von gemochter Musik, die Teilnehmer zu animieren oder zu motivieren (T: N = 9; z.B. „motivierend“, TN59/T19, „mitreißend“, TN78/T7), wird ebenso geschätzt wie Musik, die körperlich spürbar ist (T: N = 3; z.B. „am ganzen Körper zu spüren“, TN41/T2), sich zur Entspannung oder

Meditation (T: N = 3) oder zum Feiern (T: N = 3) eignet. Musik wird auch positiv bewertet, wenn sie als Hintergrundbegleitung für Tätigkeiten wie Hausarbeit (TN30/T12), Lesen (TN8/T11) oder zum Autofahren (TN18/T13) geeignet ist.

Die wenigen negativen Nennungen beziehen sich auf fehlende Tanzbarkeit der Musik (W: N = 4), eine unangenehme Körperwirkung („wenn der Beat mit meinem Herzschlag konkurriert“, TN42/W1) oder eine „demotivierende“ (TN40/W2) oder „einschläfernde“ (TN34/W9) Wirkung der Musik.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich über alle Wirkungen und Funktionen hinweg somit vor allem hinsichtlich der emotionalen Wahrnehmungen und Auswirkungen Unterschiede zwischen TSTM und WIMN zeigen. Während die in der Musik wahrgenommenen Emotionen ungefähr gleichermaßen thematisiert werden, ziehen die Teilnehmer ihr eigenes emotionales Erleben beim Hören deutlich häufiger heran, um ihren Musikgeschmack positiv zu definieren. Kritisiert wird in beiden Fällen eher ein Fehlen von emotionalem Ausdruck und emotionaler Wirkung, wohingegen im TSTM eine Vielfalt von angenehmen und positiven ästhetischen Emotionen und Wirkungen benannt wird. Auch die anderen Bereiche musikalischer Funktionen und Wirkungen werden stärker positiv verwendet. Teilnehmer betonen die Nähe ihres Musikgeschmacks zu ihrer Identität und Persönlichkeit, stellen ihn in Bezug zu ihren Erinnerungen sowie zu ihrem sozialen Umfeld und nutzen zumindest bestimmte Vorlieben zum Tanzen und für Bewegung. In der negativen Version werden diese Funktionen größtenteils gespiegelt, so dass kritisiert wird, wenn sich Musik nicht zum Tanzen oder für die Identifikation eignet. Ausgehend von diesen Beobachtungen ist zu vermuten, dass Ablehnungen in geringerem Maße als Vorlieben funktionsbezogen definiert und beschrieben werden, sondern andere Aspekte eine stärkere Rolle spielen.

3.2.4 Allgemeine Beschreibungen

Ähnlich wie bei Behne (1975), der die ‚musikalischen Konzepte‘ seiner Studienteilnehmer mittels beschreibender Adjektive wie schön, laut, heiter oder traurig (ebd., S. 36) abfragte, nutzen die Teilnehmer beim Ausfüllen des TSTM und des WIMN auch allgemeine Beschreibungen, um ihren Musikgeschmack bzw. dessen Grenzen zu beschreiben. Die aus den Antworten herausgearbeiteten Kodierungen wurden in mehreren Durchgängen überarbeitet und zusammengeführt. In den meisten Fällen

ließen sich aus den einzelnen Subkategorien Dichotomien bilden, deren positive Ausprägung in den Antworten zum TSTM vorlag und deren negative Ausprägung stärker im WIMN vertreten war. Im Folgenden sollen daher diese Gegensatzpaare vorgestellt und in ihren Häufigkeiten und Ausprägungen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Subkategorien allgemeiner Beschreibungen, die auf weniger als zwanzig Antworten zutrafen, werden in diesem Ergebnisbericht nicht vorgestellt.

Die von den Teilnehmern am häufigsten verwendete allgemeine Beschreibung in positiver Hinsicht bezieht sich auf die Vielfalt und den Abwechslungsreichtum der eigenen musikalischen Vorlieben (T: N = 95, W: N = 3). Die verwendeten Begriffe umfassen sowohl den Begriff „vielfältig“ oder „vielseitig“ (N = 22) selbst, aber auch verschiedene ähnliche Wörter wie „abwechslungsreich“ (N = 12), „bunt gemischt“ (N = 6) und „unterschiedlich“ (N = 6). Weitere Antworten konkretisieren die Diversität des Geschmacks, indem sie sich explizit auf mehrere Stilrichtungen (N = 9), Sprachen und Kulturen (N = 6) sowie auf das Alter (z.B. „alt und neu“, TN34/T10; N = 3) beziehen. Beschreibungen von Eintönigkeit und Einseitigkeit (T: N = 2, W: N = 42) werden überwiegend im WIMN genannt („eintönig“: N = 10, „einseitig“: N = 11). Dabei machen die Teilnehmer jedoch nicht deutlich, inwiefern sich diese Beschreibung auf den Musikgeschmack im Ganzen bezieht oder sie sich von eintöniger, wenig abwechslungsreicher Musik abgrenzen wollen.

Zusätzlich zur Breite und Vielfalt des Musikgeschmacks betonten Teilnehmer auch ihre Offenheit gegenüber anderer, neuer oder kulturfremder Musik (T: N = 27, W: N = 4) und grenzen sich von Intoleranz oder Verslossenheit ab (T: N = 1, W: N = 17). Die Aussagen lassen sich dabei sowohl im Sinne einer allgemeinen Offenohrigkeit oder musikalischen Omnivorizität (siehe Kap. 2.3.2) interpretieren (z.B.: „offen für Neues“, N = 10) als auch im Sinne einer präsentierten demonstrativen Toleranz gegenüber anderen Vorlieben und Hörgewohnheiten (z.B.: „unvoreingenommen“, TN41/T6, „weltoffen“, TN59/T17, TN111/T8, „sehr tolerant und offen für alles“, TN19/T8).

Neben der Variabilität und Diversität ihres Geschmacks betonten die Teilnehmer Anpassungsfähigkeit und Veränderlichkeit ihrer Musikvorlieben (T: N = 46, W: N = 2). Die in dieser Kategorie zusammengefassten Beschreibungen beziehen sich einerseits auf eine vorhandene Anpassungsfähigkeit des Geschmacks an Faktoren wie Situation, Stimmung oder Kontext (z.B. „nicht festgefahren“, TN6/T8, „spontan“, TN47/T4,

„flexibel“, TN63/T11, „kein fester Geschmack -> variabel nach Laune“, TN39/T20, „schwankend“, TN6/W4), andererseits auf die Entwicklung und Veränderung des Musikgeschmacks über längere Zeiträume (z.B. „im Wandel befindlich“, TN24/T15, „veränderte sich mit der Zeit“, TN52/T3, „in Bearbeitung“, TN91/T8, „innere Entwicklung“, TN100/T19). (Zeitliche) Konstanz (z.B. „statisch“, TN72/W9, „stabil“, TN34/W10, „gleichbleibend“, TN56/W2, „ändert sich kaum mehr“, TN6/T12) oder Stagnation (z.B. „unveränderlich“, TN47/W1, „bewegungslos“, TN53/W17, „stagnierend“, N19/W17) hinsichtlich der Entwicklung werden erneut vor allem der negativen Fragebogenvariante zugeordnet (T: N = 6, W: N = 50).

Ebenfalls eine Rolle spielt die Anspruchshaltung der Teilnehmer, die sich in ihrem Musikgeschmack ausdrückt. In dieser Dichotomie stehen auf der einen Seite eine Art Allgemeingültigkeit oder auch Mainstreamigkeit (T: N = 4, W: N = 30) und auf der anderen Seite die Zuschreibung bzw. das Verständnis des Geschmacks als „klassisch“ (TN62/T4), „elitär“ (TN1/T14; TN3/W5) oder „unangepasst“ (TN67/T17; insgesamt T: N = 20, W: N = 20). Während die Beschreibungen „massentauglich“ (TN60/W4), „übertragbar“ (TN30/W4) oder „jedermanns Sache“ (TN21/W19) auf eine mangelnde Exklusivität des Geschmacks anspielen, die zumeist negativ bewertet wird, ist das Gegenteil dieser Kritik, die Exklusivität durch besonderen Anspruch oder höhere Qualität, ausgeglichen über TSTM und WIMN verteilt. Die gleichen Begriffe werden dadurch sowohl positiv als auch negativ verwendet: So wird der „intellektuelle“ (TN60/T3; TN13/W14) Geschmack mit seiner Nähe zu „elitärer“ (TN1/T14; TN3/W5) und gebildeter („sophisticated“, TN35/T2; TN26/W3) Musik einerseits positiv als Besonderheit, andererseits negativ im Sinne von „arrogant“ (TN1/W16), „eitel“ (TN24/W9) und „konservativ“ (TN75/W10) assoziiert.

Eine ähnliche Richtung, jedoch ohne die wertende Komponente eines höher gestellten, ‚elitären‘ Geschmacks, behandelt die Dichotomie Gewöhnlichkeit (T: N = 4, W: N = 11) vs. Ungewöhnlichkeit (T: N = 29, W: N = 17). Erneut wird die Normalität („normal“, TN16/W1, TN21/W11) oder Durchschnittlichkeit (TN60/W5) eines Geschmacks von den Teilnehmern größtenteils negativ aufgefasst, während die Besonderheit („ausgefallen“, N = 4, „außergewöhnlich“ / „ungewöhnlich“, N = 11, „speziell“, N = 6) zwar stärker im TSTM angeführt, jedoch teilweise auch kritisch gesehen wird („schräg“, TN56/W14; „sehr speziell“, TN49/W4; „sonderbar“, TN63/W3). Neben der allgemeinen Beschreibung von Außergewöhnlichkeit und

Besonderheit des eigenen Musikgeschmacks betonen die Teilnehmer auch die Individualität ihrer Vorlieben (T: N = 26, W: N = 4), indem sie ihren Musikgeschmack als „persönlich“ (N = 8), „individuell“ (N = 10) und „einzigartig“ (N = 4) beschreiben. Hier überwiegen die positiven Antworten deutlich: Das Gegenteil von Individualität, also Unpersönlichkeit oder Fremdheit, wird kaum angeführt (T: N = 1, W: N = 9). Wenngleich die Einzigartigkeit des Geschmacks der zuvor dargestellten Beschreibung als besonders und außergewöhnlich sehr nah kommt, wurden beide Kategorien dennoch separat voneinander betrachtet, da Antworten wie ‚individuell‘ und ‚persönlich‘ stärker auf eine wahrgenommene Verbindung des Musikgeschmacks zum Selbstbild und zur Identität des Teilnehmers Bezug nehmen als die Betonung des Geschmacks als besonders oder ungewöhnlich, wenngleich beide Kategorien darauf abzielen, die Besonderheit des Teilnehmers selbst über seinen Musikgeschmack auszudrücken.

Weitere verwendete Beschreibungen enthalten, ähnlich der bei Behne unter „evaluative Elemente“ (ebd., S. 36) gefassten Begriffe, deutlich wertende Aspekte. Dem eigenen Musikgeschmack werden dabei positive Eigenschaften zugesprochen, während die negativen Ausprägungen der Dichotomien größtenteils im WIMN angegeben werden. Dies ist am stärksten bei den gegensätzlichen Beschreibungen ‚interessant‘ (T: N = 16, W: N = 1) gegenüber ‚uninteressant‘ (T: N = 0, W: N = 33) ausgeprägt. Dabei nutzen die Teilnehmer öfter die Abgrenzung von negativen Wertungen wie „langweilig“ (N = 24) oder „unkreativ“ (N = 3), um ihren Musikgeschmack aus der Verneinung heraus positiv als interessant und spannend zu präsentieren, als dass sie tatsächlich diese Zuschreibungen im TSTM benutzen (dort N = 8 für „interessant“, N = 3 für „inspirierend“ und jeweils N = 2 für „kreativ“ und „spannend“). Noch deutlicher tritt die evaluative Komponente bei der Kategorie gut (T: N = 9, W: N = 2; z.B. „cool“, TN67/W16; „gut“, N = 5; „klasse“, TN72/T1) vs. schlecht (T: N = 3, W: N = 10; z.B. „doof“, TN20/W5, „schlecht“, N = 3; „dumm!“, TN73/W7) hervor, die jedoch nur bei wenigen Teilnehmern Anwendung findet.

Eine andere Beschreibungsebene findet sich in Form von breiten Aussagen zur Aktualität und zur allgemeinen Komplexität des Geschmacks. Die zeitliche Verortung geschieht erneut primär negativ, indem die Teilnehmer häufiger im WIMN sich entweder von aktueller, moderner Musik (T: N = 9, W: N = 19) oder von „alter“ bzw. „altmodischer“ (N = 6; insgesamt T: N = 3, W: N = 8) Musik abgrenzen. Auch hier wird ein Aktualitätsbezug bzw. die Fokussierung auf ältere Musik von den Teilnehmern

sowohl positiv als auch negativ verwendet. Bei dem Gegensatzpaar Komplexität (T: N = 8, W: N = 3) vs. Einfachheit (T: N = 2, W: N = 18) ist die Verteilung wieder etwas eindeutiger. „Komplexe“ (N = 3), „vielschichtige“ (TN113/T6) oder „schwierige“ Musik (TN36/T11) wird, wenn auch bei insgesamt wenigen Nennungen, häufiger positiv erwähnt als „einfache“ (N = 5), „primitive“ (N = 2) oder „simple“ (TN60/W1) Musik.

Andere allgemeine Beschreibungen beziehen sich auf die den Musikgeschmack bestimmende Ordnung und Logik. Die in diese Kategorie fallenden Antworten, sowohl zur Ordnung und Nachvollziehbarkeit des Geschmacks (T: N = 5, W: N = 22) als auch hinsichtlich fehlender inhärenter Logik oder Struktur (T: N = 6, W: N = 21) werden zum überwiegenden Teil im WIMN thematisiert. Ebenso, wie Teilnehmer ihren Geschmack nicht als „chaotisch“ (N = 3), „durcheinander“ (N = 3) oder „unstrukturiert“ (N = 3) erleben, wird er von anderen als nicht „systematisch“ (TN13/W9), „logisch“ (N = 3) oder „konsistent“ (TN28/W4) wahrgenommen. Mit der inneren Logik verknüpft ist weiterhin die Beschreib- und Definierbarkeit des Geschmacks. Mehreren Teilnehmern fällt es schwer, ihren Geschmack überhaupt mit Worten zu beschreiben, was sich in Antworten wie „abstrakt“ (TN13/T13), „unkonkret“ (TN83/T2) und „unerklärlich“ (TN60/T8) äußert (T: N = 16, W: N = 5). In Umkehrung dessen werden im WIMN Antworten wie „bestimmbar“ (TN12/W12), „genau definierbar“ (TN92/W3) und „leicht durch Worte zu beschreiben“ (TN32/W7) gegeben (T: N = 1, W: N = 28). Beide Kategorien, sowohl die der inneren Ordnung und Logik als auch die der begrifflichen Fassbarkeit, werden somit eher als Negativbeschreibungen verwendet. Die Teilnehmer erleben ihren Musikgeschmack eher als ein vages, schwer definierbares Konzept, das zwar nicht willkürlich und chaotisch ist, dessen Struktur und Aufbau sich jedoch einer eindeutigen Definition und Beschreibung entzieht.

Ebenfalls unter allgemeinen Beschreibungen wurden Antworten kodiert, die sich auf situative und emotionale Abhängigkeit des Musikgeschmacks beziehen. Teilnehmer betonen dabei am häufigsten, dass ihr Musikgeschmack von ihrer Stimmung abhängt oder sich ihr anpasst und mit ihr verändern kann (T: N = 26, W: N = 1). Neben der Stimmung sehen mehrere Studienteilnehmer ihre Vorlieben auch durch situative Aspekte wie beispielsweise Tages- und Jahreszeiten (N = 5) oder das Wetter (TN32/T10) beeinflusst (T: N = 18, W: N = 4). In Umkehrung dieser Antworten

nehmen acht Teilnehmer in ihre Antworten zum WIMN auf, dass ihr Musikgeschmack nicht unbeeinflusst durch Situation oder Stimmung sei.

Bei den meisten der vorgestellten allgemeinen Beschreibungen werden die positiven Pole für den TSTM und die negativen Pole für den WIMN verwendet. Ausnahmen von dieser Regel finden sich in den Kategorien Ordnung und innere Logik, die in ihren beiden Ausprägungen häufiger zur negativen Bestimmung des Geschmacks verwendet wird, ebenso wie die Dichotomie *Mainstream vs. Elite*, bei der ein breiter, allgemeingültiger Geschmack eher negativ aufgefasst wird, ein elitärer und anspruchsvoller Geschmack jedoch nicht mehr positive Wertungen erhält. Auch allgemeine zeitliche Verortungen des Musikgeschmacks wie ‚modern‘ und ‚alt‘ werden von den Teilnehmern in beiden Ausprägungen eher negativ beschreibend verwendet.

Der Hinweis, dass der Musikgeschmack der Teilnehmer von Situationen und Stimmungen abhängig ist, findet sich hingegen nahezu ausschließlich in den positiven Beschreibungen des Musikgeschmacks. Wie wichtig situative und kontextgebundene Faktoren auf die Musikauswahl sind, konnte in anderen Studien ebenfalls gezeigt werden (siehe Greb et al., 2017; Greb et al., 2018). Aufgrund der Fragestellung im WIMN („Was ist mein Musikgeschmack nicht?“) ist jedoch die Schlussfolgerung aus diesen Unterschieden in der Häufigkeitsverteilung, dass Ablehnungen weniger stark situativen und stimmungbezogenen Aspekten unterworfen sind, nicht zulässig, da nicht dezidiert nach den Ablehnungen gefragt wurde, sondern die Frage allgemein die Grenzen des Musikgeschmacks und negative Beschreibungen dessen, was nicht auf den Musikgeschmack zutrifft, thematisierte.

3.2.5 Darbietungskontext, Entstehung und Musikpraxis

Ein kleiner Teil der Antworten bezieht in die Darstellung des individuellen Musikgeschmacks auch Faktoren wie den Darbietungs- oder Hörkontext, die Entstehung des Musikgeschmacks sowie, in geringem Maße, auch Verweise auf die jeweilige Hör- und Musikpraxis mit ein. Zum Darbietungskontext werden Antworten gerechnet, die auf bestimmte Veranstaltungen oder Ereignisse (wie Konzerte oder Festivals; T: N = 6, W: N = 6), bestimmte Medien (wie Radio oder Spotify; T: N = 9, W: N = 13) und auf visuelles Begleitmaterial (Filme, Musikvideos; T: N = 2, W: N = 2) Bezug nehmen. Einzelne Antworten geben auch Einblicke in die Entstehung des

Musikgeschmacks (T: N = 11, W: N = 5), beispielsweise durch konkrete Verweise auf bestimmte Institutionen, die prägend waren („geprägt durch meine Zeit im Musik-LK (Klassik) und in der Abi-Band (Rock)“, TN51/T5), oder allgemeiner in Form von lebensgeschichtlichen Einordnungen (z.B. „seit frühester Kindheit geprägt“, TN31/T2, „ein Produkt meiner persönlichen Entwicklung und Sozialisation“, TN80/T6). Auch die individuelle Musikpraxis wird vereinzelt mit aufgenommen (T: N = 5, W: N = 2; z.B. „nachspielbar“, TN75/T16, „geprägt durch mein eigenes prakt. Musizieren“, TN73/T7).

3.3 Diskussion

Die Ergebnisse der vorliegenden Fragebogenstudie zur Struktur und Konzeption des Musikgeschmacks sowie zu den individuellen Grenzen dieses Geschmacks belegen, dass jenseits von Abfragen der individuellen Vorlieben in Form von Stilen eine Vielzahl weiterer Beschreibungsebenen für die musikalischen Vorlieben und Ablehnungen existieren und von den Teilnehmern verwendet werden. Wenngleich in der offenen Abfrage Stil- und Substil-Nennungen sowohl im TSTM als auch im WIMN den größten Anteil an Antworten ausmachen, stellen sie dennoch nur ein Drittel aller gegebenen Antworten dar, was bedeutet, dass der größere Teil der Antworten auf andere Kategorien als die in der Musikgeschmackforschung meistens verwendeten Stile Bezug nimmt. Diese Ergebnisse unterscheiden sich damit deutlich von den Befunden Parzers (2011), der in seiner Untersuchung von Diskussionsbeiträgen zum Thema Musikgeschmack in Onlineforen feststellt, dass „persönliche Vorlieben und Aversionen fast ausschließlich unter Bezugnahme auf Genrebezeichnungen zum Ausdruck gebracht“ (ebd., S. 160) werden. Die von ihm untersuchten Beiträge stellen jedoch Antworten auf ebenfalls offene, aber konkreter am Hörverhalten orientierte Fragen wie beispielsweise „Welche Musik hörst du am liebsten?“ (ebd., S. 161) dar. Zugleich ist der von ihm untersuchte Korpus nicht im Rahmen einer Studie entstanden, sondern von den Schreibern als Präsentation des eigenen Geschmacks gegenüber anderen Forenmitgliedern intendiert. Der deutliche Unterschied in der Anzahl der berichteten Ordnungskategorien von Musik liegt dementsprechend möglicherweise an der anderen Fragestellung sowie den unterschiedlichen Adressaten der Antworten (bei Parzer andere Forenmitglieder, in der hier vorliegenden Studie Wissenschaftler). Die Teilnehmer von Berlís Interviewstudie zum grenzüberschreitenden Musikgeschmack (2014) nutzten

ebenfalls größtenteils Stile und Substile als Ordnungskategorien, die jedoch oftmals flexibel gehandhabt werden und über Zusatzinformationen wie beispielsweise Kulturraum, Produktionsbedingungen oder Verwendungsweise präzisiert werden (ebd., S. 156ff.). Obwohl Berli in der Beschreibung seines Interviewleitfadens anmerkt, dass die abgefragten Präferenzen und Abneigungen auch in Form von Interpreten oder einzelnen Stücken organisiert sein können (ebd., S. 103), tauchen diese Ordnungskategorien in seiner Übersicht der von den Teilnehmern verwendeten Klassifikationen nicht auf. Allerdings berichtet Berli jenseits der (zum Teil von seinen Teilnehmern auch problematisierten) Stilskategorien alternative Ordnungskategorien, die er jedoch ebenfalls unter „Genrekategorien“ (ebd., S. 157) subsumiert. Die dabei verwendeten Kategorien wie beispielsweise „Produktionsmittel“ als Basis von „Genrezugehörigkeit“ mit dem Beispiel „Gitarrenmusik“ (ebd., S. 157) werden in der vorliegenden Studie als Gattungen begriffen. Greasley und Kollegen (2013) berichten in ihren Interviews ebenfalls vornehmlich die Verwendung von Stilen, Stücken, Alben und Interpreten (ebd., S. 411).

In der hier vorgestellten Studie mit der gewählten freien Abfrage von Stichworten und Sätzen zum eigenen Musikgeschmack hingegen nutzten die Teilnehmer neben Stilen und Gattungen weiterhin oftmals allgemeine Beschreibungen, musikalische Eigenschaften und, zu einem geringeren Anteil, Interpreten-Namen. Zwischen diesen Ordnungskategorien zeigen sich teilweise Unterschiede zwischen dem TSTM und dem WIMN: während zur positiven Beschreibung des Musikgeschmacks häufiger auf Interpreten, einzelne Musikstücke oder Lieder, auf Beschreibungen der erwünschten oder erzielten Wirkung sowie auf Funktionen der Vorlieben eingegangen wird, spielen allgemeine Beschreibungen, spezifische musikalische Eigenschaften und textlich-inhaltliche Aspekte stärker im WIMN, also zur Abgrenzung des eigenen Geschmacks, eine Rolle. Damit untermauert diese Studie die Hypothese, dass sich die Ablehnungen durchaus in ihrem Aufbau und ihrer Struktur von den Vorlieben unterscheiden und nicht nur das Gegenteil der Vorlieben sind – der Unterschied in den Häufigkeiten der Nennungen von Interpreten und einzelnen Stücken, die öfter im TSTM als im WIMN verwendet werden, ist beispielsweise ein Indiz, dass Teilnehmer für ihre Ablehnungen, möglicherweise aufgrund geringeren Wissens, gröbere und breitere Ordnungskategorien von Musik nutzen als für ihre Vorlieben, die durch die stärkere Beschäftigung mit der Musik differenzierter betrachtet und auch präsentiert werden können.

Auch hinsichtlich der emotionalen Wahrnehmungen und Wirkungen zeigen sich Unterschiede im Vergleich von TSTM und WIMN. Während sich die Teilnehmer vor allem von Musik mit fehlendem emotionalen Ausdruck und fehlender Wirkung distanzieren, nennen sie im TSTM eine Vielzahl an positiven und angenehmen (ästhetischen) Emotionen (siehe dazu Schindler et al., 2017). Auch der funktionsbezogene Gebrauch von Musik wird häufiger für die positive Beschreibung des Musikgeschmacks herangeführt, was ein Indiz dafür ist, dass die Ablehnungen in geringerem Maße als die Vorlieben funktionsbezogen begründet und definiert werden. Dies stimmt mit den Ergebnissen von Kunz (Kunz, 1998, S. 130–136) überein, der zur Legitimation der Ablehnungen (bei ihm „Postferenzen“; ebd., S. 21) primär Argumentationen auf subjektiver Ebene, also das persönliche Gefallen betreffend, beobachtet (ebd., S. 131f.). Die jeweiligen Funktionen des Musikgeschmacks der Teilnehmer beschreibt er ausschließlich in Hinsicht auf die Vorlieben (ebd., S. 129f.).

Der offene Ansatz dieser Studie führt jedoch auch zu einigen Limitationen, die bei der Interpretation der Ergebnisse zu berücksichtigen sind. So ist einem Großteil der hier dargestellten und in Kategorien zusammengefassten Antworten gemeinsam, dass sie auf unterschiedliche Arten interpretierbar und auszulegen sind. Es kann nicht eindeutig festgelegt werden, inwiefern sich die oftmals stichwortartig niedergeschriebenen Begriffe auf bestimmte musikalische Eigenschaften oder das Konzept Musikgeschmack an sich beziehen. Diese Unsicherheit und der große Interpretationsspielraum liegen inhärent in der offenen und breiten Fragestellung beider Fragebögen begründet und wurden bewusst in Kauf genommen, um eben die ganze Vielfalt an möglichen Beschreibungen und Inhalten, die die Teilnehmer mit ihrem Musikgeschmack (nicht) verbinden, abzufragen und zu erfassen.

Weiterhin ist bei der Interpretation der Antworten und Ergebnisse des WIMN zu berücksichtigen, dass die Fragestellung „Was ist mein Musikgeschmack nicht?“ nicht explizit nach Ablehnungen fragt, sondern nach einer Abgrenzung des Musikgeschmacks. Durch den methodischen Ansatz, die positive Frage „Was ist mein Musikgeschmack?“ lediglich zu verneinen, kam es zu mehreren möglichen Interpretationen der negativen Fragestellung: So konnte man die Frage entweder als Abfrage der Musikablehnungen auffassen oder als Frage nach den Grenzen der Musikvorlieben. Dieser Doppeldeutigkeit der Fragestellung ist es möglicherweise geschuldet, dass die Teilnehmer in ihren Antworten zum WIMN stärker als im TSTM

auf allgemeine Beschreibungen zurückgreifen, die ihren Musikgeschmack aus der Verneinung heraus beschreiben, und seltener auf Musikordnungskategorien wie Interpreten oder Musikstücke. Da das Ziel dieser Studie war, im Sinne von Behnes Theorie der „musikalischen Konzepte“ (1975, S. 36) den Musikgeschmack als Einstellung sowohl positiv als auch negativ abzufragen und dabei eine möglichst große Bandbreite unterschiedlicher Beschreibungsformen zu erheben, ist die beschriebene Doppeldeutigkeit der Fragestellung des WIMN nicht weiter problematisch. Es ist jedoch zu beachten, dass im WIMN durch die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der Fragestellung nicht dezidiert die Ablehnungen der Teilnehmer erhoben wurden und somit die Ergebnisse dieser Studie lediglich Anhaltspunkte für die weitere Untersuchung der Musikablehnungen bieten können, aber keine eindeutigen Aussagen über die genaue Struktur der Ablehnungen zulassen.

4. STUDIE II: Interviewstudie “Disliked Music”

Wie in der Literaturübersicht (Kapitel 2.1.2) dargestellt, gibt es unterschiedliche methodische Ansätze zur Erhebung des Musikgeschmacks, die jedoch alle lediglich bestimmte Aspekte und Dimensionen abfragen können. In den meisten Fällen geschieht dies in Form von Stilbewertungen, die mittels Likert-Skalen unterschiedlicher Differenzierung erhoben werden (zum Beispiel Boer et al., 2011, S. 4, Delsing et al., 2008, S. 113, Fricke & Herzberg, 2017, S. 117f., North, 2010, S. 203, Rentfrow & Gosling, 2003, S. 1241). Dieses Vorgehen bietet den Vorteil, dass über diese Methodik Verbindungen und Zusammenhänge zwischen Musikgeschmack und anderen erhobenen Konstrukten wie Persönlichkeitseigenschaften oder Funktionen von Musik statistisch untersucht werden können. Auch wenn auf diese Weise bereits bestehende psychologische Konzepte miteinander verglichen werden können, ist es nicht möglich, über ein oberflächliches Abfragen von Einstellungen und Vorurteilen zu den Stil kategorien hinaus einen tieferen Einblick zu Inhalt, Aufbau und Begründung der abgelehnten Musik zu bekommen. Allenfalls lässt sich durch eine derartige Abfrage von Gefallensurteilen ein grobes Bild über die Verteilung von positiven und negativen Einstellungen zu bestimmter Musik zeichnen – über die Hintergründe des jeweiligen Urteils, die Begründungsmuster für die Ablehnung sowie auch über die genauen Grenzen der negativen Einstellung geben diese Befragungen keine Auskunft. Auch ist es mittels dieses Vorgehens nicht möglich, Wissen über andere Ordnungskategorien von Musik wie Alben, das Werk eines oder mehrerer Interpreten, einzelne Musikstücke o.Ä. zu generieren, auch wenn die Ergebnisse der vorigen Studie deutlich zeigen, dass diese Klassifikationskategorien bei der Darstellung des Musikgeschmacks einen großen Anteil einnehmen (siehe Kapitel 3.2.1). Allerdings lag dort der Fokus auf dem Musikgeschmack und seinen Grenzen, nicht dezidiert auf den Musikablehnungen. Diese werden nun in einem zweiten Schritt näher untersucht: Welche Begründungsmuster liegen hinter der Ablehnung einzelner Songs, bestimmter Klangbilder oder hinter der Verachtung für eine ganz bestimmte rhythmische Figur? Was unterscheidet ein abgelehntes Album eines Interpreten von anderen, die mehr gefallen?

Auch die Fragen, welche Art von Musik eigentlich von den Teilnehmern als abgelehnt angegeben wird, wenn man ihnen keine vorher definierte Liste an Stilen oder Musikrichtungen vorlegt, oder ob die Teilnehmer primär Stil kategorien benutzen, um

ihre Ablehnungen zu definieren, sind durch die bisherige Forschung und auch durch die erste Studie dieser Arbeit nicht beantwortet. Genauso ist unklar, welcher Differenzierungsgrad dabei gewählt wird – verwenden westliche Hörer primär bei der abgelehnten Musik grobe Einteilungen wie Rock und Pop oder nutzen sie dabei auch feinere Differenzierungen (Substile, Gattungsbegriffe, etc.)? Welche Aspekte von Musik spielen bei der Ablehnung eine Rolle – wird die abgelehnte Musik zur Gänze abgelehnt oder benennen Studienteilnehmer wie bei der Beschreibung ihrer Vorlieben spezifische Charakteristika, die sie nicht mögen? Welche Rolle spielen allgemeine Beschreibungen?

Für den Bereich der gemochten Musik konnten Studien zeigen, dass die Begründungen für die musikalischen Vorlieben eng mit den jeweiligen Funktionen dieser Musik zusammenhängen und teilweise sogar identisch sind. Der Grad, wie sehr sich bestimmte Musik subjektiv für eine oder mehrere für eine Person wichtige psychosoziale Funktionen eignet, stellte sich als guter Indikator dafür heraus, wie sehr diese Musik gemocht wird (Schäfer & Sedlmeier, 2009). Trifft dieser Zusammenhang auch auf die abgelehnte Musik zu? Gibt es weitere Funktionen musikalischer Abneigungen neben den bereits bekannten Funktionen der sozialen Distinktion und Identitätsstiftung (siehe Kapitel 2.3), und wenn ja, welche sind das? Wie begründen Teilnehmer ihre negativen Urteile über bestimmte Musik, und spielen dabei Funktionen abgelehnter Musik ebenfalls eine Rolle? Die Beantwortung dieser Fragen, also die nähere Untersuchung der Legitimationsstrategien der Teilnehmer für ihre musikalischen Abneigungen sowie die Funktionen der Ablehnungen, ist Ziel der zweiten Studie innerhalb dieses Forschungsprojektes.

Um diesen Fragestellungen auf den Grund gehen zu können und vor allem die Vielfalt der verschiedenen Begründungsweisen zu erkunden, wurde diese Studie als Interviewstudie zur abgelehnten Musik geplant. Der qualitative Ansatz mit leitfadengestützten Tiefeninterviews ist dabei besonders geeignet, um die Teilnehmer offen zu ihren musikalischen Ablehnungen und den Gründen für die negativen Urteile zu befragen. Eines der Ziele der Interviewstudie ist dementsprechend, mittels der offenen Befragung die musikalischen Abneigungen der Studienteilnehmer in ihrer Breite und genauen Ausprägung zu erfassen.

Vor allem in soziologischen Untersuchungen, die sich mit Fragestellungen zum Thema Musikgeschmack beschäftigen, wurde in den letzten Jahren gezeigt, dass qualitative Forschungsmethoden gewinnbringend eingesetzt werden können, um besonders die Bandbreite musikalischer Vorlieben und Abneigungen zu erheben (siehe Bennett et al., 2010; Berli, 2014; Kunz, 1998). Einer der wichtigsten Vorteile qualitativer Methoden ist es, das Verstehen von Sinnzusammenhängen und Prozessen in ihrer Komplexität und Ganzheit in den Vordergrund zu stellen. Zugleich bieten sie die Möglichkeit, "Situationsdeutungen oder Handlungsmotive in offener Form zu erfragen [und] Alltagstheorien und Selbstinterpretationen differenziert und offen zu erheben" (Hopf, 2015, S. 350), während gleichzeitig diskursiv das korrekte Verständnis auf Seiten des Befragenden überprüft und durch Nachfragen ergänzt werden kann. Diese Methodik sollte sich daher auch gut dazu eignen, die hier aufgeworfenen eher psychologischen Fragestellungen zu musikalischen Abneigungen zu beantworten und darüber hinaus das Verständnis vom Musikgeschmack als eine Kombination an positiven und negativen Werturteilen in Hinsicht auf Musik zu erweitern.

4.1 Methodik der Studie

4.1.1 Forschungsmethode: Semi-strukturierte Tiefeninterviews

Als Befragungsmethode wurden semi-strukturierte Tiefeninterviews durchgeführt. Die Interviews werden dabei durch einen Leitfaden gestützt in einer halboffenen Form geführt, bei der die Reihenfolge der Fragen, die genaue Fragenformulierung sowie die Antwortmöglichkeiten nicht vorgegeben sind, sondern an den Gesprächsverlauf angepasst werden können (Misoch, 2015, S. 13). Durch die Verwendung des Leitfadens kann sichergestellt werden, dass alle relevanten Themenfelder angesprochen werden, um eine Vergleichbarkeit der Daten zwischen den Interviews sicherzustellen.

Das Tiefeninterview erfüllt durch seine Offenheit im Rahmen des durch die Forschungsfragen definierten Bereichs eine der wichtigsten Forderungen qualitativer Forschung, nämlich die Gegenstandsangemessenheit von Methoden und Theorien, nach der sich die Auswahl der Forschungsmethoden nach den Gegebenheiten der Fragestellung zu richten hat. Auch werden die Kriterien der Berücksichtigung und Analyse unterschiedlicher Perspektiven erfüllt, indem Raum für die alltägliche Vielfalt unterschiedlicher Sichtweisen und Meinungen gegeben und darüber der

Untersuchungsgegenstand mit seinen verschiedenen Aspekten und Wirkungsweisen berücksichtigt wird. Die Subjektivität sowohl der Befragten als auch des Interviewführers wird nicht nur zugelassen, sondern bewusst in den Forschungsprozess integriert, sodass der Mensch in seiner Individualität und Subjektivität zum Forschungsgegenstand wird (Flick, 2011, S. 26ff.).

Tiefeninterviews werden oftmals als eine Form eines Gesprächs beschrieben, die bei der Unterhaltung ein spezifisches Ziel verfolgt (Legard, Keegan & Ward, 2003, S. 138). Sie zeichnen sich dadurch aus, dass es ihr dezidiertes Ziel ist, im Gespräch mit den Interviewten “tief liegende, verborgene und für die Interviewten oft unbewusste Emotionen, Motive und Gedanken zu ergründen” (Misoch, 2015, S. 88), ohne dabei die Natürlichkeit und Atmosphäre einer normalen Unterhaltung zweier Gesprächspartner zu verlieren. Die in den Interviews erhobenen Daten sollen es den Forschern ermöglichen, durch Interpretation “Rückschlüsse auf latente, unbewusste Inhalte der Befragten” (ebd., S. 88) zu ziehen. Dabei steht die “Analyse subjektiver Sinnkonstruktionen” (ebd., S. 88) aus der Erfahrung und dem Erleben der Befragten im Mittelpunkt. Dem Gespräch und damit der mündlichen Sprache als Mittel der Befragung kommt bei diesem methodischen Ansatz höchste Bedeutung zu, da sie am besten geeignet ist, Sinnzusammenhänge, Gedankenketten und Inhalte darzulegen und zu transportieren. Auch wenn die Rollen im Tiefeninterview insofern klar verteilt sind, dass der Interviewer derjenige ist, der fragt und zuhört und der Befragte diese Fragen seinem Erleben und Wissen entsprechend beantwortet, so ist mit diesem Verhältnis idealerweise keine Hierarchie verbunden: “The interview is seen as a collaboration between them as they share in the process of negotiating coverage, language and understanding” (Legard et al., 2003, S. 140).

Durch die Kombination einer Leitfadenstruktur mit der Flexibilität eines Gesprächs, in das auch neue Aspekte und Inhalte eingebracht werden können, ist das Tiefeninterview mehr als andere Interviewformen eine Verbindung aus den Prinzipien von Flexibilität und gleichzeitig Strukturierung. Auch zeichnet es sich durch große Interaktivität aus, da maximal die Anfangsfragen der jeweiligen Themengebiete im Vorhinein festgelegt sind und alle weiteren Fragen sich an den bereits gegebenen Antworten der Befragten orientieren (ebd., S. 141). Der Interview-Verlauf wird kommunikativ von beiden Partnern gesteuert und bestimmt, und die im Fokus stehenden Sinnzusammenhänge werden gemeinsam im Gespräch erarbeitet, aufgedeckt und verhandelt. Dabei nutzt der

Interviewer im Tiefeninterview bestimmte Fragetechniken (beispielsweise ‚Hierarchien durchbrechen‘ [also das Aufheben von Statusunterschieden zwischen Wissenschaftler / Interviewer auf der einen Seite und Befragtem auf der anderen], ‚Stille zulassen / Zeit geben‘, ‚Denkpausen zulassen‘, ‚offene und geschlossene Fragen stellen‘, ‚Suggestivformulierungen vermeiden‘, ‚Humor‘, ‚aktives Zuhören‘, ‚Bewusstsein für Tonfall und Körpersprache‘ und ‚Neutralität als Grundhaltung‘; siehe Hermanns, 2015, S. 363–367; Kaufmann, 2015, S. 52–62; Kvale, 1996, S. 131–143; Legard et al., 2003, S. 148–155), um nach den eher oberflächlichen Antworten zu Beginn des Interviews im Verlauf zunehmend weiter in die Tiefe vorzudringen und den Teilnehmer zu ermutigen, die zu erforschenden Phänomene stärker in den Fokus zu rücken und in möglichst großer Breite zu erkunden. Ziel ist es, nicht auf einer oberflächlichen Ebene bereits feststehender Narrationen zu bleiben, sondern im Gespräch, geführt durch die Fragen, auch zunächst verborgene oder unbewusste Gedanken, Gefühle, Motivationen und Erfahrungen zu dem Thema zu erschließen. Diese Art der Gesprächsführung bedeutet zugleich, dass der Aufmerksamkeitsfokus des Interviewers während des Interviews zur Gänze auf das Gespräch und die darin stattfindende Interaktion gerichtet sein muss (ebd., S. 142f.). Dies lässt keinen Raum für Abschweifungen der Gedanken oder Notizen, sondern verlangt die Fokussierung der gesamten Aufmerksamkeit auf den Befragten und dessen Aussagen. Durch diese besondere Ausrichtung des Tiefeninterviews hält Misoch es in besonderem Maße für geeignet, „individuelle Entscheidungswege, innere Überzeugungen oder Wahrnehmungen, Meinungen und Werte, Gefühle und Emotionen“ (Misoch, 2015, S. 89) zu untersuchen. Da die Gründe hinter der Ablehnung bestimmter Musik durch zugrunde liegende Einstellungen und (ästhetische, aber auch andere) Urteile wie die von Misoch aufgezählten Anwendungsbereiche von Tiefeninterviews sehr individuell sind und ihre Erkundung von den Interviewteilnehmern ein hohes Maß an Bereitschaft zur Offenlegung auch der möglicherweise sozial nicht unproblematischen Gedankenkonstruktionen, Vorurteile und Verallgemeinerungen benötigt, ist diese Methode für die grundlegende Erforschung der Begründungsstrukturen und Funktionen abgelehnter Musik am besten geeignet.

Um das Ziel zu erreichen, das Forschungsthema im Interview in größtmöglicher Breite und Tiefe zu erfragen, gehören zur Methode des Tiefeninterviews die beiden spezifischen Gesprächstechniken des *content mapping* und *content mining*. *Content mapping* ist darauf angelegt, Themengebiete zu eröffnen und interessante Aspekte und

Dimensionen aufzuwerfen. Fragen, die zu dieser Technik gehören, sind breit und offen gestellt und ermöglichen es dem Interviewpartner, selbst die für ihn wichtigen Anliegen zu thematisieren. Legard unterscheidet weiter zwischen *ground mapping questions* (Fragen, die ein neues Thema anschneiden; ermöglichen vielfältige, spontane Antworten ohne eine intendierte Zielrichtung), *dimension mapping questions* (etwas fokussiertere Fragen; Aufnahme von aufgeworfenen Themen oder ordnende Abfrage unterschiedlicher Dimensionen) und *perspective-widening questions* (Ermutigung, das aktuelle Thema aus anderen Perspektiven oder mit neuen Aspekten zu betrachten; auch Abfragen von bestimmten Subthemen oder Dimensionen, die der Interviewer gern näher beleuchten möchte; Legard et al., 2003, S. 148f.). Zu den Fragetechniken des *content mining* zählt Legard *erweiternde Nachfragen*, *erklärende Nachfragen* und *klärende Nachfragen*. Hierbei liegt der Fokus stärker auf der Vertiefung der Interviewinhalte, also darauf, den Teilnehmer über (Nach-)Fragen zu ermutigen, das gewünschte Maß an Einzelheiten, Genauigkeit und Erklärungen zu berichten. Dazu gilt es sicherzustellen, dass einem Thema wirklich nichts mehr hinzuzufügen ist (*erweiternde Nachfragen*), dass Gefühle, Gedanken und Einstellungen, die zu einer bestimmten Erfahrung dazugehören oder ein Verhalten bestimmen, also das “Warum?”, aufgedeckt (*erklärende Nachfragen*) und dass sowohl die wichtigen Begriffe, hinter bestimmten Gedanken stehenden Konzepte, notwendige Details sowie Positionen und Ungenauigkeiten geklärt werden (*klärende Nachfragen*; ebd., S. 150f.). Diese Fragetechniken sollen Hilfestellungen sein, um das Thema so tief zu erörtern, wie der Interviewpartner gewillt ist, Auskunft zu geben.

Ausgehend von der eingehenden Literaturrecherche zum gegenwärtigen Forschungsstand sollten mit dieser Interviewstudie folgende Fragen beantwortet werden:

- Welche Arten von Musik werden von den Teilnehmern abgelehnt?
- Wie begründen die Teilnehmer ihre musikalischen Ablehnungen?
- Gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Ablehnungen? Werden manche stärker als andere abgelehnt?
- Welche Auswirkungen haben die musikalischen Ablehnungen der Teilnehmer? Wie reagieren sie, wenn sie mit dieser Musik konfrontiert werden oder sie jemanden kennenlernen, der diese Musik mag?

- Inwiefern sehen die Teilnehmer einen Bezug zwischen ihren musikalischen Ablehnungen und ihrem Selbstbild?
- Welche Funktionen erfüllen musikalische Ablehnungen?

4.1.2 Leitfaden

Der Leitfaden wurde vor dem ersten Interview aus den Forschungsfragen heraus erstellt und in einem Pretest-Interview vor Beginn der eigentlichen Datenerhebung getestet. Bei der Erstellung wurden die drei Grundprinzipien qualitativer Forschung (nach Misoch, 2015, S. 66ff.) berücksichtigt: offenes, nicht Hypothesen-gebundenes Fragen, Berücksichtigung der Prozesshaftigkeit sozialer Interaktionen und Informationsgewinnung mittels Kommunikation zwischen Interviewer und Befragtem, was ein Anpassen der Leitfragen an Alltagssprache und Sprachniveau der Teilnehmer sowie den Versuch beinhaltet, die Fragen möglichst allgemeinverständlich zu formulieren, ohne dabei zu stark zu simplifizieren.

Der Leitfaden enthielt vier Teile: Am Anfang stand die Informationsphase, in welcher die Studienteilnehmer über die Studie, die Ziele sowie über die Verwendung und den Schutz der erhobenen Daten informiert wurden. Die eigentliche Datenerhebung begann mit der nachfolgenden Einstiegsphase, in der auf eine von den Teilnehmern mitgebrachte Liste abgelehnter Musik Bezug genommen und über mögliche Schwierigkeiten und Erfahrungen bei der Erstellung gesprochen wurde. Die Hauptphase des Interviews umfasste dann die Besprechung der eigentlichen Forschungsfragen und der als wichtig definierten Themen. In einer abschließenden Ausklangphase wurde, noch mit laufender Tonaufnahme, den Befragten die Chance gegeben, abschließende Kommentare und weitere Anmerkungen zu den gestellten Fragen und besprochenen Themen zu machen (Legard et al., 2003, S. 144ff., Misoch, 2015, S. 68f.).

Obwohl die genaue Formulierung der Fragen im Interview nicht als bindend festgelegt war, waren die meisten Fragen des Leitfadens ausformuliert und zum Teil durch Stichworte ergänzt. Dies sollte eine Hilfestellung für den Fall darstellen, dass, sollte dem Interviewer spontan keine Frage einfallen, in der konkreten Gesprächssituation Formulierungen zur Verfügung standen. Thematisch war der Leitfaden in zwei große Themengebiete unterteilt: einerseits die abgelehnte oder nicht gemochte Musik und andererseits die gemochte Musik, wobei dieser zweite Teil einen deutlich geringeren

Stellenwert einnahm und weniger Fragen beinhaltete. Die Fragen zur abgelehnten Musik waren ihrerseits in drei Blöcke unterteilt, von denen der erste Bezug auf die mitgebrachte Liste von musikalischen Ablehnungen nahm, der zweite die jeweilige Entstehung der einzelnen Ablehnungen in den Fokus rückte und der dritte verschiedene Einflussfaktoren und darüber hinaus spezifisch soziale Einflüsse abfragte. Den Hauptteil des Interviews nahm dann die Besprechung der mitgebrachten Liste mit den Ablehnungen ein. Zu jedem Punkt der Liste wurde systematisch erfragt, aus welchem Grund diese Musik abgelehnt wird, was der Teilnehmer mit dieser Musik verbindet, wie er reagiert, wenn er mit dieser Musik irgendwie in Kontakt kommt und was er über die Menschen denkt, die diese Musik mögen. Nachdem alle Listenpunkte besprochen worden waren, wurde der Teilnehmer gebeten, jede genannte Ablehnung auf einer 11-Punkt-Skala von ‚neutral‘ (0) bis ‚maximale Ablehnung‘ (10) zu bewerten. Außerdem wurde noch einmal gefragt, welche Eigenschaften von Musik unabhängig von konkreten Beispielen abgelehnt werden. Anschließend wurde, nun auf einer allgemeineren und weniger detaillierten Ebene, darüber gesprochen, wie sich die Ablehnungen entwickelt haben und ob dabei Veränderungen aufgetreten waren (z.B.: Wurde eine Ablehnung im Laufe der Zeit zu einer Vorliebe oder umgekehrt?). Auch das soziale Umfeld wurde allgemein erhoben, indem nachgefragt wurde, ob die Freunde und sozialen Kontakte die Ablehnungen teilen und inwiefern die Urteile anderer das eigene Urteil über Musik beeinflussen.

Die letzte Frage zu den Ablehnungen wurde erst dann gestellt, wenn sonst keine weiteren Fragen in diesem Teil des Interviews mehr offen waren. Gewissermaßen als Fazit über die zuvor geschilderten Begründungen und Einflüsse musikalischer Ablehnungen wurde der Befragte gebeten, noch einmal auf seine Liste zu sehen und dann zu sagen, was seine Ablehnungen insgesamt über ihn aussagen, d.h. inwiefern seine Ablehnungen mit seinem Selbstbild zusammenhängen und übereinstimmen.

Der zweite Teil zur gemochten Musik wurde anschließend absichtlich kürzer gehalten. Die Teilnehmer wurden, bewusst in dieser starken Formulierung, nach der Musik gefragt, die sie lieben. Hinter dieser Frage stand das Ziel, darüber einen aktiven Denk- und Auswahlprozess anzustoßen, indem nicht die deutlich alltäglichere Frage nach Vorlieben oder gemochter Musik gestellt wurde, auf die im allgemeinen bereits vorgefertigte narrative Antworten vorliegen, sondern eine bewusst extrem gewählte Formulierung nach der am stärksten positiv besetzten Musik. Danach wurden auch hier

die Gründe der starken Vorliebe erfragt, außerdem allgemeine Eigenschaften, die Musik haben muss, um gemocht zu werden. Die Teilnehmer wurden auch hinsichtlich ihrer gemochten bzw. geliebten Musik dazu befragt, was ihre Vorlieben über sie aussagen. Am Ende des Interviews wurde dann die Möglichkeit gegeben, noch frei Aspekte anzusprechen, die zuvor zu kurz gekommen oder nicht berücksichtigt worden waren, und generell Feedback zu dem Interview und den Fragen zu geben.

Der gesamte Leitfaden ist im Anhang zu finden (siehe Anhang A.4.1).

4.1.3 Ablauf der Interviews

Die Interviews wurden in einem Raum des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main durchgeführt, der mit einem kleinen Tisch mit zwei Stühlen eingerichtet ist. Um den Raum für diese Studie etwas wohnlicher und ansprechender zu gestalten, wurden einige Zimmerpflanzen im Raum verteilt sowie ein neutrales, nicht gegenständliches Bild an einer der Wände angebracht. Die Stühle waren in einem 90-Grad-Winkel angeordnet, so dass sich Befragter und Interviewer gegenseitig ansehen konnten, ohne sich direkt gegenüber zu sitzen. Für alle Teilnehmer wurden Getränke und ein Teller mit Süßigkeiten bereitgestellt.

Alle Interviews wurden zum Zweck der Vergleichbarkeit von der Studienleiterin (Autorin) durchgeführt. Die Teilnehmer wurden im Empfangsbereich des Instituts abgeholt und in den Interviewraum geleitet. Nachdem sich die Studienleiterin vorgestellt hatte, wurde in dieser Zeit bewusst Smalltalk über das Wetter und über das Institut allgemein betrieben, um eine lockere und angenehme Gesprächssituation zu schaffen. Im Verständnis der Tiefeninterviews beginnt der Interviewprozess mit der ersten Begegnung von Interviewer und Befragtem, weswegen es besonders wichtig ist, dass bereits dieser erste Kontakt möglichst entspannt, natürlich und positiv verläuft, um eine Situation zwischen Befragtem und Fragendem zu schaffen, in der es möglich ist, frei über die eigenen Erfahrungen und Gefühle zu sprechen (Hermanns, 2015, S. 363; Legard et al., 2003, S. 144ff.). Im Interviewraum wurden die Teilnehmer dann über den Zweck der Studie aufgeklärt und ein weiteres Mal darüber informiert, wie der Pseudonymisierungsprozess abläuft und was mit den Audioaufnahmen und den Transkriptionen geschehen wird. Dazu gehörte auch, dass offengelegt wurde, wer anschließend Zugriff auf die Aufnahmen der Interviews und die vollständigen

Transkriptionen erhält. Anschließend wurde der Ablauf des Interviews vorgestellt. Dabei wurde besonderer Wert auf den Hinweis gelegt, dass sie im Interview auf keine der Fragen antworten müssen, wenn sie nicht wollen, sowie das Interview jederzeit ohne Angaben von Gründen abbrechen können, ohne dass ihnen dadurch Nachteile entstünden. Anschließend erhielten die Teilnehmer diese Informationen noch einmal in gedruckter Form und wurden dann gebeten, in die Studienteilnahme schriftlich einzuwilligen sowie ihre Zustimmung zur Tonaufnahme des Interviews zu geben (damit wurde den ethischen Anforderungen für Interviews gefolgt, die Miles, Huberman & Saldaña, 2014, S. 55–68 aufgestellt haben). Auch diese Dokumente erhielten sie für ihre eigenen Unterlagen als Kopien. Damit entsprachen die angewendeten Methoden dieser Studie den Richtlinien des Ethik-Rahmenvertrags des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik.

Erst nach erteilter Einwilligung in das Interview und die Tonaufnahme begann die Befragung. Zunächst füllten die Teilnehmer einen kurzen Fragebogen mit Fragen zu ihrer Person aus (Alter, Geschlecht, Bildungsabschluss, Beruf, sowie zwei Fragen, inwiefern sie beruflich mit Musik zu tun haben und ob sie ein Instrument spielen; siehe Anhang A.4.2), dann erst wurde vor ihren Augen der Audiorekorder angeschaltet, die Aufnahme gestartet und mit dem Interview begonnen. Nach Ende des Interviews fand mit ausgeschaltetem Audiorekorder eine Nachbesprechung des Interviews statt. Den Interviewten wurde für ihre Bereitschaft zur Teilnahme an der Studie gedankt und es wurde ein weiteres Mal, nun ohne Tonaufnahme, die Chance gegeben, noch offene Fragen zu stellen oder Kommentare zur Studie, zur Gesprächssituation oder zur Interviewführung zu geben.

Die Interviewten erhielten für ihre Teilnahme an der Studie eine Aufwandsentschädigung von 15 € unabhängig davon, wie lang das Interview gedauert hatte. Diese wurde nach dem Ende des Interviews ausgezahlt. Die Teilnehmer wurden im Vorhinein darauf hingewiesen, dass sie auch im Falle eines Abbruchs die volle Summe erhalten würden und ihnen somit keine finanziellen Nachteile entstehen würden, auch wenn sie sich im Laufe des Interviews gegen die Teilnahme und für einen Abbruch entscheiden würden.

4.1.4 Teilnehmer

Die Teilnehmer der Interviewstudie wurden über die Studienteilnehmerdatenbank des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik, einen Aufruf auf der Webseite des Instituts und in sozialen Netzwerken (Facebook, Twitter) sowie durch Aushänge in Frankfurt (in der Stadtbibliothek sowie in der Volkshochschule) rekrutiert. Der Text und das Bild, mit denen sowohl die Aushänge gestaltet als auch Teilnehmer aus der Datenbank angeschrieben wurden, sind im Anhang zu finden (Anhang A.4.3).

Nachdem sich die Teilnehmer per E-Mail oder Anruf gemeldet hatten, wurde per E-Mail ein Termin ausgemacht sowie ein weiteres Mal darauf hingewiesen, dass sie gebeten werden, zu dem Interview eine Liste ihrer abgelehnten Musik mitzubringen und dass diese Liste im Interview als Gesprächsgrundlage fungieren würde. Weiterhin wurden die Teilnehmer darauf aufmerksam gemacht, dass die Interviews mittels Tonaufnahme aufgezeichnet werden, und darüber aufgeklärt, dass die Interviews und ihre Daten mittels einer Kodierliste pseudonymisiert werden, auf die nur der Studienleiter Zugriff hat.

Es wurde bewusst darauf geachtet, dass nicht, wie in vielen psychologischen Studien, nur junge Erwachsene und Studenten befragt, sondern ein möglichst breites Altersspektrum abgedeckt wurde. Für den Bereich der musikalischen Vorlieben konnte gezeigt werden, dass sich der Musikgeschmack im Laufe des Lebens verändert und Musik generell in unterschiedlichen Lebensphasen nicht immer den gleichen Stellenwert behält (siehe Kapitel 2.2.5; für einen guten Überblick siehe auch Bruhn, 2002). Dennoch wurden bislang in den einzigen beiden (ebenfalls qualitativen) Studien, in denen die musikalischen Ablehnungen bewusst mit erhoben wurden, nur junge Erwachsene (Ackermann, 2014, S. 32f.; Teilnehmer [N = 7] zwischen 21 und 24 Jahre alt; Kunz, 1998, S. 77ff.; Teilnehmer [N = 5] zwischen 25 und 34 Jahre alt) und außerdem sehr kleine Stichproben befragt. In der vorliegenden Studie wurde deswegen mittels Vorab-Festlegung eines Quotensamplings mit fünf Altersgruppen sichergestellt, dass auch Teilnehmer interviewt werden, die älter als 34 Jahre sind (zum Quotensampling siehe Mayer, 2013, S. 39, 63ff.; Silverman, 2014, S. 60ff.). Die fünf Altersgruppen umfassten mit Ausnahme der höchsten Gruppe jeweils zehn Jahre (18 bis 27, 28 bis 37, 38 bis 47, 48 bis 57, 58 und älter). Für jede Altersgruppe wurden zwei männliche und zwei weibliche Teilnehmer rekrutiert. Um sicherzustellen, dass die

Altersverteilung der Teilnehmer ausgeglichen über die fünf vor der Rekrutierung festgelegten Gruppen verteilt war, wurden die Teilnehmer in einem zweiten Anschreiben darum gebeten, der Studienleiterin ihr Alter mitzuteilen, sofern dieses nicht bereits durch die Studienteilnehmerdatenbank bekannt war.

Der entwickelte Gesprächsleitfaden für die Interviews wurde vor dem ersten Interview pilotiert. Dafür stellte sich eine Person aus dem weiteren Umfeld der Studienleiterin zur Verfügung, die dieser vor dem Interview jedoch nicht persönlich bekannt war. Da dieses Pretest-Interview bereits gut verlief und der Leitfaden anschließend nicht weiter verändert wurde, konnte auch dieses Interview in die Studie integriert werden.

Insgesamt wurden, mit dem Pretest, 21 Teilnehmer rekrutiert, davon elf Frauen und zehn Männer. Die Teilnehmer waren im Mittel 41,42 Jahre alt ($SD = 14,26$; $min = 18$, $max = 64$). Unter den Teilnehmern waren acht Studierende, fünf Selbstständige, fünf Angestellte, eine Hausfrau, ein Doktorand und ein Rentner. Acht Teilnehmer hatten als höchsten Bildungsabschluss das Abitur, einer ein Fachabitur und zwölf einen Universitätsabschluss. Sieben Teilnehmer haben/hatten beruflich mit Musik zu tun, 13 spiel(t)en ein Instrument (siehe Tabelle 4.1). Ursprünglich war geplant worden, auch hinsichtlich ihres Bildungsstands heterogenere Teilnehmer einzuladen. Dies gestaltete sich jedoch schwierig, da sich keine Personen mit einem geringeren Bildungsstand als dem Abitur für die Studienteilnahme meldeten, und wurde deswegen aufgegeben.

4. Studie II: Interviewstudie "Disliked Music"

ST-Code	Zeit Interview	Alter	Geschlecht	Abschluss	BerufStat	MusikBeruf	Instrument	Anzahl Ablehnungen
1	00:57:40	36	w	Uni	selbstständig	nein	nein	11
2	01:17:50	28	w	Abi	Student	nein	ja	9
3	01:42:49	32	w	Uni	Doktorand	ja	ja	36
4	00:53:23	64	w	Uni	anderes	ja	ja	16
5	00:58:06	30	m	Uni	Student	ja	ja	10
6	01:03:38	41	w	Abi	Student	nein	ja	9
7	01:07:08	61	m	Uni	selbstständig	ja	ja	13
8	01:26:35	28	m	Uni	Student	nein	ja	13
9	00:56:45	52	w	Uni	Angestellte	nein	nein	10
10	01:21:11	43	w	Abi	Angestellte	ja	ja	10
11	01:27:34	58	w	Uni	Hausfrau	nein	nein	20
12	01:20:43	49	m	Uni	selbstständig	nein	ja	8
13	01:35:36	21	w	Abi	Student	nein	nein	12
14	00:51:41	52	w	Uni	Angestellte	nein	nein	9
15	01:18:03	24	w	Abi	Student	nein	nein	14
16	01:27:16	55	m	Uni	selbstständig	ja	ja	11
17	01:25:13	23	m	Abi	Student	nein	nein	13
18	01:21:06	25	m	Abi	Student	nein	ja	12
19	01:30:36	46	m	Uni	Angestellter	ja	ja	9
20	01:05:58	63	m	Abi	selbstständig	nein	nein	14
21	01:25:44	39	m	Fachabi	Angestellter	nein	ja	18

Tabelle 4.1: Übersicht über die Studienteilnehmer

Alle Teilnehmer brachten eine zuvor von ihnen angefertigte Liste ihrer abgelehnten Musik mit zum Interview, die zum Teil in den Interviews noch ergänzt wurde, wenn den Teilnehmern während des Gesprächs weitere Punkte einfielen. Die Anzahl der benannten musikalischen Ablehnungen variierte von 8 bis 36 unterschiedlichen Ablehnungen mit einem Mittelwert von MW = 13,19. Insgesamt wurden von den Teilnehmern 277 musikalische Ablehnungen aufgelistet.

Die Interviews dauerten zwischen 51 und 102 Minuten (MW = 75 min) und wurden alle mit einem Zoom H4N Audio Rekorder aufgezeichnet.

4.1.5 Transkription

Für die Verschriftlichung der Interviews wurde eine vollständige Transkription aller Interviews gewählt. Auch wenn in dieser Untersuchung „die inhaltlich-thematische Ebene im Vordergrund steht“ (Mayring, 2002, S. 91), wurden die Interviews wörtlich übertragen, so dass auch Wortwiederholungen, abgebrochene Sätze oder grammatikalische Fehler erhalten blieben, da sie als mögliche Indikatoren für längere

Denkprozesse oder Unsicherheiten bei der Interpretation und Auswertung der Interviews hilfreich sein können. Akzente, Dialekt und Umgangssprache wurden jedoch zum besseren Verständnis ins Schriftdeutsche umgewandelt (z.B. ‚ist es‘ statt ‚isses‘). Diese Veränderungen sollen der besseren Lesbarkeit der Transkriptionen dienen, da diese Art sprachlicher Besonderheit für diese Studie nicht relevant ist. Darüber hinaus wurden die Verschriftlichungen wortgetreu angefertigt und in Satzstellung, Grammatik und Wortwahl nicht verändert, so dass der Gesprächscharakter erhalten bleibt.

Füllwörter (wie ‚ähm‘, ‚mh‘), Lautäußerungen wie Lachen sowie längere Denkpausen (ab zwei Sekunden) wurden ebenfalls als Indikatoren für Unsicherheit, Denkprozesse oder emotionale Zustände des Interviewpartners transkribiert. Die verwendeten Symbole sowie alle Transkriptionsregeln sind im Anhang (Anhang A.4.4) aufgelistet.

Von den 21 Interviews wurden 17 von der Autorin und vier von einer eingewiesenen Mitarbeiterin nach denselben Prinzipien transkribiert. Sowohl die Transkription als auch die Datenauswertung wurden mit der PC-Software *Atlas.ti* (Version 7, Atlas.ti Scientific Software Development, Berlin) durchgeführt.

4.1.6 Analyse

Die Auswertung der in den Interviews gesammelten Informationen erfolgte mittels qualitativer Inhaltsanalyse. Die beste Beschreibung dieser Methode findet sich bei Mayring: „Die Stärke der Inhaltsanalyse ist, dass sie streng methodisch kontrolliert das Material schrittweise analysiert. Sie zerlegt ihr Material in Einheiten, die sie nacheinander bearbeitet. Im Zentrum steht dabei ein theoriegeleitet am Material entwickeltes Kategoriensystem; durch dieses Kategoriensystem werden diejenigen Aspekte festgelegt, die aus dem Material herausgefiltert werden sollen“ (ebd., S. 114). Zugleich betont Mayring auch die Bedeutung flexibler Anpassung der Inhaltsanalyse an das konkret gegebene Material: „Die Inhaltsanalyse ist kein Standardinstrument, das immer gleich aussieht; sie muss an den konkreten Gegenstand, das Material angepasst sein und auf die spezifische Fragestellung hin konstruiert werden“ (Mayring, 2010, S. 49; siehe auch Kaufmann, 2015, S. 83).

Aus diesem Grund wurde die Analyse flexibel an die Anforderungen der Interviews sowie der Forschungsfragen angepasst. Als Grundprinzip folgte die Auswertung der Methode der strukturierenden Inhaltsanalyse nach inhaltlichen Aspekten mit induktiver

Kategorienbildung aus dem Material (vgl. Mayring, 2010, S. 83–99; Mayring, 2015, S. 472). Diese Technik hat das Ziel, „bestimmte Themen, Inhalte, Aspekte aus dem Material herauszufiltern und zusammenzufassen“ (Mayring, 2010, S. 98). Nach mehrmaligem Lesen des gesamten Materials und Durchsicht auf gemeinsame Themen wurden grob unter Berücksichtigung der bisherigen Forschungsergebnisse und der Forschungsfragen folgende Oberkategorien als generelle Fokuspunkte der Auswertung festgelegt:

- a. Klassifikationen abgelehnter Musik
- b. Abgelehnte Bestandteile oder Dimensionen der Musik
- c. Gründe der Ablehnung
- d. Reaktionen auf die Konfrontation mit abgelehnter Musik
- e. Funktionen abgelehnter Musik

Der Fokus der Auswertung wurde damit deutlich auf die abgelehnte Musik und ihre Legitimationsstrategien gelegt. Auch wenn musikalische Vorlieben der Teilnehmer im Interview knapp erfragt und besprochen wurden, wurden diese lediglich für ggf. spätere separate Betrachtungen mit Schubladenkategorien markiert. Das Datenmaterial aus den Interviews war selbst mit der klaren Konzentration auf die abgelehnte Musik sehr umfangreich, weswegen einzelne Aspekte, die für die genannten Forschungsfragen nicht relevant waren, aus der Auswertung ausgeschlossen wurden (siehe Kapitel 4.3, S. 221).

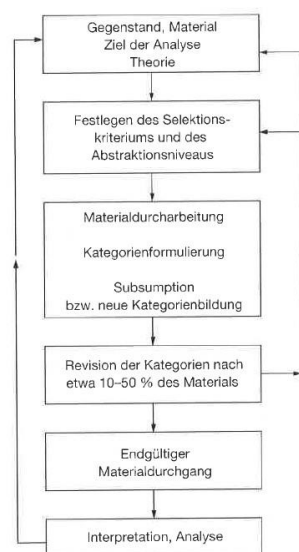


Abbildung 4.1: Prozessmodell induktiver Kategorienbildung von Mayring (2010, S. 84).

Auf der Ebene eines zuvor theorie- bzw. hypothesengeleiteten festgelegten Abstraktionsniveaus wurden schrittweise aus dem Datenmaterial heraus Kategorien induktiv erarbeitet (dem Prozessmodell induktiver Kategorienbildung von Mayring 2010, S. 84 folgend; siehe Abbildung 4.1). Diese Kategorien wurden mit Ankerbeispielen und möglichst klaren Definitionen versehen und entweder unter bestehende Oberkategorien subsumiert oder als neu gebildete Kategorie aufgenommen. In festen Abständen wurden dann die bestehenden Kategorien überarbeitet und, so möglich, zusammengefasst. Sämtliche Entscheidungen zur Zusammenlegung von Kategorien, aber auch Überlegungen, Fragen sowie Schwierigkeiten und Unklarheiten wurden in Form von Notizen zu den einzelnen Kategorien oder in Form von Memos niedergeschrieben und dokumentiert, um über die Dokumentation intersubjektive Nachvollziehbarkeit zu ermöglichen (Steinke, 2015, S. 324ff.). Zum Ende des Kodierprozesses erfolgte ein endgültiger Materialdurchgang, der zugleich noch einmal überprüfte, ob sich alle Kategorien trennscharf voneinander abgrenzen lassen und so definiert sind, dass sie sich nicht überschneiden (nach Mayring, 2015, S. 472). Als letzter Analyseschritt wurde dann eine quantifizierende Übersicht des Materials erstellt (dazu Schmidt, 2015, S. 454f.). Um die Daten für eine deskriptiv-statistische Auswertung nutzbar zu machen, wurden alle genannten musikalischen Ablehnungen der Teilnehmer mitsamt der zugehörigen Kodierungen für die aufgezählten Gründe der Ablehnung und der Ablehnungsstärke (11-stufige Likert-Skala von 0 bis 10) als jeweils eine Spalte in ein Tabellenkalkulationsprogramm (*Microsoft Excel*, Version 2016, Microsoft Corporation, Redmond, USA) übertragen und, ausgehend von den finalen Kodierungskategorien, in Hinsicht auf Häufigkeiten ausgewertet.

4.2 Ergebnisse

In Anlehnung an die analytischen Fokussierungen aus dem Kodierprozess, die sowohl aus den Forschungsfragen als auch aus den anhand des Datenmaterials induktiv entwickelten Oberkategorien entstanden sind, werden im folgenden Ergebnisbericht zunächst die Ordnungskategorien abgelehnter Musik (Kapitel 4.2.1), die Ablehnungsstärke (Kapitel 4.2.2) und anschließend die Bezugspunkte der Ablehnungen (Kapitel 4.2.3) untersucht. Darauf aufbauend folgt die Analyse der Begründungsmuster und Legitimationsstrategien der Interviewteilnehmer für ihre Ablehnungen (Kapitel

4.2.4). Die anschließenden Kapitel gehen auf situative Veränderungen (Kapitel 4.2.5) und die Häufigkeitsverteilungen der unterschiedlichen Gründe (Kapitel 4.2.6) ein und betrachten dann die von den Teilnehmern geschilderten Reaktionen auf die abgelehnte Musik (Kapitel 4.2.7). Die Auswertung der Frage nach dem Zusammenhang von musikalischen Ablehnungen und Selbstbild (Kapitel 4.2.8) bildet den Grundstein für die Darstellung der Funktionen der musikalischen Ablehnung (Kapitel 4.2.9), worauf eine Zusammenfassung der Interviewstudie und Überleitung zur folgenden Onlinefragebogenstudie folgt (Kapitel 4.3).

Um die Möglichkeit zu geben, die vorgestellten Interpretationen und Klassifikationen anhand von ausgewählten Schlüsselzitate zu überprüfen, werden in den folgenden Unterkapiteln Ausschnitte aus den Interviews präsentiert. In diesen Beispielen tritt das angesprochene Thema besonders stark hervor, weswegen sie sich als Anschauungsmaterial besser als andere Zitate eignen. Die Teilnehmer wurden in der Interviewstudie pseudonymisiert, indem jedem von ihnen mittels einer Kodierliste eine Nummer zugewiesen wurde. Diese Nummer verbindet die Zitate mit Informationen zu den Teilnehmern in den verwendeten Tabellen. Ebenfalls wird bei jedem Zitat angegeben, auf welche musikalische Ablehnung sich der Teilnehmer an dieser Stelle im Interview bezog. Die angegebenen Stil- oder Gattungskategorien sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, immer diejenigen des Teilnehmers. Interpreten- und Bandnamen wurden bei falscher Schreibweise in der Ablehnungsliste an die korrekte Orthographie angepasst.

4.2.1 Klassifikationen abgelehnter Musik

Auf die Problematik der Verwendung von Musikstilen zur Erhebung des Musikgeschmacks wurde bereits in Kapitel 2.1.2 hingewiesen. Da die Verwendung unterschiedlicher Klassifikationskategorien von Musik, also Stile, aber auch Gattungen, Interpreten und weitere, im Alltag üblich und verbreitet sind, kann ein generelles Wissen über unterschiedliche Ordnungskategorien von Musik bei den Teilnehmern der Interviews vorausgesetzt werden. So wird beispielsweise im Bereich des Musikkredits, neben groben Stilbegriffen für die grundsätzliche Positionierung des Senders, im Allgemeinen primär mit einzelnen Liedtiteln und den zugehörigen Interpreten agiert. Zusätzlich spielen Gattungen eine Rolle, einerseits über Sendungen, die eine auf eine

spezifische Gattung beschränkte Musikauswahl präsentieren (beispielsweise das “Opernkonzert” bei NDR Kultur [1], die Sendung “100pro deutsch” mit nur deutschsprachigen Stücken aus “Rock & Pop” bei hr3 [2] oder “Chartshows”, die internationale und nationale Chartlisten vorstellen [3, 4]⁹), andererseits über die Sortierung von Musik durch ihre Entstehungszeit¹⁰.

Um diese Vielfalt bewusst auszunutzen und die Teilnehmer dazu anzuregen, sich Gedanken über andere Möglichkeiten der Klassifikation als Musikstile zu machen, wurden sie gebeten, bei der Erstellung der Liste ihrer abgelehnten Musik auch Interpreten, einzelne Lieder, Eigenschaften von Musik „oder etwas ganz Anderes” (siehe Interviewanschreiben A.4.5 im Anhang) zu berücksichtigen. Für die statistisch-deskriptive Auswertung wurden neben den gelisteten Ablehnungen auch Ablehnungen, die im Laufe des Interviews von den Teilnehmern ergänzt wurden, mit aufgenommen. Insgesamt wurden 213 musikalische Ablehnungen in Listenform sowie 64 Ergänzungen im Interview selbst von den Teilnehmern genannt. Anschließend wurde untersucht, welche Klassifikationskategorien auftraten, und jede Ablehnung entsprechend kodiert.

Die häufigste Ordnungskategorie bilden musikalische Stile (44,1 %), gefolgt von Interpreten (30%) und Gattungen (12,3%). Spezifische Stücke oder Songs machen noch 6,1% der Nennungen aus. Einzelne Instrumente (4,3%), musikalische Eigenschaften (2,5%) und musikalische Formate (0,7%) werden hingegen nur sehr vereinzelt verwendet (siehe Abbildung 4.2). Ähnlich wie in der Fragebogenstudie sind somit Musikstile die am häufigsten verwendete Kategorie. Während jedoch in den Fragebögen an zweiter Stelle Gattungen standen, sind in den Interviews konkrete Interpreten-Namen deutlich stärker vertreten. Einzelne Stücke und Instrumente werden in beiden Studien nur von einem kleinen Teil der Teilnehmer verwendet (siehe dazu Kapitel 3.2.1).

⁹ Für weitere Informationen zu den Sendungen siehe:

[1] *NDR Kultur Opernkonzert*. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter

<https://www.ndr.de/ndrkultur/sendungen/opernkonzert/index.html##>

[2] *hr3 100pro deutsch*. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.hr3.de/100pro-deutsch,100prodeutsch-126.html##>

[3] *Chartshow Radio Hamburg*. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.radiohamburg.de/chartshow##>

[4] *FFH Top 40. Hessens Chartshow*. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <https://www.ffh.de/musik/top-40.html##>

¹⁰ Viele Radiosender werben sogar aktiv mit Sprüchen wie “Das Beste aus den 80ern und 90ern” oder bauen auf sogenannten “Oldies” Sendungen auf (zum Beispiel hr4, planet oldschool, radio ffh).

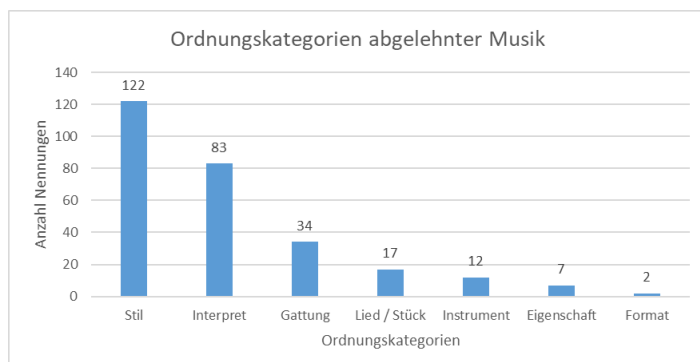


Abbildung 4.2: Ordnungskategorien abgelehnter Musik

Um die genannten Musikstile miteinander vergleichen zu können, wurden sie zunächst in Metastile und Substile unterschieden und entsprechend kodiert. Diese Unterscheidung wurde in Übereinstimmung mit den Stil- und Substillisten von Wald-Fuhrmann (*Multidimensional Inventory of Musical Taste (MIMT), 2018*) vorgenommen. Als Metastile wurden Blues, Country, Electronic Dance Music (inkl. Techno und House; kurz: EDM), Funk / Ska (beide Stile wurden nicht von den Teilnehmern erwähnt und deswegen ausgelassen), Jazz, Klassik, Metal, Pop, Rap / Hip Hop, Rock, Schlager, Soul, außereuropäische Musik und deutsche Volksmusik gewertet. Diese Liste wurde außerdem noch um die Kategorien Reggae und Singer / Songwriter ergänzt. Die Substile wurden dann in einem weiteren Schritt den jeweils zugehörigen Metastilen zugewiesen (bspw. Death Metal zu Metal, House zu EDM, Neue Deutsche Welle zu Rock etc.; siehe ebd.). Von den 119 Stilnennungen entfallen 47 auf die breiten und damit relativ unspezifischen Metastile und 75 auf Substile.

Die am häufigsten genannte Metastilkategorie ist Schlager mit 13 Nennungen, gefolgt von Volksmusik mit acht (siehe Tabelle 4.2). Die Trennung zwischen den beiden Stilen ist musikwissenschaftlich gesehen sinnvoll und notwendig, allerdings ist zu bezweifeln, dass alle Interviewteilnehmer zwischen Volksmusik und Schlagern zu unterscheiden wussten. Fünf Teilnehmer (ST2, 3, 4, 13 und 18) nennen jeweils beide Stile auf ihren Ablehnungslisten, was ein Indiz dafür sein könnte, dass sie zwischen den Stilen unterscheiden. Ein weiterer Teilnehmer (ST19) zeigt durch die Formulierung auf seiner Liste (“volkstümliche Musik”) ebenfalls, dass ihm der Unterschied bewusst ist. In den Interviews selbst thematisieren nur drei Befragte den Unterschied (ST12, 19, 20) explizit:

„Also ich, ich mag gerne Volkslieder und Volksmusik im Sinne von, ähm, also nicht volkstümliche Musik, sondern richtige Volksmusik, also wo Leute traditionelle Instrumente spielen und traditionelle Lieder singen. Also da sind, also, also, im Voralpenland, im Allgäu gibt ’s das häufig. [...] Aber

deutsche, also, Volksmusik find' ich gut, ja. Aber ich find' so diese verordnete Fröhlichkeit so, wirklich a la Marianne und Michael, so, so, ähm, volkstümliche Hitparade, ja. Das nervt mich.“ [ST12]

„Und, ähm, und volkstümliche Musik, ja [seufzt] Also Schlager, Schrägstrich, volkstümliche Musik ist natürlich, also [seufzt], ja, also, äh, mh, ich meine, es ist natür-, äh, -türlich, kann so nervig sein.“ [ST19]

Andere Teilnehmer sprechen zwar an, dass sie Volkslieder zum Teil auch mögen, verwenden aber den Stilbegriff Volksmusik auch für die eigentlich abgelehnte volkstümliche Schlagermusik:

„Bei der Volksmusik, ähm, habe ich teilweise dazu geschrieben, es gibt schon Volkslieder, ich weiß nicht, ob die genau auch dazuzählen, die ich schön finde. Weiß ich nicht. "Der Mond ist aufgegangen", oder, die, diese, ja, es sind Lieder dann eher, ne, die gefallen mir. Aber diese Humtata-Musik meinte ich. Damit kann ich einfach nichts anfangen. Ich finde es nicht aushaltbar, aber es ist mir fremd.“ [ST2]

„Find' ich auch schrecklich, oder manche Art von Volksmusik, wobei ich das nicht generell sage. Es gibt wunderschöne Volksmusik. Äh, aber ich komme aus Österreich, und da gibt 's Volksmusik, das ist Volksgut. Das ist, was wir zu Weihnachten singen, das ist meistens ja auch Volksmusik im weitesten Sinne. Aber es gibt so bestimmte auch Arten, wie die Volksmusik dann auch präsentiert wird, wie jetzt im Musikantenstadl oder solche Sachen, wo ich dann auch sag', nee, das ist mir, das ist nicht die Musik, die ich mir anhören würde freiwillig.“ [ST4]

„Wobei ich unterscheide zwischen [2s] Volksliedern und Volksmusik. Volkslieder mag ich, teilweise sogar sehr, äh also Lieder, die über lange Zeit halt einfach stabil geblieben sind und die gesungen werden äh und Volkslied, diese äh Slavko Avsenik und die Original Oberkrainer oder äh hier, hier dann eher Blauer Bock glaub' ich, da war das auch, das ist ja schon 'n bisschen her...Aber das ist ja aktuell. Es gibt ja äh das ein oder andere Mal Samstagabend, äh zur besten Sendezeit, da ist irgendwie dieses Musikantenstadl oder wie das heißt...Da äh da hat...spielt aber auch die Authentizität 'ne Riesenrolle, wo ich dann sage, Kinders ich glaub' euch diesen ganzen Kram nicht, was ihr da singt. Wobei da eben die Texte auch wie, so ähnlich wie bei der Schlagermusik, ähm auch forschungswürdig wären. Äh o- oder auf 'ne Überprüfung, wie viele Vokabeln die dafür brauchen für diese Texte. Also im Grunde genommen ist das nur 'ne 'ne 'n Seitenarm der Schlagermusik.“ [ST16]

Die restlichen Teilnehmer differenzieren nicht zwischen Volksmusik und Schlagermusik und benutzen die beiden Stil Kategorien synonym:

„Und auch Schlager, Volksmusik, hab' ich noch nie irgendwie gemocht.“ [ST3]

„Also Volksmusik ist so, da wird so die heile Welt besungen so, aber so für mich in 'ner Extremform, und das ist so schnulzig, dass es schon tropft. Und, ähm, [2s] also Helene Fischer ist jetzt für mich noch so 'n, so 'n Ding mittendrin, wo ich sag', okay, das, das kann ich mir mal ab und zu anhören, so als Gute-Laune-Macher [...].“ [ST6]

Trotz der teilweise mangelnden Begriffsunterscheidungen der Teilnehmer legt ein Großteil derjenigen, die ‚Volksmusik‘ respektive volkstümliche Schlagermusik ablehnen, Wert darauf, diese von den überlieferten traditionellen Volksliedern abzugrenzen. Die Musik, die die Teilnehmer mit dem Begriff der Volksmusik beschreiben, würde im musikwissenschaftlichen Verständnis dementsprechend als Schlager kategorisiert. Damit sind diese beiden Metastile ein gutes Beispiel dafür, wie ungenau Stil Kategorien auf diesem hohen Abstraktionsniveau die damit bezeichnete Musik abbilden. Was von dem einen Teilnehmer unter Schlager subsumiert wird,

bezeichnet ein anderer als Volksmusik und ein dritter möglicherweise als Pop oder ‚Ballermannmusik‘.

An dritter Stelle, nach Schlager und Volksmusik, wird Metal mit sieben Nennungen genannt, gefolgt von Hip Hop / Rap und Country mit jeweils vier Nennungen. Damit weichen die Interviewteilnehmer von den Ergebnissen von Bryson und auch Warde ab, in deren Studien Heavy Metal der am häufigsten und stärksten abgelehnte Musikstil in den USA war (Bryson, 1996, S. 892f.; Warde, 2011, S. 348).

Auch wenn die Metakategorien nicht dafür geeignet sind, das alltägliche Musikhörverhalten abzubilden, geben sie als grobe Sammelkategorien doch einen Einblick, wie sich die Ablehnungen der Teilnehmer verteilen. Deswegen wurden die 15 oben genannten Kategorien auch dafür genutzt, die Substile für quantitative Analysen der Ablehnungen zusammenzufassen:

- **Außereuropäische Musik:** Afrikanische (2x), arabische (2x), asiatische (2x), chinesische, orientalische, türkische Musik, Boerenmusik, Bollywoodmusik, Gospel, Irish Folk (4x), Klezmer, Meditationsmusik (4x), Turbofolk, Weltmusik
- **EDM:** Ambient, Brakebeat, Djungle, Electro Indie, Gabba, Goa, Hardcore (2x), House (3x; davon jeweils 1x Italo und Vocal), Loungemusik, Schranz, Techno (7x), Trance
- **Rap:** Gangster-Rap, Deutschrapp
- **Jazz:** Dixieland, Free Jazz
- **Metal:** Dark Metal, Death Metal (4x), Heavy Metal (3x), Metalcore, Speed Metal
- **Pop:** Easy Listening, Charts, R'n'B (2x)
- **Rock:** Christian Rock, Hard Rock, Mittelalterrock, Neue Deutsche Welle (2x), Psychobilly, Punk, Rechtsrock (3x)
- **Schlager:** Mallorcaschlager
- **Singer-Songwriter:** Frz. Chansons
- **Volksmusik:** Shanties, Volkslieder

Die bei den Substilen am häufigsten genannte Stil­kategorie ist EDM mit 21 Nennungen, gefolgt von außereuropäischer Musik mit 19 und Metal sowie Rock mit 11 und 10 Nennungen. Die Verteilung der Metastile über die einzelnen Klassifikationskategorien ist in Tabelle 4.2 abgebildet. Schlager und Volksmusik spielen bei den Substilen keine nennenswerte Rolle (2 Nennungen für Volksmusik, 1 für Schlager).

Stilkategorien	Metastil	Substil	Interpret	Gattung	Lied	Gesamt
Rock	1	9	27	1	2	40
EDM	2	21	5	4	0	32
Pop	1	5	14	7	5	32
Schlager	13	1	14	1	2	31
Klassik	1	0	10	12	6	29
Außereuropäische Musik	0	19	0	4	0	23
Metal	7	11	4	0	0	22
Volksmusik	8	2	1	1	0	12
Hip Hop /Rap	4	2	4	0	0	10
Jazz	3	4	0	0	0	7
Country	4	0	1	0	1	6
Reggae	2	0	0	0	1	3
Soul	1	0	1	1	0	3
Singer	0	1	2	0	0	3
Blues	0	0	0	1	0	1

Tabelle 4.2: Verteilung der Metastile über die einzelnen Klassifikationskategorien

Eine mögliche Erklärung für diese Unterschiede in der Verteilung zwischen Metakategorien und Substilen ist, dass die Teilnehmer möglicherweise auch Musik aus den Bereichen EDM, Rock und Metal in ihrem Vorliebensspektrum haben und bestimmte Interpreten oder Substile daraus mögen oder hören¹¹. Dadurch ist ihr Wissen über die Differenzierungen innerhalb dieser Stile größer und sie können auf Eben der Substile viel genauer spezifizieren, welche Unterarten der Musik dieses Stils ihnen missfallen, als es für sie bei Schlager und Volksmusik möglich ist, die genereller und eher auf Basis von Vorurteilen als auf Basis von Beschäftigung mit der Musik abgelehnt werden. Dafür spricht auch, dass die auf Meta-Ebene am häufigsten abgelehnten Stile auch diejenigen sind, die in bisherigen Musikgeschmacks-Studien mit höherem Alter und, da bei studentischen Stichproben meistens als nicht gemocht gewertet, möglicherweise auch mit einem niedrigeren Bildungsstand verbunden waren (siehe Schäfer & Sedlmeier, 2009, Tanner, Asbridge & Wortley, 2008, Weisskirch & Murphy, 2004 [mit Country, der in den USA eine der deutsche Volksmusik etwa vergleichbare Position einnimmt]; außerdem Calmbach et al., 2016)¹² oder, wie im Fall von Metal, als

¹¹ Über die Einteilung von Techno als Substil von EDM ließe sich berechtigterweise streiten. Techno ist ebenfalls eine eher unspezifische Sammelbezeichnung für eine Vielzahl an elektronischen Unterarten. Dennoch bliebe EDM selbst dann, wenn man Techno herausrechnet, mit dann 14 Nennungen an zweiter Stelle.

¹² In der SINUS-Jugendstudie 2016 wurden die Jugendlichen nach ihren Musikvorlieben befragt. Lediglich in drei von sieben Milieus wurde Volksmusik bei den Jugendlichen im positiven Sinne genannt: bei den konservativ-bürgerlichen, die einen mittleren Bildungsstand aufweisen, sowie bei den prekären und materialistisch-hedonistischen Jugendlichen mit eher niedrigem Bildungsstand.

potentiell deviant angesehen werden (zum Beispiel North & Hargreaves, 2008, Selfhout et al., 2007, Took & Weiss, 1994). Die vielen Ablehnungen von Subkategorien aus der nicht-westlichen Musik entstehen möglicherweise aus Konfrontationen mit anderen Musikstilen auf Reisen, durch interkulturelle Bekanntschaften oder den inzwischen stärker präsenten Markt der Weltmusik.

Auch die 83 abgelehnten Interpreten wurden den Metastilen zugeordnet und entsprechend kodiert. Dafür wurden alle Interpreten bei dem Online-Musikdienst last.fm aufgerufen und ihnen der Stil zugewiesen, der von den Benutzern der Plattform als häufigster Tag verwendet worden war. Diese Methode der Stilklassifizierung bietet den Vorteil, dass bei last.fm keine Experten den Stücken Stile zuweisen, sondern die Nutzer der Plattform und somit die Stileinteilungen mittels einer großen Gruppe an Laienhörern generiert werden. Die derart erstellten Stilzuweisungen stimmen daher vermutlich eher mit den Stilen überein, die die Interviewteilnehmer als Nicht-Experten den Interpreten geben würden, als dies möglicherweise bei Experteneinschätzungen der Fall wäre.

Aufgrund dieses Verfahrens war es nötig, die ursprünglichen 14 Metastile des *MIMT* um die Stile Reggae und Singer-Songwriter zu ergänzen. 50 Interpreten werden jeweils nur einmal aufgezählt. Folgende Interpreten haben mehr als eine Nennung (sortiert nach Metastilen):

- **Klassik:** André Rieu (2x)
- **Pop:** Celine Dion (2x), Mariah Carey (2x), Pur (2x)
- **Rock:** Böhse Onkelz (5x), Die Toten Hosen (2x), Frei.Wild (3x), Nickelback (3x), Rammstein (2x), Unheilig (2x)
- **Schlager:** Florian Silbereisen (2x), Helene Fischer (4x), Udo Jürgens (2x)

Insgesamt werden am meisten Rock-Interpreten genannt (27x), gefolgt von Pop und Schlager (jeweils 14x) und Klassik mit 10 Interpreten. Es gibt jedoch nur wenige Interpreten, die von mehr als zwei Teilnehmern angeführt werden: die Böhsen Onkelz, Frei.Wild, Nickelback und Helene Fischer (die bereits in der Fragebogenstudie die am häufigsten genannte abgelehnte Künstlerin war; siehe Kapitel 3.2.1). Die Böhsen Onkelz sowie Frei.Wild sind deutschsprachige Bands, deren politische Einstellung oftmals sehr kritisch diskutiert wurde, da beiden Bands eine politisch rechte Gesinnung

und Anspielungen auf rassistisches Gedankengut in den Texten nachgesagt werden¹³. Gleichzeitig haben beide Bands in Deutschland einen großen Anhängerkreis und verkaufen erfolgreich Alben und Konzertkarten.

Helene Fischer ist eine weitere deutsche Künstlerin, die, allerdings mit unpolitischer Schlagermusik, in Deutschland kommerziell sehr erfolgreich ist und offenbar ebenfalls stark polarisiert. Bei ihrem Auftritt in der Halbzeitpause des Fußballpokalhalbfinals im Berliner Olympiastadion (am 27.5.2017) wurde sie von den Fangruppen beider Finalisten ausgepiffen und ausgebuht¹⁴. Auch wenn übereinstimmend berichtet wird, dass sich die negativen Publikumsreaktionen vermutlich primär gegen eine zunehmende Amerikanisierung und Kommerzialisierung des Fußballs richten würden, lässt sich dennoch mutmaßen, dass eine derart heftige Zuschauerreaktion auch Anteile einer grundsätzlichen Ablehnung bei zumindest einigen Mitgliedern des Publikums zeigt und somit auf entgegengesetzte Meinungen über die Künstlerin und ihre Musik hinweist.

Nickelback ist die einzige englischsprachige Band mit mehr als zwei Nennungen und international kommerziell erfolgreich. Zugleich sind sie laut Zeitungsartikeln angeblich “the world’s most hated band” (Lachno, 2018). Die negative Presseberichterstattung, die diese Band in den letzten Jahren erfahren hat, ist bereits wissenschaftlich untersucht worden. Anttonen identifiziert dabei im musikjournalistischen Diskurs zu Nickelbacks Musik vor allem Kritik an angeblich mangelnder Authentizität, fehlende Originalität

¹³ Beispiele aus dem journalistischen Diskurs zu beiden Bands:

[1] Flad, H. (2008, 21. Juli). *Auf dem Seziertisch: Böhmische Onkelz*, Belltower News Netz für digitale Zivilgesellschaft. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.belltower.news/artikel/auf-dem-seziertisch-boehse-onkelz###>

[2] Radke, J. (2012, 10. Mai). *Die neue Reichskapelle. Dumpfer Patriotenrock aus Südtirol erobert die Arenen in ganz Deutschland*, ZEIT Online. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.zeit.de/2012/20/A-Onkelz/komplettansicht###>

[3] Twickel, C. (2013, 9. März). *Nebelmaschine Frei.Wild*, Spiegel Online. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.spiegel.de/kultur/musik/frei-wild-wie-rechts-ist-die-suedtiroler-band-wirklich-a-887594.html###>

¹⁴ Siehe Berichterstattung:

[1] Rabe, T. (2017, 28. Mai). *Ärger beim DFB-Pokal-Finale. "Die Pfiffe galten mehr dem DFB als Helene Fischer"*, Frankfurter Allgemeine Zeitung. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball/pokal-finale-dfb-und-helene-fischer-aeussern-sich-zu-pfeifkonzert-15036292.html###>

[2] Marthaler, M. (2017, 27. Mai). *Helene Fischer brutal ausgepiffen*, Die Welt. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <https://www.welt.de/sport/fussball/article164993848/Helene-Fischer-brutal-ausgepiffen.html###>

[3] Schneider, M. (2018, 28. Mai). *Die Fans haben nicht Helene Fischer ausgepiffen, sondern das Symbol Helene Fischer.*, Süddeutsche Zeitung. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.sueddeutsche.de/sport/dfb-pokal-finale-die-fans-haben-nicht-helene-fischer-ausgepiffen-1.3524026###>

und eine starke Ausrichtung auf kommerziellen Erfolg (Anttonen, 2016).

Bei den genannten musikalischen Teilbereichen entfallen die meisten Nennungen auf Gattungen der klassischen Musik (12). An zweiter Stelle steht Pop mit sieben Nennungen, dahinter folgen außereuropäische Musik und EDM mit jeweils vier. Mehrfachnennungen gibt es nur im Bereich der klassischen Musik mit Gattungen wie Mönchschöre (2x) und Oper (2x) sowie einmal im EDM mit Fahrstuhlmusik (2x). Außerdem wird, mit unterschiedlichen Benennungen, fünfmal moderne (atonale) Musik abgelehnt („atonale Musik" [ST4], „Donaueschingen" und „neue klassische Musik ohne Struktur" [ST7], „Avantgardemusik" [ST10] und „moderne klassische Musik" [ST14]). Auch bei den Gattungen ist das Abstraktionslevel sehr verschieden und reicht von sehr spezifischen Formulierungen („arabische Improvisationsmusik" [ST4]) zu breiten und individuellen Wortkreationen („Clubmusik" [ST17]).

Auch die meisten aufgezählten Stücke oder Songs stammen aus dem klassischen Bereich (6x) sowie aus dem Pop (5x). Hier zeigt sich vermehrt eine zunehmende Binnendifferenzierung, indem sich vor allem die Teilnehmer, die gern und viel klassische Musik hören, von einzelnen Werken distanzieren. Bei den Pop-Stücken handelt es sich ausschließlich um erfolgreiche und oft gespielte Stücke. Der einzige Song, der zweimal genannt wird, ist *Last Christmas* von Wham, ansonsten gibt es keine Mehrfachnennungen.

Betrachtet man nun die Ablehnungen über alle Klassifikationsarten zusammen (also Metastil, Substil, Interpreten, Gattungen und Einzelstücke), sind die am häufigsten genannten abgelehnten Stile Rock, Pop und EDM (in dieser Reihenfolge), gefolgt von Schlager, Klassik und außereuropäischer Musik. Würde man die Metastile Schlager und Volksmusik kombinieren, würden sie jedoch an erster Stelle stehen (siehe die Häufigkeitsangaben in Tabelle 4.2). Auffällig ist, dass die ansonsten oft als polarisierend genannten Stile Metal und Hip Hop zumindest in dieser Stichprobe nur an siebter bzw. neunter Stelle stehen. Die Stile Blues, Singer-Songwriter, Soul und Reggae spielen insgesamt kaum eine Rolle und sind entweder nicht in den alltäglichen Musikerfahrungen der Interviewteilnehmer präsent oder den meisten Teilnehmern möglicherweise zu unbekannt, um eine negative Meinung ihnen gegenüber zu haben. Erstaunlicherweise wird jedoch Klassik, die in den bisherigen Studien zu Musiklehnungen übereinstimmend der am seltensten abgelehnte Stil darstellte (siehe

Kapitel 2.3.2), von den Teilnehmern in Form von Gattungen und konkreten Interpreten durchaus angesprochen und negativ bewertet. Die niedrigen Ablehnungswerte, die für klassische Musik in den Studien von Bryson (1997, S. 148), Bennett (2010, S. 79) und Savage (2006, S. 163) berichtet wurden, sind dementsprechend daraus zu erklären, dass in diesen Studien der Musikgeschmack nur auf Ebene von Musikstilen abgefragt wurde. Im Gegensatz zu anderen Musikstilen scheint eine pauschale Ablehnung der gesamten klassischen Musik jedoch nicht oft vorzukommen und findet sich auch in den Interviews nur einmal, Binnendifferenzierungen (besonders auch im Rahmen sonst neutral bewerteter oder sogar gemochten Stils) spielen jedoch eine deutlich größere Rolle.

Die verbleibenden Klassifikationsmöglichkeiten für Musik werden von den Interviewteilnehmern nur sehr wenig genutzt. Sechs Teilnehmer berichten eine Ablehnung gegenüber bestimmten Instrumenten. Die einzige Mehrfachnennung entfällt dabei auf die Orgel (2x), der Rest verteilt sich ausgeglichen auf sowohl klassische als auch außereuropäische Instrumente. Von den genannten musikalischen Eigenschaften beziehen sich zwei Ablehnungen auf die Stimme, zwei weitere auf konkrete musikalische Spezifika (Lautstärke und Instrumentengebrauch) und drei auf die allgemeine Produktionsart der Musik („handwerklich billig“ [ST7], „kitschig / süßlich“ [ST7], „ähnliche Lieder eines Interpreten“ [ST9]). Zusätzlich werden noch zwei Produktions- bzw. Darbietungsformate genannt: die Wagner-Festspiele in Bayreuth [ST10] und Unplugged-Versionen von Musik [ST21]. Eine Tabelle mit Klassifikationskategorien aufgeschlüsselt nach Teilnehmern ist im Anhang zu finden (Tabelle 4.3, Anhang A.4.6).

4.2.2 Ablehnungsstärke – von Neutralität bis zum Hass

Neben der Erhebung der musikalischen Ablehnungen in ihrer Breite und Tiefe und dem genauen Erfragen der Begründungsstrukturen hinter den Ablehnungen wurden die Teilnehmer in den Interviews zusätzlich gebeten, die von ihnen benannten Ablehnungen auf einer 11-stufigen Likert-Skala von 0, ‚neutral‘, bis 10, ‚maximale Ablehnung‘, zu bewerten. Diese Bewertungen fanden ebenfalls im Gespräch statt, indem der Interviewer anhand der Liste und seiner Erinnerung der zusätzlich im Interview ergänzten Ablehnungen die einzelnen Punkte abfragte und um Bewertungen bat. Die

gegebenen Antworten wurden dann mitsamt dem Interview transkribiert und anschließend von Hand in die quantifizierende Liste der Ablehnungen übertragen. Erst dabei fiel auf, dass zum Teil einige Ablehnungen, die im Interview ergänzt wurden oder auf den Listen mit anderen Punkten zusammen aufgelistet waren, bei der Bewertung nicht berücksichtigt worden waren. Von den 277 genannten Ablehnungen wurden insgesamt nur 241 Ablehnungen bewertet. Dadurch, dass die Bewertungen aller Ablehnungen hintereinander abgefragt wurden, sind diese Urteile als Vergleichsurteile im Verhältnis zu den anderen Ablehnungen zu sehen. Trotz der in jedem Interview von der Befragenden immer gleich formulierten Skalenpole ist dementsprechend nicht sicher, inwiefern die Bewertungen der Teilnehmer miteinander vergleichbar sind, da jeder Teilnehmer die Skalierung individuell auf seine Ablehnungen angepasst verwendet hat. Um die Verteilungen zu veranschaulichen, werden die Bewertungen dennoch hier behandelt, als wären sie intervallskaliert¹⁵. Die Verteilung der bewerteten Ablehnungen ist wie folgt:

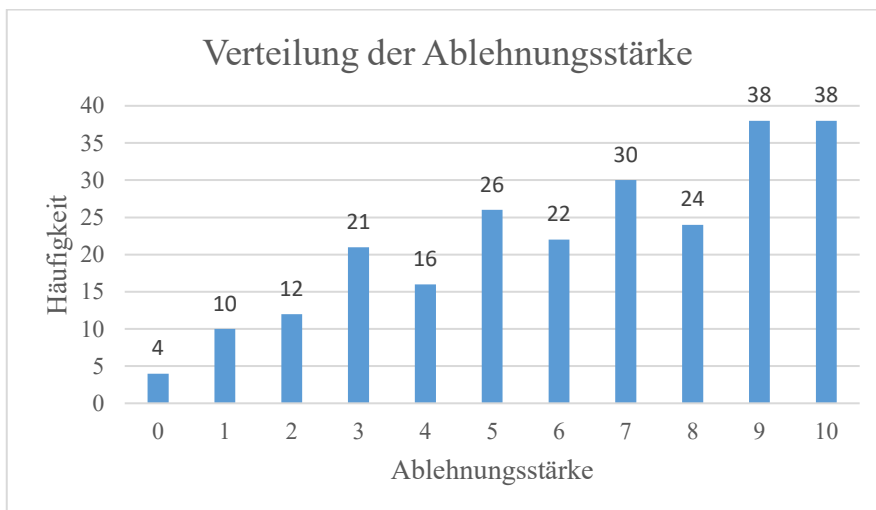


Abbildung 4.3: Verteilung der Ablehnungsstärke

Am häufigsten vergeben die Befragten die stärksten Ablehnungsurteile (10 und 9 mit jeweils 38 Nennungen). Auf die hohen Ablehnungsgrade (6 bis 10) entfallen 63,1% aller bewerteten Ablehnungen, auf die niedrigen Ablehnungen (1 bis 5) lediglich 35,3%. In vier Fällen wird die neutrale Bewertung (,0') vergeben, wenngleich die

¹⁵ Es ist nicht davon auszugehen, dass die maximale Ablehnung (,10') eines Teilnehmers mit der gleichen Bewertung eines anderen vergleichbar ist, noch kann man annehmen, dass die Abstände zwischen bspw. der ,4' und der ,5' den Abständen zwischen ,5' und ,6' entsprechen. Zum Zwecke der quantitativen Auswertung jedoch werden die Bewertungen behandelt, als wäre beides der Fall (Intervallskalierung).

Aufgabestellung für die Teilnehmer besagte, dass sie ihre abgelehnte Musik notieren sollten. Auch wenn die Häufigkeitsverteilung der Ablehnungen damit deutlich linksschief verteilt ist, nutzen die Teilnehmer die gesamte Breite der Skala aus und differenzieren zwischen unterschiedlichen Ablehnungen auch im Stärkegrad ihrer Ablehnung (siehe Tabelle 4.4). Nur sechs der 21 Teilnehmer (ST2, 10, 13, 18, 19 und 20) vergeben die höchste Ablehnungsstärke nicht, aber (mit Ausnahme von ST20) die zweithöchste (,9'). Zwei Teilnehmer (ST4 und ST19) verwenden hingegen nur die obere Hälfte der Skala und berichten keine geringen Ablehnungen. Betrachtet man die Verteilungen der Ablehnungsstärken über die unterschiedlichen musikalischen Klassifikationskategorien (Tabelle 4.5), so fallen leichte Unterschiede in den Mittelwerten der Ablehnung auf. Am stärksten werden demnach Instrumente und musikalische Eigenschaften abgelehnt (sowohl nach Mittelwert als auch nach Median), wobei berücksichtigt werden muss, dass für beide Kategorien nur wenige Urteile vorliegen. Auffällig ist auch, dass die Substile im Mittel negativer bewertet werden als die Metastile. Es wäre interessant, zu untersuchen, inwiefern Unterschiede zwischen den Bewertungen von Stil, Interpreten und Stücken innerhalb einer Metastilkategorie vorliegen. In der vorliegenden Studie ist die Stichprobe der jeweiligen Klassifikationskategorien über die Metastile hinweg zu gering, weswegen ein Vergleich nicht möglich ist.

4. Studie II: Interviewstudie "Disliked Music"

TN	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	Summe	MW
ST1	1	2	0	0	0	1	0	1	0	1	1	7	5,29
ST2	0	1	0	2	2	0	0	0	2	0	0	7	5,57
ST3	3	1	8	4	5	6	4	1	3	0	0	35	6,17
ST4	3	2	1	7	0	0	0	0	0	0	0	13	8,08
ST5	1	1	0	0	2	1	0	1	1	0	1	8	5,13
ST6	2	2	2	1	0	0	0	0	0	1	0	8	7,75
ST7	3	1	1	2	0	3	1	2	0	0	0	13	6,62
ST8	1	2	2	0	2	3	1	0	0	0	0	11	6,82
ST9	2	4	3	0	0	0	0	1	0	0	0	10	8,3
ST10	0	1	1	1	0	0	1	3	0	1	0	8	4,75
ST11	10	1	0	1	0	1	0	2	0	0	0	15	8,47
ST12	2	0	0	0	1	2	1	1	0	0	1	8	5,38
ST13	0	3	2	0	0	1	1	1	1	2	0	11	5,36
ST14	1	0	2	1	0	1	2	1	0	0	0	8	6,13
ST15	2	2	0	4	2	1	0	1	0	0	0	12	7,17
ST16	1	4	0	1	0	0	0	1	0	4	0	11	5,45
ST17	2	2	0	1	1	3	0	2	2	0	0	13	5,85
ST18	0	2	0	1	0	0	5	1	2	0	0	11	4,73
ST19	0	2	2	1	3	0	0	0	0	0	0	8	7,38
ST20	0	0	0	0	1	3	0	2	1	1	0	8	3,75
ST21	4	5	0	3	3	0	0	0	0	0	1	16	7,75
Gesamt	38	38	24	30	22	26	16	21	12	10	4	241	6,45

Tabelle 4.4: Bewertungen der Ablehnungsstärke aufgeschlüsselt nach Teilnehmern

Kategorie	Anzahl	Prozent	davon bewertet	Summe Bewertungen	MW Bewertungen	Median Bewertungen	Min	Max
Stil gesamt	122	44,04%	117	730	6,24	6	0	10
Metastil	47	16,97%	46	253	5,62	6	0	10
Substil	75	27,08%	71	449	6,41	6	0	10
Interpret	83	29,96%	69	465	6,74	7	1	10
Gattung	34	12,27%	29	171	5,90	7	0	10
Lied / Stück	17	6,14%	9	52	5,78	5	2	10
Instrument	12	4,33%	9	70	7,78	9	3	10
Eigenschaft	7	2,53%	7	52	7,43	8	3	10
Format	2	0,72%	1	7	7,00	7		
Gesamt	277	100,00%	241	1510	6,45	7	0	10

Tabelle 4.5: Ablehnungsbewertungen nach Ordnungskategorien der Musik

Die unterschiedlichen Grade der Ablehnung zeigen sich jedoch nicht nur in den Bewertungen, sondern auch in der Sprache, die die Teilnehmer verwenden, wenn sie über die jeweils abgelehnte Musik sprechen. Starke Ablehnungen werden oftmals auch durch sehr explizite Formulierungen und deutliche Ablehnungsmetaphern unterstrichen:

„Also DJ Bobo ist für mich quasi im Prinzip Dance, und der, der schlimmste Vertreter von 90iger Jahren Dancemusik. Und ich sage, das kann ich mir nicht anhören.“ [ST3, DJ Bobo, Wertung ‚9‘]

„Die machen mich zum Beispiel, wenn ich die hören muss, die machen mich irgendwie sofort depressiv, weil ich finde die so schlimm, so so, bringen mich zum Kotzen.“ [ST5, Schlager, Wertung ,9']

„Also, da kommt inzwischen dann auch so ein Hass dazu.“ [ST11, Wolf Biermann, Wertung ,10']

„Mir geht halt auch dieses fürchterlich aufgesetzte Grinsen dann vom Florian Silbereisen zum Beispiel total auf die Nerven. Wie der schon auf die Bühne kommt, ha ha ha. Und dann denk' ich immer so, hahahahaha [aggressiv], halt 's Maul.“ [ST15, Schlager, Wertung ,7']

„Also ich finde die ganz schrecklich. [...] Das, die, die haben nichts, was irgendwie so 'ne Rockband irgendwie, was heißt ausmacht oder sowas, ich finde die Lieder ganz, ganz schrecklich. [2s] Allerdings, wie gesagt, bei diesem, diesem Weihnachtsf-, und, und, und, und, und Saisonabschlussfeiern, da ist man nicht drum herumgekommen. Da wurden, da wurde immer PUR gespielt. [2s] Verschiedenste, verschiedenste Lieder von denen. Und, ey, das... Also PUR, PUR geht gar nicht.“ [ST21, PUR, Wertung ,9']

Neben stark wertenden Adjektiven („schlimm“, „fürchterlich“, „schrecklich“, „geht gar nicht“) werden körperliche Symptome für Gefühle wie Ekel („bringen mich zum Kotzen“), Hass, Aggressivität („halt 's Maul“) oder Traurigkeit („machen mich depressiv“) verwendet, um auszudrücken, wie sehr die Teilnehmer die jeweilige Musik ablehnen. Damit heben sich die starken Ablehnungsurteile auch sprachlich deutlich von den schwächeren ab, bei denen die Teilnehmer wenig bis keine wertenden Adjektive verwenden und ihr negatives Urteil deutlich relativieren. Emotionale Reaktionen, so sie überhaupt geschildert werden, fallen deutlich schwächer aus („langweilig“), und oftmals wird betont, dass die Teilnehmer die Musik aushalten können, wenn sie irgendwo abgespielt wird, wie in diesen zwei Beispielziten ersichtlich wird:

„Ich denke so viel von der aktuellen Chartmusik, das kann ich tolerieren. [INT: mhm] Aber das wär jetzt nichts, was ich mir zum Beispiel kaufen würde, oder so, oder was ich mir jetzt mit Absicht anmachen würde, sondern was ich jetzt so, wenn das so nebenbei läuft, ist das okay, aber das wäre jetzt nicht so meine Präferenz, wenn ich jetzt eine aktive Auswahl treffen würde.“ [ST1, Charts, Wertung ,0']

„Zum Beispiel. Finde ich jetzt nicht schlimm, aber hör' ich einfach nicht. Schalte ich auch um. Also, ist einfach, [1s], ja, es soll mich irgendwie ansprechen. Und wenn es das nicht tut, dann ist es irgendwie langweilig. Ja, langweilig trifft es vielleicht eher. Also, ich hab keine Abneigung dagegen, aber es ist, es interessiert mich einfach nicht.“ [ST2, seichter Pop, Wertung ,2']

4.2.3 Musikimmanente und musikexmanente Bezugspunkte der Ablehnungen

Im Fokus der Interviews und der ganzen Studie standen vor allem die Fragen nach der Beschaffenheit und den Begründungsstrukturen der musikalischen Ablehnungen. Bevor jedoch die Legitimierungsstrategien der Teilnehmer analysiert werden konnten, galt es, die Frage nach dem eigentlichen Bezugspunkt der negativen Urteile zu klären. Auf welche Aspekte der jeweiligen Musik bezieht sich die Ablehnung? Distanzieren sich die Interviewteilnehmer von der abgelehnten Musik im Ganzen, oder können sie einzelne Aspekte benennen, an denen sich ihre Ablehnung festmacht?

Um dies zu klären, wurden die von den Teilnehmern genannten Gründe in der Analyse dahingehend untersucht, welche Bestandteile der Musik explizit thematisiert und kritisiert wurden. Dabei zeigte sich, dass sich die Begründungen einerseits auf die Musik und, falls vorhanden, den Text bezogen, aber auch nichtmusikalische Aspekte wie die Interpreten, die Hörer bzw. Fans der Musik oder auch Darbietungskontexte eine Rolle spielten. Somit lassen sich bereits auf dieser Ebene musikimmanente von musikexmanenten Aspekten unterscheiden, je nachdem, auf welche dieser Dimensionen sich die Ablehnung bezieht (zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Berli 2014, S. 173–206). Gleichzeitig schließen sich diese unterschiedlichen Dimensionen nicht gegenseitig aus. Die Begründungen für das negative Urteil der Teilnehmer können sich sowohl nur auf eine als auch auf mehrere dieser Dimensionen beziehen.

Die meisten Ablehnungsgründe beziehen sich auf musikalische Aspekte. 84,8% der Ablehnungen werden (unter anderem) über die Musik begründet, und 40,4% aller Nennungen werden sogar nur wegen der Musik und nicht wegen anderer Bezüge zum Text oder zu außermusikalischen Aspekten abgelehnt. Die Teilnehmer beziehen sich zum Teil auf die Musik als Ganzes oder auf spezifische musikalische Parameter wie die Instrumentierung oder einzelne Instrumente („Ja, und da habe ich auch festgestellt, also Klaviermusik ist auch was, was ich nicht unbedingt haben möchte. Also es ist der Klang des Klaviers wahrscheinlich, diese, diese, diese, ähm, Töne. [2s] Ähm, das mag ich auch nicht.“ [ST9, Klaviermusik]), bestimmte Klänge („Meistens nervt mich dieser Synthesizer Sound, der da dabei ist. Der ist irgendwie gar nicht so meins.“ [ST21, bezieht sich auf Joy Division]), Melodie und/oder Harmonie („Es ist nicht, also [1s] gefällt mir jetzt so seicht an, aber es ist, es ist in meinen Ohren nicht harmonisch und deswegen macht es mir richtig ein körperliches Unbehagen. Das ist für mich einfach nicht, entspricht nicht dem, meiner Vorstellung von einer Melodie glaub ich.“ [ST1, ganz moderne Musik]), der Rhythmus („Ich nehme mal an, also, ist ja sehr rhythmisch, ähm, aber es ist, äh, auf so eine Art rhythmisch, dass ich da nicht mitgehen kann [...]“ [ST2, Techno]), die Dynamik („Meistens die Dynamik. Weil du musst halt wirklich genau hinhören, grad in diesen neuen Sachen. Meist ist das so leise, wenn's dann um diese Geräusche geht und um, um irgendwelche Plops und um irgendwelche Bögen, die dann nur über irgendwelche Zargen streichen. Das ist unheimlich anstrengend.“ [ST10, Avantgarde der Kunstmusik]) oder auch die Stimme des Sängers oder der Sängerin („Mh, also die Stimme find' ich schon nicht angenehm. Der hat diese berühmte Stimme.“ [ST11, Xavier Naidoo]).

Im Vergleich der Anteile von musikbezogenen Ablehnungsbegründungen zwischen den einzelnen Klassifikationskategorien lassen sich Unterschiede in den Häufigkeiten finden (siehe Tabelle 4.6 im Anhang A.4.7). So beziehen sich bei den Stilen 88,5% der

Begründungen auf die Musik (mit 44,7%, die sich ausschließlich auf die Musik beziehen), bei den Interpreten 71,1% (mit nur 14,5%, die keine anderen Aspekte miteinschließen) und bei den Gattungen ganze 97,1% (und 56,3% ausschließlich musikbezogen). Diese Unterschiede lassen sich dadurch erklären, dass ein großer Anteil der abgelehnten Gattungen auf Unterkategorien der klassischen Musik entfällt. Da es bei den Gattungen um eine Auswahl und nicht um die Ablehnung der gesamten Klassik geht, haben die Interviewteilnehmer, die spezifische Untergruppen von Musik ablehnen, ein gewisses Maß an Wissen über musikalische Eigenschaften und mögen andere klassische Musik sowie die grundsätzliche Aufführungsart von klassischer Musik, weswegen mehr als in den anderen Ordnungskategorien musikalische Gründe für die Ablehnung angeführt werden. Gleiches gilt, wenn auch weniger deutlich, für die Häufigkeit musikbezogener Gründe bei den Substilen im Vergleich zu den Metastilen. Die Ablehnungsgründe zu den Substilen beziehen sich in 49,3% der Fälle ausschließlich auf die Musik, während bei den Metastilen 38,7% nur über die Musik begründet werden. Interessant ist auch der geringe Anteil der rein musikbezogenen Gründe bei den Interpreten. Offenbar spielen hier mehr als bei den anderen Ordnungskategorien musikexmanente Gründe eine größere Rolle.

Mit der Musik ist der Text, so er vorhanden ist, eng verknüpft, weswegen auch die Texte noch zu den musikimmanenten Ablehnungsaspekten gezählt wurden. Insgesamt beziehen sich 32,9% der Begründungen auf die Texte, allerdings werden nur 2,2% der Ablehnungen ausschließlich wegen der Texte kritisiert. Auf die Kombination mit der Musik (ohne weitere musikexmanente Aspekte) beziehen sich weitere 9,7% der Ablehnungen. Insgesamt machen also Musik und Text (separat sowie in Kombination) als Bezugspunkte über die Hälfte der Ablehnungen aus (52,3%). Da nicht davon auszugehen ist, dass nur ein Drittel der genannten Ablehnungen Gesang und Text enthält, deutet diese geringere Häufigkeit von textbezogenen Begründungen darauf hin, dass den Teilnehmern der Text entweder weniger wichtig ist als die Musik oder seltener störend auffällt. Liedtexte können jedoch nicht separat von der Musik betrachtet werden, worauf schon Frith (1987, S. 95ff.) hinweist. Da sie immer von einer Stimme vorgetragen werden und somit zusätzlich zu dem Informationsgehalt der Worte auch Ausdruck von Emotionen und Stimmungen sind, also ein musikalisches Gestaltungsmittel unter anderen, werden sie möglicherweise von den Hörern nicht als getrenntes Merkmal wahrgenommen, sondern sind implizit in den Wertungen zur Musik

enthalten (siehe auch von Appen, 2007, S. 92ff., Frith, 1987, S. 97). Daher ist nicht verwunderlich, dass der Anteil an textbezogenen Gründen in dieser Interviewstudie mit den Ergebnissen von Appens (2007, S. 81–94) übereinstimmt, in dessen Studie sich ebenfalls etwa ein Drittel aller untersuchten Rezensionen auf die Qualitäten der Liedtexte beziehen.

Von den musikexmanenten Bezugspunkten musikalischer Ablehnung ist der Künstler oder Interpret noch am stärksten mit der Musik verbunden. Hier gilt es jetzt jedoch aufgrund von Verwechslungspotential mit der Klassifikationskategorie *Interpret* sorgfältig zu differenzieren. Bei der Ordnungskategorie geht es um eine Sammeleinheit für bestimmte Musik, in diesem Fall um das Werk, die Alben oder die Stücke eines bestimmten Interpreten. Im Rahmen dieses Kapitels wird nun auf den Interpreten als Bezugspunkt der Ablehnungsgründe eingegangen, was bedeutet, dass an der Person des Musikers, Komponisten, der Band oder des Produzenten (je nach Musikrichtung) selbst, ungeachtet der Musik, Ablehnungsgründe festgemacht werden. Ein gutes Ankerbeispiel stammt von ST11, bezogen auf den Interpreten (als Ordnungskategorie) Reinhard Mey, der von dieser Teilnehmerin wegen seiner (ihm zugeschriebenen) Charaktereigenschaften (Ablehnungsbezugspunkt: Interpret) sowie seines Stimmklangs (Bezugspunkt: Musik) und der als „falsch“ sozialkritisch wahrgenommenen Liedtexte (Bezugspunkt: Text) abgelehnt wird:

„Oh Gott, das ist ja wohl der verlogenste Typ, der unterwegs ist, ne. Also wenn ich dieses Vibrieren schon höre und diesen, diesen, äh, äh, diesen Schmelz in der Stimme, diesen falschen, äh, das ist auch wieder für mich die Falschheit in Person, so. Und, äh, Sozialkritik, die keine ist, also, es ist so 'ne Einlullmusik, äh, und, ähm [2s] unehrlich find' ich die Musik. Und eben auch vom Klang her nicht schön.“ [ST11, Reinhard Mey]

Auf die Interpreten beziehen sich 31,4% der Ablehnungen, auf ausschließlich den Interpreten jedoch nur eine einzelne Nennung (0,4%). Differenziert man auch hier die Ablehnungen nach Ordnungskategorien, so begründen die Teilnehmer ihre Ablehnung für 19,7% der Stile, 72,3% der Interpreten und 5,9% der Gattungen unter anderem über interpretenbezogene Legitimierungsstrategien.

Ein weiterer musikexmanenter Ablehnungsbezugspunkt sind die Hörer bzw. Fans der abgelehnten Musik. Auf sie beziehen sich weitere 20,2% der Ablehnungsgründe, wenngleich nur 1,1% aller Ablehnungen ausschließlich wegen der Hörer abgelehnt werden. Es besteht kein großer Unterschied zwischen Stilen und Interpreten (24,6% bei Stil, 24,1% bei Interpreten), bei Gattungen hingegen spielen Hörer-bezogene Gründe

keine Rolle (8,8%). Dies ist deswegen interessant, da in der Theorie zur abgelehnten Musik oftmals primär auf Distinktion gegenüber anderen sozialen Schichten und Gruppen als eine der wichtigsten Motivationen für die Ablehnung verwiesen wird (siehe Kapitel 2.3.1 und 2.3.5; Bryson, 1996, S. 890ff., Rentfrow & Gosling, 2007, S. 313ff., Lonsdale & North, 2009, S. 321ff.). Nach dieser Hypothese hätte man erwarten können, dass der Anteil der Musik, die aufgrund von sozialen Faktoren wie eben der Abgrenzung von Hörern, Fans oder Subkulturen, die mit bestimmten musikalischen Stilen verknüpft sind, größer wäre, wenngleich es natürlich eine Vielzahl weiterer Möglichkeiten jenseits der direkten Abgrenzung von anderen Gruppen gibt, um sich sozial zu positionieren. Diesem Aspekt muss in der Analyse der Legitimationsstrategien der Ablehnung weiter nachgegangen werden.

Als letzter Aspekt wird von Teilnehmern die Darbietung der abgelehnten Musik kritisiert. Dies meint alles, was außermusikalisch jenseits der Interpreten und Hörer mit der Musik verknüpft ist, also beispielsweise mit der Musik assoziierte Kleidung, Tanzstile, Fernsehformate oder Auftrittsorte und -settings. Eine Teilnehmerin bemängelt beispielsweise an der volkstümlichen Schlagermusik (neben der Musik) das Mienenspiel der Interpreten sowie den gesamten Eindruck, den Darbietungen dieses Stils auf sie haben:

„Was mir da nicht gefällt, ist, ähm, eigentlich die glattgebügelte Optik. [lacht] Ich finde das einfach, es ist, glaub' ich, ja, auch in der Musik teilweise ist einfach immer alles schön, und immer alles, alles glatt. Und [lacht], ich kann das gar nicht festmachen, aber dieses, dieses festgefrorene Dauerlächeln bei allen, und auch, wenn sie sprechen, dieses Salbungsvolle. Uns geht es so gut, und es ist noch nie was Schlimmes passiert.“ [ST2, Schlager]

In einem weiteren Ankerbeispiel wird der mit Country verbundene Tanzstil negativ bewertet:

„Und bei Line und Square Dance, ich mein', da geht jede, jegliche, ja Individualität verloren. Das ist ganz fest vorgeschrieben, welchen Schritt man zu machen hat, also, es gibt eine feste Schrittabfolge, die wunderbar zu dieser Musik passt.“ [ST3, Countrymusik]

Auf die Darbietung beziehen sich 15,9% der Gründe, mit erneut nur einer einzelnen Nennung, die ausschließlich wegen der Darbietung abgelehnt wird. Bei den Stilen entfallen 18,85% auf die Darbietung, bei Interpreten noch 13,3% und bei den Gattungen 11,8%.

Auch wenn hier versucht wurde, zum Zwecke der Darstellung und Erklärung die fünf Bezugspunkte der Ablehnungsgründe empirisch zu trennen und mittels Häufigkeiten zu

beschreiben, stellt es sich im Einzelfall jeder Ablehnung zum Teil als sehr schwierig dar, die verschiedenen Aspekte trennscharf zu unterscheiden. Besonders musikimmanente und -exmanente Bezugspunkte sind oftmals eng miteinander verknüpft und werden von den Teilnehmern nicht als voneinander separat wahrgenommen, sondern stehen miteinander in Wechselwirkung. Dies spiegelt sich auch in den Kombinationen der Bezugspunkte – über die Hälfte aller Begründungen beziehen sich auf Kombinationen von mindestens zwei bis hin zu allen Bezugspunkten. Dabei gibt es nur 5,8% an Ablehnungsbegründungen, die gänzlich ohne musikimmanente Bezüge auskommen, in allen anderen werden entweder die Musik (58,5%), der Text (6,5%) oder beide (26,4%) genannt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass bei einem Großteil der Ablehnungen mehrere Faktoren zusammen kommen und es nur wenige Ablehnungen gibt, die sich auf nur eine Dimension der Musik beziehen.

4.2.4 Legitimationsstrategien der Teilnehmer für ihre musikalischen Ablehnungen

Nachdem zuvor der Frage nachgegangen wurde, welche Ordnungskategorien die Teilnehmer für die Darstellung ihrer musikalischen Ablehnungen verwenden und auf welche Aspekte oder Bezugspunkte der Musik sich die Begründungen beziehen, werden nun die Gründe selbst in den Blick genommen. Dieses Kapitel beschäftigt sich somit mit der zentralen Untersuchungsfrage, auf welche Art und mit welchen Strategien die musikalischen Ablehnungen von den Teilnehmern der Interviews legitimiert werden (siehe auch Kapitel 2.2 sowie 2.3). Diese Frage ist sowohl theoretisch als auch empirisch bereits für die Musikvorlieben mehrfach in den Blick genommen worden, jedoch mit einem anderen Fokus—so betrachten Meyer (2000) sowie Woodward & Emmison (2001) aus soziologischer Perspektive den Geschmack allgemein, ohne spezifisch auf besondere Unterbereiche einzugehen. Für die musikalischen Legitimationsstrategien haben die Arbeiten von Berli (2014), Frith (2002), Parzer (2011) und von Appen (2007) in Hinsicht auf die gemochte Musik bereits eine Vielzahl an Strategien benannt.

Berli (2014) untersucht die Musikvorlieben seiner Interviewteilnehmer zunächst darauf, welche Formen musikalische Geschmacksurteile annehmen können. Dabei unterscheidet er neben ‚einfachen Präferenzäußerungen‘ (Beispiel: ‚Ich mag das‘, ‚ich finde das furchtbar‘), ‚Präferenzketten‘ (‚Meine Lieblingsbands sind A, B und C‘) und

‚Genrepräferenzen mit Beispielen‘ (‚Ich mag Rock, besonders Band D‘) auch ‚Immunsierungen von Geschmacksurteilen‘ (‚das gilt nur für mich persönlich‘) sowie ‚Geschmacksurteile mit Legitimierung mittels Qualitätskriterien‘ (‚aufgrund dieser Eigenschaften gefällt mir das gut‘; Berli, 2014, S. 168–173). Durch die spezifischen Nachfragen nach den Gründen für das jeweilige (negative) Urteil stehen in der vorliegenden Interviewstudie vor allem die Geschmacksurteile mit Legitimierungen im Vordergrund, da die Teilnehmer explizit gebeten wurden, ihre negative Meinung zu begründen. Wenngleich auch in den Interviews die Kritik zum Teil über Immunsierungen abgemildert und subjektiviert wurde, kamen die anderen Formen an unbegründeten Geschmacksurteilen nicht vor, weswegen eine gesonderte Untersuchung der Urteilsformen unterlassen wurde.

Die Kriterien und Begründungswege, mit denen die Teilnehmer in den Interviews ihre Ablehnungen begründen, lassen sich grob in drei verschiedene Kategorien unterteilen: (a) sach- oder objektbezogene Urteile, (b) persönliche oder subjektbezogene Gründe, und (c) soziale Gründe. Damit folgt die Darstellung der Begründungsstrukturen den Kategorien des musikalischen Werturteils von Behne (1986, S. 14–18), der in seinem Modell ebenfalls diese drei Urteilsdimensionen unterscheidet (für eine genauere Darstellung siehe Kapitel 2.2.1). Die unspezifische Sammelkategorie (‚Das unspezifische Urteil‘) von Kunz (1998, S. 89) wird hier jedoch nicht übernommen. Auch wenn sich nicht alle Legitimationen der Teilnehmer eindeutig einer Kategorie zuweisen lassen, so ließen sich in den Interviewdaten dennoch keine Anhaltspunkte dafür finden, dass eine von den anderen Kategorien abtrennbare weitere Urteilsdimension, egal ob spezifisch oder unspezifisch, vorliegt. Vielmehr zeigen diese unspezifischen Begründungen, dass, vergleichbar der Differenzierung zwischen unterschiedlichen Legitimationsarten, auch die Formulierungen und Legitimationsstrategien auf unterschiedlichen Komplexitätsniveaus vorliegen.

Etwas andere Kategorisierungen verwenden Parzer, Berli und von Appen (siehe auch Kapitel 2.2.1). Dennoch zeichnet auch ihre Studien aus, dass sie zwischen dezidiert musikalischen (also gewissermaßen ‚handwerklichen‘) Kriterien (‚SACH-Urteil‘ bei Behne und Kunz; ‚musikalische Maßstäbe‘ / ‚musikimmanente Qualitäten‘ bei Parzer, 2011, S. 168–172, und Berli, 2014, S. 175–184; ‚Qualitäten der Texte, Komposition und Interpretation‘ bei von Appen, 2007, S. 81–113) und verschiedenen außermusikalischen Kriterien wie Wirkungen auf den Hörer, Funktionen der Musik,

Zuschreibungen zur Persönlichkeit des Musikers, Assoziationen und Darbietungsformen unterscheiden (Berli, 2014, S. 184–206, Parzer, 2011, S. 173–183, von Appen, 2007, S. 115–188). Für diese Studie wurde mit dem Modell von Behne ein Interpretationsansatz ausgewählt, der nicht aus qualitativen Daten heraus entwickelt wurde (und erst nachträglich durch die empirische Arbeit von Kunz überprüft wurde), sondern sich theoretisch der Frage nach den Dimensionen des musikalischen Werturteils annimmt. Gleichzeitig bot es jedoch durch die Breite und Offenheit seiner Kategorien die beste Übereinstimmung mit den Daten der vorliegenden Interviews, weswegen sich im Prozess des Kodierens die drei Kategorien mit anderen Namen bereits induktiv aus den Daten ergaben. Weiterhin ist Behnes Modell das einzige, das nicht die unterschiedlichen Bezugspunkte der Legitimationsstrategien in das Kategoriensystem selbst integriert, sondern die analytische Trennung, die sich bei der Auswertung der Transkriptionen als sinnvoll herausstellte, zulässt.

Auf die Studien von Berli (2014), Kunz (1998), von Appen (2007) und Parzer (2011) wird im Folgenden immer wieder eingegangen werden, wenn sich Ergebnisse überschneiden, ergänzen oder widersprechen.

4.2.4.1 Sachbezogene Legitimationsstrategien

Sach- oder objektbezogene Legitimationsstrategien spielen in den vorliegenden Studien eine unterschiedlich große Rolle. Besonders von Appen (2007) und Berli (2014) charakterisieren mehrere Unterformen und benennen eine Reihe vorherrschender Themengebiete und Polaritäten, welche die Teilnehmer in Hinsicht auf musikalische und textliche Eigenschaften bei der Urteilsbegründung heranzogen. Parzer (2011, S. 169) hingegen konstatiert, dass in seiner Stichprobe von Forenbeiträgen musikalische Kriterien nur selten verwendet wurden, und auch Kunz (1998, S. 130f.) fand bei seinen Teilnehmern nur eine geringe Ausprägung der sachlichen Begründungen.

Gemeinsam ist allen Studien, dass sich die sachbezogenen Urteile sowohl auf die Musik wie auf die Sängerstimme (so vorhanden) und die Songtexte beziehen können. Neben diesen Dimensionen gab es in den vorliegenden Interviews auch sachlich-handwerkliche Urteile zur musikalischen Kompetenz der Musiker und Sänger sowie zur Darbietung:

„Ähm, das ist einfach irgendwie, ich hab’ mir das Musikvideo dazu angema-, äh, angeschaut, und es war irgendwie nur so super schlecht gemacht, so mit, ähm, äh, Fake ah wir sind Indianer. Und Spirit of the Hawk, ich konnte da einfach überhaupt gar keinen Bezug zu finden. Ich fand das einfach nur total künstlich aufgesetzt und, äh, das ging bei mir gar nicht ein. Aber auch von, auch von Melodie und so, war absolut nicht meins.“ (ST17, The Rednecks – Spirit of the Hawk)

Dieses Beispiel der Legitimation eines negativen Urteils zeigt deutlich die unterschiedlichen Bezugspunkte der Kritik. Einerseits ist nach Meinung des Teilnehmers das Video zu dem Stück qualitativ nicht gut gemacht („super schlecht“, „Fake“), andererseits kritisiert er zusätzlich die Melodie des Lieds und unterstreicht diese Kritik mit zusätzlich fehlendem Selbstbezug („war absolut nicht meins“). An diesem Beispiel lässt sich gut zeigen, dass die Trennung in Legitimationen einerseits und andererseits Bezugspunkte dieser Legitimationen eine rein analytische ist, die von den Teilnehmern selbst nur sehr bedingt verwendet wird. Besonders die sachbezogenen Legitimationsstrategien sind eng mit dem jeweiligen Bezugspunkt der Kritik verknüpft – so kann nur die Melodie eines Stückes als ‚unmelodisch‘ beschrieben werden und der Rhythmus als ‚zu schnell‘, wenngleich es bestimmte Themen gibt, die sich auf mehr als eine Ebene anwenden lassen. Auch die Differenzierung zwischen den einzelnen Gründen ist nicht immer trennscharf möglich. In den meisten Fällen argumentieren die Teilnehmer mit vielen unterschiedlichen Gründen zugleich, weswegen auch die Unterscheidung zwischen sachbezogenen und anderen Legitimationen oftmals schwierig ist. Dementsprechend folgt die Kodierung und Darstellung den verwendeten Begriffen der Teilnehmer und kategorisiert Aussagen zu beispielsweise der Struktur einer Melodie unter ‚Melodie‘ und nicht unter ‚Struktur‘. Im Folgenden wird zunächst näher auf die musik-kompositorischen Elemente *(a)* Melodie, *(b)* Harmonie, *(c)* Rhythmus, *(d)* Struktur / Formaufbau, *(e)* Lautstärke sowie auf *(f)* die Liedtexte eingegangen. Anschließend werden Aspekte der Interpretation wie *(g)* die Sängerstimme und *(h)* der Klang beschrieben. Weiterhin werden relevante ästhetische Kriterien wie *(i)* Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit, *(j)* Komplexität vs. Einfachheit und *(k)* Innovation vs. Reproduktion in den Fokus genommen.

(a) Melodie: Auch in der Studie von Appens (2007) spielte die melodische Gestaltung der Musik eine wichtige Rolle für die Bewertung der ausgewählten Alben. Einer guten Melodie können die Teilnehmer sich nicht entziehen, sie verlangt nach erneutem Hören oder wird zum Ohrwurm (ebd., S. 100). Bei negativen Bewertungen hinsichtlich

musikalischer Qualität stellt er fest, dass stärker auf kompositorische Merkmale eingegangen wird, um zu begründen, was „in kompositorischer Hinsicht misslungen erscheint: Schlechte Songs folgen demnach einer Mode, es fehlt ihnen an tieferer Substanz, sie wirken unfertig, ideenlos oder schnell und billig nach einem Standardmuster produziert“ (ebd., S. 98).

Für die Befragten der vorliegenden Studie ist die Bewertung der Melodie ihrer abgelehnten Musik ebenfalls sehr wichtig. 14 Teilnehmer nutzten sie bei insgesamt 28 Ablehnungen als Teil der Begründung. Dies unterstützt das Ergebnis der Fragebogenstudie, in der melodische Aspekte öfter negativ als positiv erwähnt wurden (siehe Kapitel 3.2.2). In den Interviews erfolgt die Bewertung dabei auf einem eher allgemeinen Beschreibungslevel:

„Also ich, so vieles kenne ich jetzt daraus auch nicht, aber ich hab' zum Beispiel von Webern mal Kammermusik gespielt. Ich denk' jetzt mal grade an, ich glaube drei Stücke für Cello. Ja, das ist so, das ist so quietschig und das hat keine Melodie, das hat nichts mit Gesang zu tun, das hat auch nichts mit Bewegungen zu tun.“ [ST7, Nennung des Beispiels ‚Drei kleine Stücke‘ von Anton Webern; die abgelehnte Kategorie benannte er mit ‚Donaueschingen‘]

In diesem Beispiel benennt der Teilnehmer vor allem ein Fehlen bestimmter qualitativer Merkmale, die er an Musik grundsätzlich schätzt oder erwartet. Er nimmt die abgelehnte Musik als unmelodisch war, was er noch weiter mit fehlender Gesanglichkeit ausführt. Diese Form der Begründung bezieht sich also auf ein ‚zu wenig‘ einer musikalischen Eigenschaft, das entweder bereits kompositorisch in der Musik angelegt ist oder, im Falle der Improvisation, aus der Verweigerungshaltung des Musikers entspringt, das der Improvisation zugrundeliegende Motiv vorzutragen:

„Und das ist, das ist bei der Musik, die ich jetzt mal als sehr untechnisch als Free Jazz bezeichnet habe, das ist für mich nicht der Fall. Da kann ich nicht erkennen, wo ist die Melodie, ja? Ich weiß nicht, irgendein Jazz-Saxofonist, äh, ich weiß aber nicht mehr, wer 's war, ähm, du kennst die Melodie und ich kenn die Melodie, also warum soll ich sie spielen, ja? Da würd' ich sagen, nun ja, weil ich dann erkennen kann, worum 's geht. Ne?“ [ST12, Free Jazz]

Die Beschreibung eines Übermaßes an Melodie findet sich in den Interviews hingegen nicht explizit. Die Befragten verwenden stattdessen eher Begriffe wie „kitschig“ [ST3, 5, 7, 13, 20], „schnulzig“ [ST3, 4, 6, 15, 18] oder nutzen Assoziationen wie „heile Welt“ [ST6] (siehe Unterthema „Kitsch“, Kapitel 4.2.4.4), wenn sie über melodielastrige Musik (wie beispielsweise Pop oder volkstümlicher Schlager) sprechen. Zu melodiöse Musik scheint daher kein per se negatives Kriterium darzustellen. Problematisch wird sie dann, wenn weitere Aspekte wie einfache oder stereotype Texte, eine einfache

Harmonie und, wie Berli (2014, S. 177) feststellt, eine zu große Emotionalisierung von Musik und Texten dazukommen. Zusätzlich thematisieren einige Teilnehmer auch andere störende Elemente in der Melodie:

„Oder, ähm, mir fällt grad kein Beispiel ein, aber manchmal ist auch irgendwas in der Melodie, die man einfach, irgendwas, was man einfach nicht mag. Was einen nervt.“ [ST2, allgemein über abgelehnte Musik]

„Da sind, da liegt 's tatsächlich an den Melodien, also, ich find die kitschig und nicht schön.“ [ST3, Italo House]

„Oder so, immer eine [singt] tada da da da dada, so die immer ungefähr dieselbe Melodie und immer so alles schön und und, wie sagt man das, weich.“ [ST5, Schlager]

Ohne weitere konkrete Beschreibung dessen geben zu können, was sie genau stört, formulieren die Teilnehmer hier deutlich ihre Kritik an den jeweiligen Melodien: sie sind „nicht schön“, zu „weich“ oder „nerven“ (ähnlich wie bei Parzer, 2011, S. 171f.). Ein weiteres wichtiges Kriterium ist zusätzlich die „Glätte“ einer Melodie. Einige Befragte kritisieren, wenn in der Melodie innerhalb eines Stückes oder auch zwischen verschiedenen Stücken eines Interpreten oder eines ganzen Stils ein hohes Maß an Ähnlichkeit gegeben ist oder, wie ST12 es formuliert, „Ecken und Kanten fehlen, [3s] Ja. Genau. Also ein, sagen wir mal, ein bisschen giftiges Gitarrenriff oder ein schräges Orgelriff, was irgendwie immer wieder vorkommt, sowas. Das fehlt, genau. Sondern es ist eher so glattgebügelt“ [ST12, Soulmusik aus den 60ern].

Mangelnde Komplexität der Melodie wird hingegen nur selten direkt angesprochen, sondern taucht meistens in Form einer generellen Kritik an der Musik auf, in der die Melodiegestaltung mit enthalten ist:

„Ich glaub', es ist einfach diese platte und einfache Art. [3s] Äh, vom, vom Text her, und die Musik ist auch sehr einfach. Also mir fehlt da sozusagen, klingt jetzt vielleicht vermessen, aber mir fehlt da die Intelligenz in der Musik. Weil man sagt ja, zum Beispiel, den find' ich so intelligent, die Musik, den kann ich mir ganz oft anhören, das berührt mich immer. Also diese Musik ist so einfach gestrickt, da fehlen mir die Facetten.“ [ST6, Volksmusik]

Die Themen Einfachheit und Ähnlichkeit, bei denen entweder der Musik allgemein oder bestimmten musikalischen Aspekten wie der Melodie fehlende Komplexität oder auch Tiefe zugeschrieben wird, sind Teil von mehreren wiederkehrenden Themenkomplexen der sachbezogenen Legitimationsstrategien, auf die an späterer Stelle noch detaillierter eingegangen wird. Auch hier bewegen sich die Teilnehmer zwischen zwei Polaritäten: in den meisten Fällen kritisieren sie entweder ein Übermaß oder einen Mangel einer bestimmten Eigenschaft auf unterschiedlichen Ebenen der Differenzierung.

(b) *Harmonie*: Insgesamt argumentieren sechs Teilnehmer bei zwölf Ablehnungen über die harmonische Gestaltung der Musik, die oftmals von den Befragten gemeinsam mit der Melodie thematisiert wird. Anders als zuvor gehen die Befragten jedoch bei der Beschreibung von störender Harmonik der Musik auch auf konkrete kompositorische Merkmale ein und benennen zum Teil musikalische Eigenschaften, die ihnen negativ auffallen, oder positive Eigenschaften, die der abgelehnten Musik fehlen.

„Ich weiß auch gar nicht ob der Begriff überhaupt stimmt, ja, aber ich hab da so Vorstellungen von irgend'ner Trompete, die da in irgendwelchen Höhen da rumdüdelt, und das sind für mich keine Melodie- oder Harmoniestränge, wo ich irgendwie. [1s] Das steht für mich in keinem Zusammenhang, weißt du? Bei, bei, bei 'nem Lied oder bei 'nem Musikstück, was ich mag, da hab' ich das Gefühl, es gibt einen Anfang und ein Ende, und das baut irgendwie aufeinander auf und das kann ich irgendwie mitsingen. Ich glaub', das ist für mich so ein ganz [1s] großes Kriterium. Und beim modernen Jazz steht das für mich so in keinem Bezug zu irgend... Ich kann kein, ich kann da nichts drin erkennen. Also, keine, keine Wiederkehr, keine Melodie, keine Harmonie. Auch wenn die Töne jetzt nicht im Sinne schief sind, oder ich empfinde es vielleicht als schief, aber es ist, es ist einfach keine, keine geschlossene harmonische, kein harmonisches Hörerlebnis für mich." [ST1, ganz moderner Jazz]

Wie der Ausschnitt aus dem Interview mit ST1 zeigt, wird Harmonie dabei sowohl in ihrem musikalischen Wortsinn im Sinne der harmonischen Ausgestaltung (oder dem Mangel an konsonanten Harmonien: „keine Melodie, keine Harmonie“) als auch metaphorisch als ein stimmiger, angenehmer Gesamteindruck der Musik („es ist kein harmonisches Hörerlebnis für mich“) verwendet. Die Teilnehmerin führt zusätzlich über die Beschreibung eines von ihr gemochten Musikstücks Kriterien an, die ihr beim ‚modernen Jazz‘ fehlen: ein klarer Anfang und ein klares Ende, Entwicklung im Laufe des Stücks, die Möglichkeit, mitzusingen, sowie Wiederholungen von Teilen oder Motiven, „Melodie“ und „Harmonie“.

Auch bei anderen Interviewten wird mehrfach das Fehlen von Harmonie thematisiert. Die Musik wird dann als unharmonisch, dissonant oder schräg bezeichnet:

„So, dann in der klassischen Musik, also, pff, was so arg dissonant ist oder so, das mag ich auch nicht. Also so ein Stockhausen oder Ligeti, mh, also da kann ich auch nichts mit anfangen.“ [ST14, moderne klassische Musik]

Neben der Abwesenheit einer konsonanten Tonsprache kommentieren die Interviewten von ihnen als fremd wahrgenommene Musik. Besonders nicht-westliche Musik verwendet oftmals ein anderes tonales System, die einige Teilnehmer als „fremd“ und „anders“ beschreiben und ebenfalls ablehnen. Dabei geben sie sich jedoch zugleich Mühe, deutlich zu machen, dass diese Ansicht ihre subjektive Meinung darstellt und immunisieren darüber ihr Urteil (z.B. ST 2; siehe Berli, 2014, S. 170f.):

„Also für mich war das eine Aneinanderreihung von Tönen, die ich überhaupt nicht nachvollziehen konnte. Also die haben ganz andere Harmonien, da irgendwie. Auch bei asiatischer Musik ist das ja teilweise so. Also wenn das so fremd wird, dass man, ich, das nicht mehr, ähm, nachvollziehen kann, dann kann ich es immer noch künstlerisch interessant oder auch schön finden, aber nichts, was ich gerne höre.“ [ST2, Afrikanische & asiatische Musik]

„Aber es ist ’ne andere Art von Harmonik, die ich auch repetitiv finde, und die gefällt mir nicht.“ [ST7, Arabische / türkische Schlagermusik]

Bei ST7 wird gleichzeitig mit der Fremdheit auch eine Repetition harmonischer Muster kritisiert, also erneut ein Fehlen von Abwechslung und Veränderung in der Musik.

Ähnlich wie bei der Melodie wird auch bei der Harmonik eine zu große Simplizität erwähnt. Während einige Befragte lediglich äußern, dass ihnen die harmonische Gestaltung „zu einfach“ oder „zu billig“ sei, gehen andere detaillierter auf die spezifischen Akkordabfolgen ab, die sie als zu einfach empfinden: „Das ist, also eine sehr einfache Harmonik, das geht ja über, äh, Tonika, Dominante, Subdominante nicht hinaus.“ [ST7, Schlagermusik]

Eine andere Teilnehmerin begründet ihre Ablehnung von Metal hingegen damit, dass sich die Musik harmonisch zu viel entwickelt und zu komplex ist:

„Also es ist immer so, ähm, es ist immer sehr laut und es verlangt irgendwie immer so viel von einem ab irgendwie, sich darauf einzulassen irgendwie, weil das ist ja teilweise schon, schon sehr komplex irgendwie und auch so, manchmal, absichtlich nicht harmonisch, aber daraus entsteht dann, äh, das das das Lied irgendwie so, das einzelne Stück. Und, äh, ja, das, das gefällt mir irgendwie nicht mehr so gut. Ich hab’ dann auch so gemerkt, das ist mir so zu anstrengend irgendwie, äh, über Kopfhörer in der Bahn zu hören, irgendwie so. Das das das nervt mich dann.“ [ST13, Metal]

Auf Ebene der Harmonie argumentieren die Teilnehmer somit teilweise differenzierter als bei der Melodie. Sie kritisieren konkrete Akkordfolgen, andere Tonalitäten und zu einfache oder komplexe harmonische Kompositionen. Zugleich wird der Begriff „harmonisch“ jedoch im Sinne eines guten Gesamtklangs oder Zusammenpassens der musikalischen Parameter gebraucht. So wird zusätzlich zu Kritik an Akkorden und harmonischer Struktur auch bemängelt, wenn Instrumente oder Klangfarben nicht als passend wahrgenommen werden: „Ich find, das sind einfach, also ein, ein Musikstil und ein Instrument, das nicht miteinander harmoniert.“ [ST17, Mittelalterrock]

Weder bei von Appen (2007) noch bei Parzer (2011) oder Berli (2014) wird genauer auf die Harmonie als Bestandteil sachbezogener Legitimationen eingegangen. Zwar berichten sie alle von unspezifischen kompositorischen Merkmalen als Bestandteil der musikbezogenen Begründungen, doch scheinen ihre jeweiligen Teilnehmer nicht detailliert auf harmonische Abfolgen eingegangen zu sein. Anders als bei ihren Studien ist die Begründung über harmonische Beschreibungen in der vorliegenden Studie kein

Einzelfall, sondern tritt unabhängig voneinander bei mehreren Teilnehmern und unterschiedlichen abgelehnten Musikarten auf.

(c) *Rhythmus*: Auch der Rhythmus spielt in den anderen Studien zu Legitimationsstrategien keine besondere Rolle (er wird bei Parzer, 2011, S. 169 zwar als „Parameter zur Bestimmung musikalischer Qualität“ genannt, aber nicht weiter ausgeführt). Die Befragten der vorliegenden Studie hingegen begründen ihre Ablehnungen auch anhand von rhythmischen Eigenschaften (neun Teilnehmer sprechen bei 13 Ablehnungen darüber). Dabei geht es zum einen um das Tempo der Musik, zum anderen um die rhythmische Ausgestaltung. Erneut werden hier vor allem Extreme angesprochen, also ein ‚zu viel‘ oder ‚zu wenig‘. Musik, die als zu schnell und zu rhythmisch wahrgenommen wird, wird genauso wie Musik, die zu langsam, „träge“ oder „ruhig“ ist, abgelehnt:

„Das gibt es ganz viele schöne Stellen, aber auch so, manchmal so träge und so aah, nicht so interessant, nicht so schön.“ [ST5, Carl Maria von Weber–Der Freischütz]

„Ich nehme mal an, also, ist ja sehr rhythmisch, ähm, aber es ist, äh, auf so eine Art rhythmisch, dass ich da nicht mitgehen kann [...]. Und Techno, das, weiß ich nicht, hab' ich das Gefühl, das muss ich über mich ergehen lassen irgendwie. So das, das ist einfach irgendwie zu viel. Zu schnell, zu, weiß nicht, mag ich nicht.“ [ST2, Techno]

Ein weiteres Wertungskriterium stellt der Rhythmus selbst dar. Auch hier werden sowohl eine Dominanz als auch Unregelmäßigkeiten, Unklarheit oder Monotonie im Rhythmus kritisiert und abgelehnt. Eine Teilnehmerin begründet ihre negative Wertung („gruselig“) einiger Tanzstücke mit dem Nebeneinander mehrerer Rhythmen („zu kompliziert“, ST9), während andere Schlagermusik auch wegen des einheitlichen Rhythmus („ununterbrochen monotoner Klatschrhythmus“, ST15; „solche, ähm, 0-8-15 vorhersagbaren, ähm, Muster“, ST3) ablehnen. Zum Teil sprechen Teilnehmer in ihrer abgelehnten Musik auch gänzlich eine rhythmische Struktur ab: „Also, bei Heavy Metal ist für mich, äh, ich kann da keinen Rhythmus erkennen“ [ST6, Heavy Metal].

Erneut wird auch Abwechslung in der rhythmischen Gestaltung als etwas Wünschenswertes beschrieben, die, wenn sie nicht gegeben ist, grundsätzlich eher zu einer negativen Bewertung führt:

„Ja, wie gesagt, wenn es, ähm, zu eintönig ist, wenn mir [2s] überraschende Rhythmen fehlen, [2s] die man nicht voraussieht. Dass mal ein Taktwechsel oder Rhythmuswechsel drin ist. Ähm [4s], ja, ähm, ich, ich bin halt immer für die Abwechslung dann da.“ [ST9, allgemein über abgelehnte Musik]

Neben den Argumentationen über Tempo und Rhythmusqualität ist es einigen Befragten jedoch auch wichtig, vom Rhythmus angesprochen oder angeregt zu werden. Bleibt diese positive Wirkung aus, wird dies ebenfalls negativ bewertet:

„Also ich mag keine Rap-Musik. Das ist mir einfach, ja, die Stimme hat meistens find’ ich irgendwie sowas Negatives, so, und, ja, der Rhythmus ist, das spricht mich überhaupt nicht an, in keinsten Weise. Oder eben genau das Gegenteil.“ [ST14, Rap]

Der Rhythmus der Musik wird von den Teilnehmern besonders häufig in Zusammenhang mit körperlichen Reaktionen gebracht. Mehrere beschreiben, dass zu langsame Musik oder Musik ohne klaren strukturierenden Rhythmus bei ihnen körperliche Unruhe auslöst (siehe Reaktionen, Kapitel 4.2.7). Gleichzeitig erwähnen ebenfalls mehrere der Interviewten, dass auch ein zu starker oder schneller Rhythmus von ihnen abgelehnt wird. Beide Begründungen weisen einen engen Zusammenhang mit der Wirkung der Musik auf den Körper auf: während ruhige, langsame Musik entspannend und beruhigend wirken kann, aktivieren und energetisieren starke Rhythmen potentiell (Bringman et al., 2009, Labbe et al., 2007). Es ist zu vermuten, dass es in den Fällen, in denen dieser Effekt unpassend, zu stark oder grundsätzlich nicht gewünscht ist, zu einer negativen Bewertung dieser Wirkung und darüber zur Ablehnung der Musik kommt.

(d) Struktur / Formaufbau: Auf Ebene der Musikstruktur kritisieren die Befragten erneut primär die Abwesenheit einer von ihnen zu deutenden Strukturierung oder eines klaren Formaufbaus in der Musik (acht Teilnehmer thematisieren sie bei 20 Ablehnungen). Oftmals in Zusammenhang mit fehlender Melodie und Harmonie wird unstrukturierte Musik als „abstrakt“ (ST4), „auseinander driftend“ (ST14) oder „Geräusch“ (ST4) beschrieben. Dabei gehen die Teilnehmer jedoch in den meisten Fällen nicht weiter darauf ein, was genau ihnen in der Musik fehlt, sondern beschreiben anschließend eher die Wirkung der aus diesem Grund abgelehnten Musik:

„Die wirklich, ja, wie soll ich sagen, die [2s] sehr abstrakt sind, und oder dann einfach nur, nur in den Ohren wehtun und wo ich keinerlei Struktur mehr erkennen kann. Wo ’s einfach dann mehr als, als, als Geräusch geht, aber nicht mehr, für mich nicht mehr Musik ist.“ [ST4, avancierte zeitgenössische atonale Musik]

„Also dazu muss ich sagen, ich höre sehr gerne Jazz. Ähm, bis so zur Bebop-Zeit und alles, was danach kommt, das versteh’ ich nicht. Da kann ich die Strukturen nicht erkennen. Und, ähm, das sind häufig Klangteppiche, ähm, mit Improvisationen, die in Tonarten stattfinden, Kirchentonarten, in denen ich mich nicht auskenne, ja. Wo ich, ähm, [4s] ja, was ich geschrieben habe. Wo ich die Struktur nicht erkenne. Wo ich nicht erkenne, wo kommt der Künstler, also, der, der Solist, und wo will der hin. Und da bin ich

verloren drin." [ST12, Free Jazz]

Eine zu stark strukturierte Musik wird nicht genannt. Hingegen wird erneut thematisiert, wenn die Struktur eines Stückes oder eines Musikstils als zu „billig“, „vorhersehbar“ (ST3) oder „einfach“ (ST7) wahrgenommen wird. Inwiefern in diese Zuschreibungen auch hineinfällt, dass es keine Entwicklung, Veränderungen oder Abwechslung im Aufbau der Stücke über den Stil hinweg gibt, wird nicht artikuliert, auch wenn dieser Aspekt möglicherweise eine Rolle spielt. ST7 macht dies deutlich, als er versucht, von ihm gemochte und für gut befundene Musik von der abgelehnten Musik zu abzugrenzen:

„Ähm, und da gibt es Kriterien, glaub' ich, die Gutes und Schlechtes unterscheiden. Und die Beatles sind für mich in diesem Sinne gut, weil sie kreativ waren, weil sie differenziert sind, weil sie auch Struktur, Strukturiertes gemacht haben, mit vielen Strukturen auch gespielt haben. Das sind nicht nur einfache Liedformen oder Ritornell und so weiter, sondern da gibt es auch balladenförmige Dinge, aber die sie aber weiterentwickelt haben. Ähm, also das ist mit Formen kreativ umgegangen, das ist, das, und auch in den Texten ist es sehr kreativ. Das bildet auch Lebensbereiche ab, ähm, äh, von den Erfahrungen her. Das sind keine, im Gegensatz zu Schlagern, die sehr platte, ja, schon fast kitschig, kitschig mit bestimmten Situationen umgehen, sind es zum Teil sehr, äh, einmalige Situationen, die beschrieben werden, was eben auch unterscheidet, eben, eben, was für ein Gro-, also, ein einfaches Publikum oder für ein anspruchsvolles Publikum, ähm, ja, in diesem Sinne find' ich es gut, weil es also den meisten Kriterien, den, dem entspricht, was ich für gut halte. Und das nicht: Techno, Metal.“ [ST7]

Er benennt hier deutlich, dass er einen kreativen Umgang mit bekannten Formen wie dem Lied schätzt, eine Eigenschaft, die er unter anderem bei von ihm abgelehnter Musik wie Schlager, Techno und Metal vermisst. Es scheint also nicht allein auszureichen, wenn Musik eine grundsätzlich erkennbare Struktur besitzt, sie muss, zumindest für diesen Teilnehmer, zusätzlich auch innovative Neuerungen oder Veränderungen aufweisen. Die Struktur bzw. der Formaufbau wird ebenfalls in den anderen Studien zu Begründungsstrukturen musikalischer Werturteile nicht thematisiert.

(e) Lautstärke: Mittels der Lautstärke eines Stückes sein negatives Urteil darüber zu begründen, ist zunächst nicht unbedingt eine einleuchtende Legitimationsstrategie. Mit Ausnahme von live gespielter Musik liegt die Lautstärke von Musik zumeist in den Händen des Hörers, der sowohl auf der heimischen Stereoanlage als auch bei mobilen Wiedergabegeräten wie Mobiltelefonen und MP3-Playern selbstbestimmt die für ihn angenehme Lautstärke einstellen kann. Dennoch nutzen die Befragten der vorliegenden Studie auch die Lautstärke, um ihre Ablehnung zu erklären (13 Teilnehmer kritisieren die Lautstärke bei 21 Ablehnungen):

„Also, wie gesagt, ich finde den Klang von Orgeln eher leiernd und so und ich finde an sich, auch wenn die, das Instrument ist sehr sehr laut. Und an sich, also selbst wenn ich jetzt leise Orgelmusik hören würde, trotzdem wüsste ich, dass, wenn ich vor dieser Orgel stehe, mir wahrscheinlich fast die Ohren wegfliegen. Und man kann es auch nicht, wenn ich so, leise spielen, also, oder sanftere Töne aus diesem Instrument. Ja.“ [ST3, Orgelmusik]

„Techno, ja, das kommt in die gleiche Richtung wie Heavy Metal, wobei ich das gar nicht mal unterscheiden könnte vermutlich, aber das ist eben auch Krach. In meinen Ohren. Und, und einfach nur, nur Geräusch, nur, nur eben möglichst laut und, und, und Krach und, und sehr eintönig. Ähm. Das ist, es ist eben vielleicht eben wirklich die Lautstärke, die da das wirkliche Problem ist. Die Lautstärke.“ [ST4]

In beiden Zitaten sprechen die Teilnehmer nicht von der wirklichen Lautstärke der Musik, die sie über das jeweilige Wiedergabegerät einstellen können, sondern eher über eine mit der Musik assoziierte typische Lautstärke. Beide haben vermutlich schlechte Erfahrungen mit der jeweiligen Musik gemacht, in denen sie die Lautheit nicht selbstständig bestimmen konnten, und verbinden nun sowohl Techno und Heavy Metal (ST4) als auch sämtliche Orgelmusik (ST3) mit zu großer Lautstärke. ST3 geht in ihrer Begründung sogar einen Schritt weiter und spricht dem abgelehnten Instrument grundsätzlich das Vermögen ab, „leise“ oder „sanfter“ zu spielen, während ST4 kurze Zeit später die Möglichkeit einräumt, dass eine leisere Wiedergabe der Musik ihre Meinung ändern könnte:

„Ja, es ist in dem Fall, wenn das alles etwas leiser wäre, würde ich durchaus vielleicht Qualitäten erkennen können. Aber es ist eben diese extreme Lautstärke, die ja sowieso alles kaputt macht, was, was da auch an Musik dran wäre. Und es ist vielleicht genau das Problem. Ich mein', wenn 's, wenn 's leiser ist, dann ist es wahrscheinlich, möglicherweise, wobei, da ist... Ich mein', oft ist einfach wirklich nur Krach. Also ich kann da nicht sehr viel Melodien erkennen oder musikalische Einfälle oder was auch immer. Und deswegen find ich 's einfach für meine Ohren nicht geeignet.“ [ST4, Techno & Heavy Metal]

Auch wenn sie diese Einschätzung schnell wieder revidiert und weitere Legitimationsstrategien anführt („nicht sehr viel Melodien“, keine „musikalischen Einfälle“), die ihr Urteil nun auch über andere musikbezogene Begründungen erklären, bleibt doch die starke Lautstärke für ihre Einschätzung das Hauptargument. Auch bei anderen Teilnehmern ist die übermäßige Lautstärke ein Thema, das oft besonders in Verbindung mit Stilen wie Metal und EDM (Techno) angesprochen wird. Viele schildern dabei auch unmittelbare körperliche Reaktionen oder Assoziationen („Ohren wegfliegen“ [ST3], „Qual“ [ST7], „körperliches Unwohlsein“ und „körperlicher Angriff“ [ST12]). Simon Frith vermutet dazu: „I think the problem is not volume as such (measured by decibels) but the feeling that someone else's music is invading our space, that we can't listen to it as music, a pleasurable sound, but only as noise, an undifferentiated din“ (Frith, 2004). Wie in dem Ankerbeispiel von ST4 oben ersichtlich ist, wird oftmals eine Verbindung von großer Lautstärke mit ‚Krach‘ oder ‚Lärm‘

hergestellt, der die Grenzen der Teilnehmer übertritt, was zu Friths Interpretation passt.

Ebenso wie die wahrgenommene allgemeine Lautstärke eines Stils oder Instruments können auch starke dynamische Veränderungen innerhalb eines Musikstückes dazu führen, dass dieses abgelehnt wird, wie ST17 ausführt:

„Ähm, und, ähm, ja okay, wenn, wenn was, ja, wenn, ähm, Musik, ähm, so von super leise zu super laut springt, quasi, in einem einzigen Lied, also dass du es quasi selber regulieren müsstest, dass das auf, auf der Norm bleibt, ne? Das find' ich, das find' ich super nervig, wenn das ist, ne, weil, ähm, vor allen Dingen, dann machst du irgendein Lied an, kennst es nicht, und dann wird 's so mega laut auf einmal, ne? Naja, kann auch, also bei, bei, nee, bei Jerk it out [Caesars – Jerk it out] ist es die ganze Zeit so laut. Nee, aber, also wenn 's so 'n Sprung macht quasi.“ [ST17, allgemein über abgelehnte Musik]

Während einige Teilnehmer übermäßige Lautstärke an sich negativ bewerten und ablehnen, differenzieren andere zwischen angenehmer und gewünschter Lautstärke auf der einen Seite und abgelehnter Lautstärke auf der anderen. Die negative Form der Lautstärke führt dabei im Zusammenhang mit anderen Klängen, Eigenschaften oder Instrumenten (wie „starke Bässe“, ST7) zum ablehnenden Urteil:

„Ich glaube, die Grenze, die ich dann immer ziehe ist, ist das noch Musik dann, es ist ja keine Musik mehr, das ist ja 'ne Folge von Geräuschen, in dem Fall ganz sicher, wenn es elektron-, Techno ist zum Beispiel auch sowas, was nicht wirklich an mich rangeht, ähm, [2s] da habe ich fast das Bedürfnis nach, ähm, Ohrklappen oder sowas, irgendwas, dass ich mir die Ohren zumachen kann. Das mag ich nicht, obwohl und ansonsten Rhythmus und Lautstärke und so Zeug mich nicht zu schrecken in der Lage ist, im Gegenteil, also gerade im Schostakowitsch oder so Sachen, da kann es ja durchaus laut werden und es da, fühle ich mich schon wohl. Aber Techno das ist... Bei Techno ist es diese maschinelle Regelmäßigkeit, die... Ich empfinde das irgendwie unnatürlich, obwohl ich auch zugebe, es hat ein, zwei Mal auch Sachen, die ich bei mir dachte, puh, schick, ist zwar Techno, aber, ich weiß jetzt nicht mehr was es war, aber schau mal an, du.“ [ST20, Techno]

In diesem Fall ist es Lautstärke in Kombination mit „maschinelle[r] Regelmäßigkeit“, die ST20 an Techno ablehnt, auch wenn er im Anschluss das Urteil partiell revidiert und berichtet, auch schon Techno-Stücke positiv wahrgenommen zu haben. Wie auch einige andere Teilnehmer (ST12, ST13, ST17) ist also für ihn nicht generell eine hohe Lautstärke ein Kriterium für Ablehnung, sondern nur eine spezifische Art der Lautstärke.

Das Gegenteil, also zu leise oder zu ruhige Musik, wird deutlich seltener angesprochen, und immer in Zusammenhang mit weiteren sachbezogenen Begründungen wie einem fehlendem Rhythmus und grundsätzlich mangelnder Abwechslung in der Gestaltung („Die find' ich ganz schrecklich, weil [2s] sie so langsam und so ruhig und, also ich bin eher ein anderer Typ, sie macht mich total aggressiv. [...] Ich habe keine Ahnung, ob es an dem [2s] musikalischen, an dem ruhigen, an den Klängen liegt, ich weiß es nicht. Es ist das Gesamte, es ist dieses ruhige Dahinplätschern, ne? Da geh' ich die Wände hoch.“ [ST9, Meditationsmusik]).

(f) *Die Liedtexte*: Sowohl in der Studie von Appens (2007, S. 81–94) als auch in der von Berli (2014, S. 176–178) spielen die Texte eine große Rolle bei der Begründung der Werturteile der Teilnehmer. Von Appen benennt mehrere Themen, die bei der Besprechung der Liedtexte in den Rezensionen eine Rolle spielen: „Realismus und Weltbezug“ (von Appen, 2007, S. 82ff.), Tiefe und Relevanz (bei ihm „kognitive Anregung“, ebd., S. 87ff.), „lyrische Qualitäten“ (ebd., S. 89f.) sowie „Humor, Härte und Distinktionspotential“ (ebd., S. 90ff.). In den Interviews von Berli hingegen unterschieden die Teilnehmer kaum zwischen den Texten und den stimmlichen Qualitäten der Sänger (Berli, 2014, S. 176). Darüber hinaus thematisiert er lediglich die „Schnulzigkeit“ (ebd., S. 177) von Texten als einziges inhaltliches Kriterium. Parzer (2011) konstatiert für seine Studie wiederum eine große Bedeutung der Liedtexte und dabei vor allem von inhaltlichen Aspekten, die als „Botschaften“ gehört und individuell auf die eigene Lebenswelt bezogen gedeutet wurden (ebd., S. 172). Auch Greasley und Kollegen (Greasley et al., 2013, S. 414) halten in ihrer Interviewstudie zu den Gründen für musikalische Vorlieben und Abneigungen fest, dass neben inhaltlichen Aspekten auch die Verständlichkeit der Texte, Artikulation und die Möglichkeit mitzusingen eine Rolle in der Bewertung spielen.

Diese Studien stimmen somit vor allem hinsichtlich der grundsätzlichen Bedeutung des Textinhalts für die Urteilsbildung überein. Die sprachliche Qualität der Texte hingegen scheint jedoch offenbar weniger wichtig zu sein, da sie nur in zwei der vier Studien überhaupt thematisiert wird. In der vorliegenden Studie hingegen gehen die Teilnehmer durchaus auf die sprachlichen Eigenschaften der Liedtexte ein (14 Teilnehmer bezogen sich bei 47 Ablehnungen darauf), wenn auch nicht sehr detailliert:

„Und die, die, das ist billig alles. Der Text und ist dadurch nicht, also, ist so wie ein, eine Darstellung, ist gar keine Kunst, sondern, äh, wie sagt man das, äh, Musik, um Geld zu machen. Der Text ist nicht ernst gemeint, ist auch schlecht geschrieben, und die Musik ist auch so gut produziert zwar, aber irgendwie doof und so ganz, gar nicht, antiintellektuell würde ich sagen, vielleicht.“ [ST5, Britney Spears]

„Das ist auch so, ich bin halt ein Kind der Neunziger, nicht, ist halt 'ne Band der Neunziger und die haben so lyrische, weiß ich nicht, wie man das nennen soll, ähm, Glanztaten vollbracht, wie, ich zitiere: "Boom, Boom, Boom, I want you in my room, let's spend the night together, from now until forever" [Vengaboys–Boom boom boom] und, ähm, ja das ist schon, das ist schon wirklich sehr dumm. Da find' ich 's wirklich, also sehr, sehr schwierig, da irgendwie persönlichen Ausdruck oder sowas, ich meine des könnte theoretisch auch 'n Kleinkind, also gut, das würde jetzt nicht an so irgendwie was Sexuelles oder so denken, aber, oder im Prinzip...“ [ST8, Vengaboys]

In diesen Beispielen begründen die Teilnehmer ihre Ablehnung vor allem damit, dass die Texte zu einfach sind und nicht ihren Ansprüchen genügen. ST5 führt zudem die fehlende Ernsthaftigkeit der Texte Britney Spears' an, ohne diesen Eindruck weiter

inhaltlich oder sprachlich zu konkretisieren. Neben der kritisierten mangelnden Tiefe und sprachlichen Qualität wird in den Interviews, wie bei von Appen (von Appen, 2007, S. 82ff.), fehlender Realismus kritisiert:

„Äh, da find' ich das dann immer noch schlimm, wenn man so, äh, wenn das dann immer in so Liebeslieder geht, dass es dann immer so sehr pathetisch ist und dann, dann sind das so ganz merkwürdige Vergleiche in den Texten so. Also, wissen Sie, wie ich mein', das ist so 'n ganz klischeehafter Text irgendwie.“ [ST13, Volksmusik & Schlager]

„Gucci oder Chanel Schlager nenn' ich das. Da wird auch nur mit Schlüsselwörtern gearbeitet, 'ne Lover und und lalala, also nichts...Ich habe mir tatsächlich die Mühe mal gemacht, da äh die Texte mal zu verfolgen. Da da ist nichts. Das ist wirklich absolut Placebo.“ [ST16, Deutsche Schlager / Mallorca Schlager]

Bei dieser Art der Kritik, bei der den Texten der Musik vorgeworfen wird, bestimmte Themen wie Liebe, Heimat, Naturverbundenheit oder auch Freundschaft aufzugreifen und in einer idealisierten, rein positiven Art darzustellen, handelt es sich um eine Vermischung von sprachlichen und inhaltlichen Kriterien, die vermutlich dadurch begünstigt wird, dass in dem am meisten mit dieser Argumentation kritisierten Stil der volkstümlichen Schlagermusik die Text im allgemeinen auf Deutsch gesungen werden und somit keine Sprachbarriere zwischen den deutsch-muttersprachlichen Befragten und den Texten steht („Die Texte, wenn sie deutsch sind, das ist eben auch schwierig. Wenn ich die ganze Einfalt verstehe und die da gesungen wird, ist auch nicht gut.“ [ST11, Udo Jürgens]). Die Darstellung in den Texten wird als „klischeehaft“ oder „einfältig“ wahrgenommen, als Präsentation einer „heilen Welt“ (ST12), „Idealbild“ (ST6) oder „wie im Märchen“ (ST13), aber nicht als realistisches Abbild wirklicher Beziehungen oder ehrlicher Gefühle (siehe zum Thema der Authentizität auch Kapitel 4.2.4.4). Gewünscht ist dabei eine Art Mittelwert, weder zu einfach und zu idealisiert noch zu realistisch und plastisch, wie eine Teilnehmerin ausführt:

„Also natürlich, wenn jetzt einer, einer singt, d-d-d, also, fällt mir jetzt nur grad ein, also, ich weiß nicht, wie ich da drauf komm', wenn jetzt einer übers Mittelalter singen würde und würd' jetzt da realistisch schreiben, und dann wurde der geköpft, ne, also, dann würde ich mir das jetzt auch nicht unbedingt anhören. Also es muss realistisch sein, aber es muss auch irgendwie [4s], also es muss so in der Mitte sein, ne. Also kein extremer Ausschlag nach oben, kein extremer Ausschlag nach unten, sondern irgendwie so in der Mitte. [...] Also, nachdem dieser, dieser Text so einfach ist, wär' es dann für mich wichtig, dass dann die Musik dazu kreativ wäre, so. Ähm, umgekehrt, die Musik könnte einfach sein, wenn jetzt die Geschichte etwas komplizierter wär'.“ [ST6, allgemein über abgelehnte Musik]

Neben einem ebenfalls unerwünschten übermäßigen Realismus spricht die Teilnehmerin hier den Aspekt des Ausgleichs an. Mehrere Teilnehmer weisen an unterschiedlichen Stellen des Interviews, aber vor allem dann, wenn sie nach allgemeinen Eigenschaften von Musik gefragt werden, die sie ablehnen, darauf hin, dass

viele der musikimmanenten Kriterien, die sie möglicherweise weniger mögen, von anderen positiven Eigenschaften der Musik ausgeglichen werden können. Wie auch schon bei der Dynamik kurz thematisiert, muss ein sehr einfacher Text oder eben ein sehr lautes Musikstück nicht automatisch zu Ablehnung führen, wenn andere, geschätzte Eigenschaften diesen potentiell negativen Punkt ausgleichen: „Aber es gibt natür-, es gibt definitiv, äh, Lieder mit mäßigem Text, die man trotzdem toll findet, einfach, weil die Melodie oder der Rhythmus toll ist.“ [ST2, seichter Pop]

Eventuell ließe sich daher bei den meisten sachbezogenen Begründungen zusätzlich ergänzen, dass neben den jeweils kritisierten musikalischen Eigenschaften die anderen, nicht kritisierten Charakteristika nicht positiv genug bewertet werden, um den oder die negativen Punkte auszugleichen.

Die hier bereits kurz angesprochenen Inhalte der Texte werden im Kapitel 4.2.4.3 (Persönliche Legitimationsstrategien) genauer dargestellt.

(g) Die Sängerstimme: Sowohl der Klang der Sängerstimme als auch Ausdruck und Technik des Sängers spielen in den Urteilsbegründungen der Teilnehmer eine Rolle. Im Gegensatz zu den Ergebnissen Berlis (2014, S. 176), der eine starke Vermischung in den Beurteilungen von Texten mit Urteilen zum Stimmklang feststellte, differenzieren die Teilnehmer der vorliegenden Interviews zwischen Liedtexten und Stimme (wenngleich sich nur vier Teilnehmer bei sechs Ablehnungen darauf beziehen). Die Stimme wird dabei als ein Instrument unter anderen angesehen, das bestimmte Eigenschaften aufweisen kann, die nicht gefallen:

„So ähnlich ist das, das ist einfach zu dick. [4s] Ich hör' die Töne manchmal noch ganz gerne in, auch die Tonhöhe. [...] Dann ist es einfach laut, ja, ist schön, kann man mal für paar Stellen machen, aber [lacht] muss jetzt nicht ganze Stücke durch hin sein oder so. So fünf Minuten-Arien, wo nur ge-, geeiert wird. Hallo? Triff doch mal 'n Ton bitte richtig. [lacht] Wo ist denn hier die Melodie, wo ist denn hier eigentlich dies nicht nur Verzierungen und Geeier. Ja, das ist einfach, ja, ich hab' keinen Bock mehr das Versteckspiel dann. Die Musik zu suchen hinter der Interpretation.“ [ST10, Singstimmen mit zu viel Vibrato]

„Beim Peter Alexander ist eben dieser komische 50er-Jahre-Träller drinne. Äh, den ich nicht mag.“ [ST11, Peter Alexander]

„Und, ähm, dann hab' ich mir da so angehört und dann hab' ich gedacht, okay, das ist jetzt so 'n, so 'n Typ, der singt da irgendwie, der kann nicht wirklich singen, ich hab' so das Gefühl, die Stimme ist vom Rauchen und vom Alkohol mäßig kaputt irgendwie so.“ [ST13, Böse Onkelz]

„Manchmal ist es auch nicht die Musik, manchmal ist es eher der, Gänsefüßchen, Interpret. Cecilia Bartoli, die konnte 'ne Zeit lang...Das war schon fast mehr Jodeln, was die mit dem Vibrato macht und so. Ähm, manchmal machen, machen Leute Musik nicht kaputt, aber schlechter als sie sein müsste.“ [ST20, Cecilia Bartoli]

Angesprochen werden sowohl technische Merkmale des Gesangs wie beispielsweise Vibrato und Verzierungen („Verzierungen und Geeier“ [ST10]; „50er-Jahre-Träller“ [ST 11]; „Jodeln“ [ST20]) als auch der allgemeine Stimmklang, zum Beispiel der Kevin Russels (Leadsänger der Böhsen Onkelz), dessen Stimme als „mäßig kaputt“ (ST13) beschrieben wird. Teilnehmer kommentieren darüber hinaus weitere stimmliche Merkmale wie ein Zittern („Und dann mag ich es auch nicht, wenn so ein Tremolo in dieser Stimme drin vorkommt, also wenn die Stimme irgendwie vibriert, ne.“ [ST11, Udo Jürgens]), die Stimmhöhe („Also ich mochte es auch schon vom ersten Moment nicht, als ich es gehört habe, weil das so 'ne, äh, so ein Pressbariton ist. Also so möglichst tief und kehlig und dramatisch wirken“ [ST11, Unheilig]; „Der kreischt, hat 'ne sehr hohe Stimme.“ [ST11, Mika]) oder auch einen Akzent des Sängers („und dem Akzent und der Art zu singen, dass das für mich irgendwie [2s], das hat bei mi-, mich nie so, das ist nicht angekommen oder es hat bei mir nicht so 'ne Resonanz bewirkt“ [ST19, Reggae]). Direkt und indirekt wird dabei den angesprochenen Sängern die Fähigkeit, richtig zu singen, abgesprochen („der kann nicht wirklich singen“ [ST13]; „triff doch mal 'n Ton bitte richtig“ [ST10]). Auch falsche Töne oder die Unfähigkeit, richtig zu intonieren, werden als negative Punkte angeführt („Dann komme ich auf das Konzert, kann der keinen Ton halten. Furchtbar.“ [ST1, Deftones]).

Neben diesen zum Teil sehr genauen Beschreibungen störender Merkmale wird von einzelnen Teilnehmern auch der Stimmklang allgemein als unangenehm oder negativ auffallend beschrieben (ST3, 10, 11, 13). Manche versuchen, über Assoziationen oder zusätzliche Beschreibungen den störenden Klang genauer zu definieren, und nutzen dabei auch die Wirkungen, die diese Stimme auslöst:

„Ansonsten [6s] glaub' ich, auch wenn, also, das hat auch Mariah Carey an sich, ist einfach zu viel. Also bei ihr mag ich dieses Stimmliche nicht. Also es ist noch nicht mal so sehr, ich mein', es ist ganz nette Popmusik, aber wenn sie schon anfängt irgendwie zu singen, dann denk' ich mir schon so, nee, das, das hat irgendwas, wo ich dann sage, das gefällt mir allein dadurch nicht mehr, dass sie halt mit ihrer Stimme so übertreibt. Also die übertrieben einsetzt.“ [ST3, Mariah Carey]

„Dieses gepresste Pathos in der Stimme, dieses, äh, ähm, äh, [2s] da läuft mir ein Schauer über 'n Rücken. Und dazu eben, äh, [3s] es fehlt auch dieses Echte. Also, ich mag kein falsches Pathos. Bin ich generell gegen, Pathos, aber wenn es, äh, wenn die Stimme einen falschen Klang hat, so gepresst, tief [...]“ [ST11, Unheilig]

„Und die, ich mag die Stimme von dem Sänger gar nicht, irgendwie so. [...] Ähm, ja, aber die Stimme von dem Sänger speziell find' ich irgendwie 'n bisschen nervtötend so.“ [ST13, Nickelback]

Ebenso wie der Klang und die Gesangsmerkmale werden Gesangstechniken und spezifische Einsatzformen als Gründe für die Ablehnung benannt. Besonders oft werden dabei Screaming, Grunting und Growling aus dem Metal-Bereich aufgezählt, die von einigen Teilnehmern als “Schreien” oder “Kreischen” bezeichnet werden (und oft in

Verbindung mit übermäßiger Lautstärke kritisiert werden). In einem Fall wird eine ähnliche Gesangstechnik in zeitgenössischer Musik kritisiert.

„Ja, ich konnte es nicht näher einordnen. Es gibt eben auch [3s] entweder Kammermusik oder auch Opern, die die Sänger nicht gesanglich behandeln, sondern schreien lassen. Also, ähm, sehr hoch in extremen Lagen, also bei Männer-, äh, Frauenstimmen, ähm, Ausbrüche drin haben, oder [3s], ich hab’ so ’ne Vorstellung von, von, na, Kammerbesetzung, dann ’nen Sopran, der so künstlich so rumquiekt. [lacht] Genauer kann ich es nicht sagen. Also eine Musik, die das menschliche Organ nicht natürlich behandelt.“ [ST7, klassische „Gesangsmusik“ mit Geschrei]

„In meinen Ohren ist halt so Death Metal wenn das dann halt einfach nur rausgegrölt, geschrien [...].“ [ST8, Death Metal]

„Schreiende Leadsänger.“ [ST12, alle Arten von Metal]

Auch der amerikanische Twang als Gesangstechnik der Country-Musik wird negativ erwähnt (ST19). Ein weiterer Aspekt, den die Teilnehmer in ihren Ablehnungsurteilen anführen, ist der Stimmausdruck. Hier fehlen den Befragten größtenteils die Fachbegriffe, um durch Merkmalsbeschreibungen das abgelehnte Klangbild beschreiben zu können, weswegen sie sich mit Assoziationen behelfen, die in den meisten Fällen einen Zusammenhang zu Emotionen aufweisen.

„Und ich find ’s, ich fand ’s noch nie besonders irgendwie toll, es ist so bisschen [2s], naja, wehleidig, wehleidig [2s] gesungen.“ [ST3, Wham–Last Christmas]

„Ich weiß es gar nicht, was das mit mir, das ist einfach [3s]. Ja doch. Eigentlich ziemlich genau. Es klingt, also, für mich in meinen Ohren klingt es weinerlich. Und wie geheult, also Heulmusik.“ [ST10, Singstimmen mit zu viel Vibrato]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Interviewteilnehmer erstaunlich differenziert über Stimmen sprechen konnten, die sie negativ wahrnehmen. Neben eher allgemeineren klanglichen Wertungen und Aussagen zum Ausdruck benennen sie aktiv bestimmte Gesangstechniken und Merkmale der Stimmen, welche ausschlaggebend für ihre Bewertung der Stimmen und der Musik sind. Dies steht im Gegensatz zu anderen qualitativen Studien zu den Gründen positiver und negativer Bewertungen von Musik (ebd., Greasley et al., 2013, Parzer, 2011), bei denen die Sängerstimmen entweder gar nicht erwähnt oder nur oberflächlich thematisiert wurden. In den von von Appen analysierten Albenrezensionen ist die Breite der Aussagen zur Stimme deutlich größer. Auch bei ihm stehen vor allem allgemeine Aussagen zum Stimmklang sowie zum emotionalen Ausdruck der Stimme im Vordergrund (von Appen, 2007, S. 106–110). Technische Aspekte der Betrachtung und Bewertung erwähnt er hingegen nicht.

(h) Der Klang: Zusätzlich zu den Sängerstimmen lehnen mehrere Teilnehmer auch den Klang spezifischer Instrumente, sei es lediglich in bestimmten Konstellationen oder

Stilen oder grundsätzlich, sodass sie Musik mit diesem Instrument ebenfalls im Ganzen negativ bewerten (18 Teilnehmer argumentieren bei 72 Ablehnungen über den Klang). Indem sie ihre Ablehnung anhand des Klangs eines Instrumentes begründen, beziehen sie sich nicht mehr auf ein spezifisches musikalisches Merkmal, sondern kritisieren mit dem Klang eine eher allgemeine akustische Qualität, bei der sich nicht mehr genau charakterisieren lässt, welcher Aspekt genau zur Ablehnung führt. Diese Argumentation bezieht sich eher holistisch auf den Gesamtklang eines Instrumentes oder eines ganzen Stückes, der sich nicht in weitere Einzelheiten zerlegen lässt. Dementsprechend sind diese Legitimierungen eher unpräzise und über die Benennung des als negativ empfundenen Klangbildes hinaus meistens nur mit weiteren Wertungen versehen.

„Und dann hab' ich noch drei Instrumente ausgemacht, die ich gar nicht mag. Das erste ist Bandoneon, also alles Piazzolla und co [Astor Piazzolla, bekannter Bandoneonspieler] ist. Weil ich, wir nennen das ja Wanzenquetsche bei uns in Österreich. [...] Und das ist auch ein Sound, den ich nicht so sehr mag.“ [ST4, Bandoneon]

„Und, und dann ist sie auch musikalisch meistens noch mittlerweile sehr billig gemacht mit, mit vielen Elektro-, also, ähm, so Computermusik, was mich dann stört, auch körperlich ist zum Bei-, ist diese ganz hohe, so Pseudoschlagzeugfrequenzen. Halt so tzz, tzz, tzz, das zirpt, das zirpt so. Und das find' ich körperlich unangenehm. Also zirpende Musik mit diesen ganz hohen Computerfrequenzen, die find' ich unangenehm.“ [ST7, deutsche Schlagermusik]

„Ja, und da habe ich auch festgestellt, also Klaviermusik ist auch was, was ich nicht unbedingt haben möchte. Also es ist der Klang des Klaviers wahrscheinlich, diese, diese, diese, ähm, Töne.“ [ST9, Klaviermusik]

„Dann, ja, wenn so Big Bands spielen und dann sind da so ordentlich Bläser drin, so Trompeten, die so richtig so tröten, so. Uh. Das, ja, ist einfach nervig. Weil in der Regel, ja, ist auch meistens 'n bisschen lauter oder so, und wenn die dann so tröten, das, oah, nee, das kann ich auch nicht ab.“ [ST14, Big Band-Musik]

„Aber diese Blasmusik find' ich auch ganz schrecklich. Ja. Oder so Jodeleinlagen oder so.“ [ST15, Schlager]

Nur in Einzelfällen finden die Befragten weitere Worte, um ihre Ablehnung eines bestimmten Klangs weiter erklären zu können: „Zu falsch heißt eben, äh, eben nicht in den Tonhöhen richtig. Eben wenn die Klarinette sich hinauf, äh, zwirbelt und die Panflöte falsch spielt, dann find' ich das unangenehm“ [ST4, Klarinette & Panflöte]. Da es ihnen offenbar schwerfällt, Worte für die Beschreibung der Klangeigenschaften zu finden, nutzen sie zusätzlich manchmal auch klangliche Imitationen (siehe Beispiel von ST 7) oder lautmalerische Umschreibungen („leiern“ [ST3], „zirpen“ [ST7], „tröten“ [ST14]).

Neben dem Klang einer einzeln wahrnehmbaren Komponente wie einem bestimmten Instrument oder einer Instrumentengruppe kann sich die Begründung auch auf den Gesamtklang eines Stückes, einer Gattung oder Stilrichtung beziehen („Klangteppiche ist ein guter Ausdruck. Vielleicht. [2s] Also ich könnte jetzt nicht sagen, ich mag das ein oder andere Instrument nicht, oder ich mag den ein oder anderen Rhythmus nicht. Das ist es nicht, es ist das

Gesamte.” [ST9, Loungemusik]). Dabei nutzen die Befragten den Klang als eine Art undifferenzierte Sammelkategorie für die Ablehnungen, die sie nicht anhand spezifischer Eigenschaften begründen können, deren allgemeiner Klang jedoch nicht anspricht oder als störend empfunden wird.

(i) *Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit*: Neben den vorgestellten musikalischen Eigenschaften beziehen sich die Legitimierungen der Teilnehmer auch auf allgemeine ästhetische Kategorien, die sich auf mehrere Aspekte der Musik, aber auch auf den Text anwenden lassen und die zum Teil bereits während der vorherigen Betrachtungen kurz thematisiert wurden. Diese drei bipolaren Aspekte der Musik („Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit“, „Komplexität vs. Einfachheit“ sowie „reproduktiv vs. innovativ“) stammen aus der Studie von Berli (2014, S. 179–184) und wurden aufgrund gleicher Ergebnisse in der Analyse der vorliegenden Studie übernommen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass ästhetische Kriterien immer diskursabhängig und auch zeitgebunden sind: Während Stiltreue innerhalb bestimmter Epochen (wie beispielsweise im Barock) sowie innerhalb bestimmter Stile und verbundener Subkulturen (beispielsweise bei Country oder Folk und innerhalb bestimmter Substilen des EDM) als maßgeblich wertgeschätzt wurde / wird, ist in anderen Individualität und Innovation maßgeblicher Teil der stileigenen Ästhetik und Standards. Die im Folgenden vorgestellten Aspekte sind dementsprechend als Ausdruck der individuellen Ästhetik der Teilnehmer und nicht als musikhärente Eigenschaften zu sehen.

Wie Berli bereits feststellte, wird auch von den Teilnehmern der vorliegenden Studie Gleichförmigkeit in der Musik deutlich negativer bewertet als Abwechslungsreichtum (ebd., S. 179). Fehlende Abwechslung oder Vielfalt wird von den Befragten sowohl bei ganzen Stilen oder Gattungen als auch bei einzelnen musikalischen Komponenten thematisiert:

„Ja, ich kann da wenig Musik erkennen. Es ist vor allem Lautstärke. Es ist sehr eintönig und es ist einfach für mich ist es, ist es keine Musik. Oder sehr wenig.” [ST4, Techno]

„Also, irische Volksmusik finde ich, ähm, gefällt mir nicht, weil ich sie für monoton und für nicht sehr reizvoll halte.” [ST8, Irish Folk]

„Wenn die Lieder eintönig gleichmäßig sich anhören, dann find ich 's wieder langweilig. Aber das geht quer durch, egal, welche Richtung. [...] Wenn das dann immer so derselbe Stil ist, derselbe Rhythmus, joa. Ja. Für mich muss es abwechslungsreicher sein, denk ich.” [ST9, allgemein über abgelehnte Musik]

„Dass man wiederholt, äh, ja Bassschläge hört oder, äh, also recht schnell hintereinander und das ist dann... [2s] Das hat dann auch in meinen Ohren zu wenig Variation. Das ist zu eintönig.” [ST18, Hardcore]

Die Kritik der Gleichförmigkeit oder Eintönigkeit kann sich auf die Musik im Ganzen wie auch auf spezifische Elemente beziehen (beispielsweise die Lautstärke bei ST4 oder die Basslinie bei ST18). ST9 beschreibt etwas später im Interview, was sie bei „eintöniger Musik“ vermisst:

„wenn mir [2s] überraschende Rhythmen fehlen, [2s] die man nicht voraussieht. Dass mal ein Taktwechsel oder Rhythmuswechsel drin ist. Ähm [4s], ja, ähm, ich, ich bin halt immer für die Abwechslung dann da. Umso schöner finde ich es, wenn, ähm, Dinge eingestreut sind in Musikstücken, mit denen man absolut nicht rechnet.“ [ST9, langweilige, ähnliche Lieder eines Interpreten]

Neben einzelnen musikalischen Elementen, die als eintönig wahrgenommen werden, lehnen die Teilnehmer auch Musik ab, wenn sie zwischen den unterschiedlichen Stücken eines Stils oder eines Interpreten keine großen Unterschiede wahrnehmen können, also die Musik sich immer gleich anhört. Damit wird sowohl Gleichförmigkeit innerhalb eines Stückes oder Werks als auch Gleichförmigkeit zwischen verschiedenen Stücken kritisiert und abgelehnt. Ähnliche Ergebnisse fanden auch Greasley und Kollegen (2013, S. 414), in deren Interviews ebenfalls Musik dann negative Bewertungen erhielt, wenn sie als zu gleichförmig wahrgenommen wurde.

Der Gegenpol der Gleichförmigkeit, also Abwechslungsreichtum, taucht in diesem Wortlaut nicht einmal als Begründung einer musikalischen Ablehnung auf. Möglicherweise ist zu große Vielfalt jedoch Bestandteil der Ablehnungen, die von den Teilnehmern aufgrund fehlender Struktur oder unverständlichen Formaufbaus abgelehnt werden. Die Aussage, in dieser Art von Musik keinerlei Struktur mehr erkennen zu können, ließe sich unter Umständen auch dahingehend interpretieren, dass diese Musik derart wandelbar und abwechslungsreich ist, dass sich für die Hörer mangels wiederkehrender Elemente keine verständliche Struktur mehr erkennen lässt.

Eventuell spielt auch eine Rolle, dass Abwechslungsreichtum als Wort bereits positiv konnotiert ist und möglicherweise auch deswegen nicht zur Begründung negativer Wertungen jenseits von Strukturlosigkeit herangezogen wird. Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, dass zwar Musikstücke in sich abwechslungsreich sein können, aber andere Ordnungskategorien von Musik mit dieser Beschreibung nur schwer zu vereinbaren sind. Auch bei einer gewissen Heterogenität der Musik im Inneren eines Stils können die mit dem Ordnungsbegriff versehenen Stücke oder Alben nur ein gewisses Maß an Vielfalt überspannen, bevor die Stilcategory nicht mehr trennscharf genug ist und neue Unterstile oder Metakategorien gebildet werden.

Übermäßige Vielfalt im Werk eines Interpreten ist hingegen zwar denkbar, wird jedoch in den Interviews nicht als Grund für eine mögliche Ablehnung verwendet.

(j) Komplexität vs. Einfachheit: Bei der Dichotomie Komplexität und Einfachheit werden von den Teilnehmern der Interviews beide Polaritäten angesprochen. Besonders die Kritik, Musik oder bestimmte musikalische Aspekte seien zu einfach, tritt oft auch in Verbindung mit der zuvor thematisierten Gleichförmigkeit auf. Während der Gegenpol der Gleichförmigkeit, der Abwechslungsreichtum, nicht eindeutig als Legitimation der Ablehnung verwendet wurde, verwenden die Teilnehmer Komplexität ebenso wie die Einfachheit als Begründung.

„Oper ist mir zu, [2s], zu tragend, manchmal zu kreischend, zu laut, zu unverständlich, zu [3s], wie soll ich sagen? Vielleicht auch zu schwierig. Ich weiß nicht, ob ich ’s einfach nicht begreife, um was es geht, kann ich nicht beurteilen. [...] Als so abgehoben und so, ähm, künstlerisch. Was man vielleicht dann auch als Laie nicht wirklich sofort versteht.“ [ST9, Opernmusik]

„Also es ist immer so, ähm, es ist immer sehr laut und es verlangt irgendwie immer so viel von einem ab irgendwie, sich darauf einzulassen irgendwie, weil das ist ja teilweise schon, schon sehr komplex irgendwie und auch so, manchmal, absichtlich nicht harmonisch, aber daraus entsteht dann, äh, das das Lied irgendwie so, das einzelne Stück.“ [ST13, Metal]

Komplexität, wie auch Berli feststellt (2014, S. 181), ist in sich nicht unbedingt für alle Teilnehmer eine positive Eigenschaft von Musik. Wird die Musik in ihrer Struktur oder Klangsprache zu anspruchsvoll, kann sich der Hörer überfordert und überanstrengt fühlen (wie ST13 bei Metal beschreibt). Auch scheint es wichtig zu sein, die Musik im subjektiven Eindruck „verstehen“ zu können (siehe Zitat von ST9; Idee des ‚cognitive mastering‘, d.h. dass Hörer von Musik das Bedürfnis haben, die Musik zu verstehen und somit kognitiv erfassen zu können; Leder et al., 2004). Dahinter steht der Wunsch der Hörer, formale Strukturen geboten zu bekommen, die einfach genug sind, um eingängig und verständlich zu bleiben, und zugleich hinreichend komplex sind, dass sie Anregung bieten und nicht langweilig werden. Deutlich öfter als der Vorwurf zu großer Komplexität kritisieren die Teilnehmer deshalb, wenn die Musik oder einzelne Aspekte der Musik zu einfach sind (zum Teil auch mit deutlich abwertenden Begriffen wie „billig“, „platt“, „simpel“, „primitiv“ u.ä.).

„Und ich muss es mir auch nicht anhören, weil, im Prinzip bei dem seinen Liedern ist das Muster [lacht], ist das Muster ganz einfach und ganz ganz klar vorhersagbar.“ [ST3, DJ Bobo]

„wenn ich manchmal meine Sachen von Verdi höre, dann denk’ ich, okay, das könnte jetzt schön sein, aber es ist einfach zu, zu, zu simpel geschrieben und dargestellt, dass ich mich total reinfallen lassen kann.“ [ST5, Werke von Giuseppe Verdi]

„Ich glaub’, es ist einfach diese platte und einfache Art. [3s] Äh, vom, vom Text her, und die Musik ist

auch sehr einfach. Also mir fehlt da sozusagen, klingt jetzt vielleicht vermessen, aber mir fehlt da die Intelligenz in der Musik." [ST6, Volksmusik]

„Ja, das ist halt einfach simpel, das ist, äh, das ist wirklich so, also, zum Teil, was man so hört, ist einfach sehr, ich würd' mal sagen, primitiv. Das ist, also eine sehr einfache Harmonik, das geht ja über, äh, Tonika, Dominante, Subdominante nicht hinaus. Und dann ist, sind das sehr flache Texte, die keine Individualität haben, also, die nicht, das sind keine Chansons, sondern das sind, sind Texte, die bestimmte, ähm, Floskeln benutzen, und, äh, und und auf die Weise auch ein ganz undifferenziertes Publikum breit ansprechen können, weil jeder sich damit identifizieren kann." [ST7, Schlagermusik]

Wie die Auswahl an Zitaten aus den Interviews zeigt, ist das Differenzierungsniveau auch bei den Begründungen über die Einfachheit sehr unterschiedlich. Während einige Befragte die Musik der abgelehnten Interpreten oder Komponisten (beispielsweise ST5 und ST6) zur Gänze als zu einfach kritisieren, beziehen sich andere auf konkrete Harmoniefolgen („Tonika, Dominante, Subdominante" [ST7]) oder einen bestimmten Aspekt wie den Text. Neben der Simplizität der Musik und ihrer Strukturen beinhaltet die Argumentation über Einfachheit oder, verstärkt, über „billige Musik", auch einen Vorwurf in Richtung Kommerzialisierung und mangelnde Authentizität (siehe Kapitel 4.2.4.4). Als ‚billig‘ werden alltagssprachlich Produkte bezeichnet, die handwerklich schlecht gemacht sind und aus minderwertigen Materialien bestehen, die also nur für kurzzeitigen Gebrauch bestimmt sind. Bei der Formulierung ‚billige Musik‘ schwingt somit ebenfalls mit, dass sie nach gängigen Mustern, ohne Kreativität und Innovationsanspruch konzipiert und produziert wurde, wie in diesem Zitat von ST5 deutlich wird:

„Okay, also, Britney Spears, weil es, ähm, billige, geschmacklose Musik ist, gemacht für [2s] irgendwie ein bisschen Teenager, die so in einer komischen Phase sind oder sowas. Und die, die, das ist billig alles. Der Text und ist dadurch nicht, also, ist so wie ein, eine Darstellung, ist gar keine Kunst, sondern, äh, wie sagt man das, äh, Musik, um Geld zu machen. Der Text ist nicht ernst gemeint, ist auch schlecht geschrieben, und die Musik ist auch so gut produziert zwar, aber irgendwie doof und so ganz, gar nicht, antiintellektuell würde ich sagen, vielleicht." [ST5, Britney Spears]

Mit dieser negativen Form der Einfachheit in der Musik geht oftmals auch der Vorwurf einher, dass die Musik lediglich existierende Formen bedient und nichts Neues oder Interessantes bietet, was eng mit dem Themengebiet Innovation und Reproduktion verknüpft ist.

(k) Innovation vs. Reproduktion: Das dritte Themengebiet, das zur Begründung von Ablehnungsurteilen (wie auch von positiven Urteilen, siehe Berli, 2014, S. 182ff.) herangezogen wird, ist das Spannungsfeld von Innovation und Reproduktion. Zumeist werden Experimente und neue Ideen von den Teilnehmern als positiv bewertet und eher

ihr Fehlen kritisiert. Dabei ist es analytisch größtenteils sehr schwierig, mangelnde Innovation und Neuheit von zu großer Ähnlichkeit der Stücke innerhalb eines (Sub-)Stils abzugrenzen. Die Befragten argumentieren meistens mittels einer Vermischung von musikalischer Ähnlichkeit („das ist alles eine Suppe“ [ST1, Volksmusik]) und Wirkungsbeschreibung („langweilig“ [u.a. ST2, 3, 5]), ohne spezifisch auf den Aspekt der Reproduktion einzugehen:

„Ich glaube, es ist einmal, kann man jetzt auch nicht ganz verallgemeinern, aber tendenziell, äh, musikalisch, also wenn 's einfach jetzt sehr einfach gestrickt ist. Wobei man natürlich auch sagen muss, einige der Welthits [lacht] haben ihre vier Akkorde und sind trotzdem weltbekannt geworden und findet man toll, also kann man nicht sagen. Aber manche, die sind da halt einfach langweilig. Also, wo man so denkt so, okay, Melodie packt einen jetzt nicht so und da kommt jetzt auch nichts Neues. Eins wie 's andere.“ [ST2, seichter Pop]

„Und, ich finde bei Punk, da hört sich für mich tatsächlich alles gleich an. Also es ist so eine endlose Linie von quasi einem Lied, das halt nur hier und da mal variiert wird.“ [ST3, Punk]

„Wenn sie halt so, so Standard sind, und das ist, glaub ich, das bei Countrymusik, die, dass ich, die sind, das sind alle quasi im Prinzip bräuchte man nicht mehr als ein Lied, um komplett Countrymusik für mich zu beschreiben. Weil 's halt alles, der Einsatz der Instrumente, also nicht nur zeitlich im Lied, sondern auch, wie sie gespielt werden, welche Rolle die einzelnen Instrumente einnehmen, dann irgendwann kommt der Text, der Rhythmus ist aller meistens gleich, und so, und dann [3s], ich glaub' dann mag ich solche Lieder oder solche Musikrichtungen eher weniger.“ [ST3, Country]

„Reggae. Aus, außer Bob Marley und vielleicht noch jemanden, den ich nicht kenne, finde ich es einfach alles zu ähnlich, und, und langweilig und immer dieselben Themen und irgendwie, keine Ahnung. Langweilig. Ich habe jetzt auch nicht so ganz viel gegen Reggae, aber generell find ich 's einfach langweilig. Immer ein und dasselbe, dieselben Melodien, dieselben Rhythmen, und, ist aber nicht so schlimm. [...] Und, äh, das ist total ohne Kreativität, total so unoriginell, und, äh, die Musik ist auch so diese typische Akkorde und jetzt machen wir das und so.“ [ST5, Reggae]

Ein Sonderfall der Reproduktion, der von einzelnen Teilnehmern angesprochen wird, ist das ‚Covern‘ oder Nutzen eines schon bestehenden Stückes in anderen Werken, was für ST3 beispielsweise ein Grund ist, diese Art Musik abzulehnen, wie sie erklärt:

„Es gibt, glaub' ich, ganz viele Lieder, und das wird vor allem bei Dance gemacht, die solche im Prinzip bekannten Melodien verwenden, um quasi ihre Lieder für den [2s], für den Hörer irgendwie eingängiger zu machen. Also mir kommt 's so vor, dass sie halt grade aus solchen wirklich uralten, meinerwegen auch aus Lagerfeuerliedern oder so, eben, Teile verwendet werden, ähm, Parts von den Melodien, um sie dann in solchen Stücken zu verarbeiten. [...] Und bei mir passiert sowas eher umgekehrt, dass ich mir dann denke, so, naja, schön, so, was, was ist jetzt an diesem Lied irgendwie neu oder besonders, was zeichnet es aus, weil das, naja, manchmal halt auch, ich weiß nicht, was ist denn ein gutes Beispiel? Scooter. Scooter ist, glaub' ich, mit ihrem „How much is the fish“, diese Melodie, die sie da verwenden, kommt ja auch aus einem eigentlich, ich glaub', englisches, ja, eher so traditionelles Lied, und es dann auf so 'ne, na, trashige Art und Weise eben verarbeitet wird, nur um dann damit halt 'nen Hit zu machen.“ [ST3, Dance]

Diese Art der Neuverwendung anderer Lieder oder Melodien, die besonders im Bereich von EDM dann meistens um neue Klänge, Rhythmen oder andere Formteile ergänzt werden, nimmt sie nicht als etwas Neues und Innovatives (bzw. positiv zum Stil gehöriges Element) wahr, sondern kritisiert diese Coverversionen als Strategie, um kommerziell erfolgreiche Hits zu veröffentlichen, die bewusst die Bekanntheit des

Originalstückes einsetzen, um eine größere Hörergruppe anzusprechen. Auch hier wird die Begründungsstrategie der Reproduktion zusätzlich mit dem Vorwurf der bewussten Kommerzialisierung verknüpft und dadurch verstärkt.

Grundsätzlich wird in den Interviews Musik, die als innovativ, neu oder kreativ wahrgenommen wird, meistens gemocht und als positives Gegenbeispiel zu abgelehnter Musik angeführt. In einigen Fällen jedoch wird der (übermäßig) experimentelle Charakter bestimmter Musik auch negativ bewertet und kritisiert:

„Und diese Musik, die löst sich davon völlig, sie ist, ist halt eine Studio-, eine Kopfmusik, 'ne konstruierte Musik. Und, ähm, und da fehlt mir das Sinnliche und da fehlt mir auch das Menschliche dran. Und, ich glaube, man kann auch an der Geschichte dieser Musik sehen, dass sie einfach eine, in die Sackgasse geführt hat, sie ist auch nicht das, was man heute noch schreibt. Also, selbst moderne, zeitgenössische Komponisten im Jahre 2015 sind andere Wege gegangen. Das war für mich also echt 'ne Musik in die Sackgasse.“ [ST7, Donaueschingen]

„Zum Beispiel als, als Band habe ich das mal, Kraftwerk oft gespielt. Ja, deutsche Band, angeblich ganz tolle Pioniere ihrer Musik. Also ich meine, das ist ja toll, also super innovativ und auch erfolgreich und, und sonst was, aber ich kann damit überhaupt nichts anfangen. Also da vier Jungs an, an Synthesizern, die, die an Knöpfen drehen [atmet tief ein und aus] [3s], auch wenn es, sage ich mal, 'ne bahnbrechende Musik war zu der Zeit, kann ich damit...Das geht so gar nicht an mich ran, warum auch immer.“ [ST21, Kraftwerk]

Die Argumentationsstrategien, die in diesen beiden Zitaten Anwendung finden und sich auf innovative oder experimentelle Musik beziehen, unterscheiden sich voneinander. Während ST21 das Neue, Innovative der kritisierten Band anerkennt und die Musik nicht wegen ihrer Neuheit ablehnt, bezeichnet ST7 die von ihm abgelehnte Unterart zeitgenössischer klassischer Musik als eine „Sackgasse“, die zwar neue musikalische Wege einschlug, aber seiner Meinung nach keinen wünschenswerten Fortschritt brachte, sondern einen experimentellen Irrweg darstellte. Er bewertet also diese Art von Musik aufgrund ihres anderen und experimentellen Charakter negativ, während im Fall von ST7 andere Gründe zur Ablehnung einer Musik führen, die er als innovativ würdigen kann, aber dennoch nicht schätzt, da er mit ihren Experimenten „nichts anfangen“ kann und sie nicht versteht.

4.2.4.2 Subjektbezogene Legitimationsstrategien

In seinem Modell zur musikalischen Urteilsbildung definiert Behne das „ICH-Urteil“ als Ebene des „persönlichen Gefallens“ und verwendet als Beispiel die Wertung „angenehm–unangenehm“ (Behne, 1986, S. 14–18). Ausgehend von den Ergebnissen seiner Interviewstudie erweitert Kunz diese Kategorie: er versteht das ICH-Urteil als

„subjektive Urteilebene“, die darüber entscheidet, „welche individuell-psychischen Funktionen ein Individuum mit einer bestimmten Musik verbindet“ (Kunz, 1998, S. 88). Dieses deutlich breitere Verständnis liegt auch in dieser Arbeit der Kategorie der persönlichen Legitimationsstrategien zugrunde. Sie umfasst alle Begründungen, die sich auf das individuelle Erleben und Hören der Teilnehmer beziehen, also Gründe in Zusammenhang mit dem emotionalen Erleben der Befragten, dem körperlichen Mitvollziehen oder Legitimationsstrategien, denen die politische oder religiöse Einstellung, das Selbstbild und die Identität der Teilnehmer oder die persönliche Geschichte zugrunde liegen. Wenngleich eine trennscharfe Differenzierung der persönlichen von den sozialen Legitimationen nicht oder nur selten möglich ist und von Teilnehmern selbst nicht durchgeführt wird, soll mittels dieser analytischen Trennung versucht werden, die verschiedenen subjektbezogenen Begründungen für Ablehnungsurteile trotz der immer vorhandenen kulturellen und sozialen Verwurzelung des Subjekts in einem sozialen Umfeld von den auf andere Personen und das soziale Umfeld bezogenen Legitimierungen zu trennen.

Nacheinander werden deshalb drei Subkategorien personenbezogener Legitimationsstrategien dargestellt. Dies sind als erstes die emotionalen Begründungen, die sich weiter in der Musik wahrgenommene Emotionen („perceived emotions“) und von der Musik im Hörer ausgelöste Emotionen („felt emotions“; siehe Evans & Schubert, 2008, Gabrielsson, 2001, Schubert, 2013) sowie stimmungsbezogene Begründungen unterteilen lassen. An zweiter Stelle folgen körperliche Begründungen. Die dritte Unterkategorie umfasst die Begründungsstrategien, die ihren Ursprung im Selbstbild, in bestimmten Einstellungen sowie der individuellen Vergangenheit und Erfahrungswelt haben. Jeder dieser Legitimationswege kann sich auf einen oder mehrere der beschriebenen musikimmanenten und -exmanenten Bezugspunkte fokussieren.

(a) Emotionale Gründe: Das Hören von Musik ist in den meisten Fällen mit Emotionen verbunden. Die durch die Musik ausgelösten Gefühle und Stimmungsveränderungen sowie die Möglichkeit, durch Musik Stimmungen positiv zu verstärken, sind wichtige Determinanten musikalischer Vorlieben (siehe dazu beispielsweise Schäfer & Sedlmeier, 2009, Schäfer & Sedlmeier, 2010). Auch bei den Begründungen der

Ablehnungen spielen sie eine bedeutende Rolle. Dabei unterscheiden die Teilnehmer zwischen den Gefühlen, die die Musik transportiert oder die sie in der Musik wahrnehmen („perceived emotions“) und den Gefühlen, die sie selbst, in Reaktion auf die Musik oder durch sie ausgelöst, bei sich wahrnehmen („felt emotions“). Diese beiden Arten von Gefühlen können übereinstimmen, aber auch voneinander unabhängig oder gänzlich disparat sein. Stimmt der wahrgenommene emotionale Gehalt der Musik mit den ausgelösten Gefühlen überein, ist dies in den Darstellungen der Teilnehmer oftmals nur sehr schwierig voneinander zu trennen. Je unterschiedlicher diese beiden Emotionen sind, desto stärker differenzieren die Befragten selbst zwischen dem emotionalen Ausdruck der Musik und ihrem eigenen Empfinden. Wenngleich der wahrgenommene emotionale Gehalt der Musik mit bestimmten kompositorischen Merkmalen wie Melodie, Harmonie sowie Ausdruck und dem Liedtext zusammenhängt, ist er dennoch stark von der subjektiven Interpretation des Hörers abhängig, inwiefern er die Musik beispielsweise als traurig, melancholisch, wehmütig oder sehnsüchtig auffasst. Aus diesem Grund werden auch die wahrgenommenen Emotionen wie die ausgelösten Emotionen unter den subjektbezogenen Legitimationsstrategien dargestellt.

Die am häufigsten genannten wahrgenommenen Emotionen („perceived“) in der abgelehnten Musik sind Aggressivität oder Wut sowie Fröhlichkeit oder gute Laune. Erste werden vor allem bei Musik aus dem Bereich Metal oder Hip Hop wahrgenommen und kritisiert, zweite, oftmals mit dem Zusatz, dass sie nicht ehrlich oder authentisch seien, sondern aufgesetzt oder vorgespielt (siehe Unterkapitel Authentizität in Kapitel 4.2.4.4), werden am häufigsten im volkstümlichen Schlager genannt.

„Weil es eben sehr unmelodiös ist und teilweise irgendwie auch aggressiv. Und irgendwie negativ, kann ich nicht so sagen, aber manches hinterlässt so einen schlechten Beigeschmack irgendwie. Also kann sein, dass da auch was im Text ist, aber, wie gesagt, da achte ich nicht so drauf und da versteht man wirklich sehr selten dann was. [lacht] Wenn 's so im Kreischmodus ist. Aber manches hinterlässt wirklich so ein Gefühl, so irgendwie vorher ging 's mir besser.“ [ST2, Death Metal]

„Also es ist, ich mein', die Texte, die sind von sich aus meistens aggressiv.“ [ST3, Deutscher Rap]

„Das ist einfach für mich 'ne sehr aggressive Form von Musik, so empfinde ich das. Und, ich finde, viele Dinge sind schon aggressiv, da brauche ich jetzt nicht noch so einen Push.“ [ST6, Heavy Metal]

„Ähm, es ist, oder aggressiv. Ich finde, empfinde Rap als aggressiv.“ [ST7, Rap]

Zusätzlich zu der beschriebenen Aggressivität empfinden die Teilnehmer die kritisierte Musik zum Teil als „bedrohlich“ und „verstörend“ (ST12), „negativ“ (ST2), „depressiv“ (ST5) oder beschreiben sie metaphorisch als „düster“ (ST3) oder „dunkel“

(ST9). In diesen Wertungen und Legitimierungen steckt an dieser Stelle bereits ein Zusammenhang zu Vorurteilen und sozial bezogenen Assoziationen – Musik kann nur im übertragenen Sinne bedrohlich sein, aber schwerlich direkt eine Gefahr für den Hörer darstellen. Eine Bedrohung kann hingegen durchaus von Anhängern der zur Musik gehörenden oder mit ihr assoziierten Subkultur oder Fangruppe ausgehen (wobei es sich dabei in den meisten Fällen eher um ein Vorurteil handelt). In einem weiteren Fall vermischt sich die emotionale Einfühlung der Teilnehmerin in die Musik mit der Einfühlung in eine hypothetische emotionale Stimmung der Fans dieser Musik:

„Ich hatte auch nie so eine Phase und hatte nie Grund, so, so trau-, entsetzt zu sein, so total verzweifelt und so, dass ich alles hasse und das, dass ich so, so Wut, viel Wut habe.“ [ST5, Death Metal]

Inwiefern sie die geschilderten Emotionen auch in der Musik selbst wahrnimmt und ablehnt, wird jedoch nicht klar. Andere Teilnehmer kritisieren dagegen deutlich spezifische Gefühle in der Musik und benennen den emotionalen Ausdruck eindeutig als Grund ihres negativen Urteils:

„Wahrscheinlich ist es die Schwermut oder, ähm, dieses, ähm, dieses, ähm [3s], ähm, es ist oftmals irgendwas Tragisches, ähm, oder irgendwelche Geschichten, die man dann sowieso nicht versteht. Ich glaub’, es ist mir einfach zu kompliziert. [...]“ INT: „Wenn Sie tragisch sagen, mh, mögen Sie grundsätzlich traurige Musik nicht?“ ST9: „Mh. [3s] Nein, das kann ich glaub ich nicht sagen. Weil es gibt auch, ähm, in der modernen Musik, Popmusik und so durchaus ernste, ähm, Titel, Texte, auch Sänger, die da, ähm, eher auf der Schiene unterwegs sind. Damit hab ich keine Probleme. Ich denke, das ist es nicht. Ich denke, es ist wirklich die Musik und die Töne. Dieses Moll zu Dur, keine Ahnung. Wobei, es gibt ja auch Opern, die jetzt nicht nur im [lacht] Mollbereich sind, klar, ja. Aber jetzt das gefühlsmäßige.“ [ST9, Opernmusik]

Neben der Komplexität der Musik thematisiert die Teilnehmerin als Grund für ihre Ablehnung den „Schwermut“ der Musik, das „Gefühlsmäßige“. Auf Nachfrage hin differenziert sie dahingehend, dass sie traurige oder schwermütige Musik nicht grundsätzlich ablehnt, sondern lediglich diese spezifische Musik und ihre Art der Darstellung von Tragik und Traurigkeit.

Neben Emotionen negativer Valenz wird ebenso ein Übermaß an „Fröhlichkeit“ und „Gutlaunigkeit“ angesprochen. In den Fällen, in denen die positive Stimmung der Musik als Grund der Ablehnung angeführt wird, kommt es in keinem Fall zur Übertragung der Emotion. Stattdessen berichten die Teilnehmer von eher negativen Wirkungen: sie sind von der Musik „genervt“, „gestört“ oder beschreiben sie als „unangenehm“, was mit den von Schindler und Kollegen (2017, S. 14) beschriebenen negativen ästhetischen Emotionen Ärger, Irritation, Verwirrung und Langeweile übereinstimmt.

„Also, äh, äh, ich find' 's sehr unangenehm, Dixieland. Also diese fröhliche Stimmung, äh, die find' ich nicht echt.“ [ST11, Dixieland]

„Aber ich find' so diese verordnete Fröhlichkeit so, wirklich a la Marianne und Michael, so, so, ähm, volkstümliche Hitparade, ja. Das nervt mich.“ [ST12, Schlager]

„Ähm, das ist auch so irgendwie so diese Darstellung von von Emotionen, irgendwie so. Ich hab so das Gefühl, also, äh, das Gefühl, der, äh, also wenn ich jetzt ich mein, ich hab' jetzt immer dieses Atemlos durch die Nacht im Kopf, das ist so 'n, so 'n, so 'n sehr pathetischer Text. [...] Ich hab' so das Gefühl, das ist so, äh, Musik, die ist extra so geschrieben, dass es immer wieder Parts gibt, in denen sich Leute einfühlen können, aber es passt eigentlich nicht richtig zusammen, sondern es ist nur gemacht, um irgendwie, äh, Gefühle von gewissen Menschen so zu bedienen. Und ich finde, das macht es sehr offensichtlich. Und, ja, das, das stört mich irgendwie.“ [ST13, Helene Fischer]

„Und es ist halt diese permanente Unterstreichung dieser Gutlaunigkeit, die mir halt einfach tierisch auf die Nerven geht, ja. Das mag ich einfach nicht. Ja.“ [ST15, Country & Schlager]

Im Gegensatz zu der negativen Valenz im Metal und Rap, die oben beschrieben wurde, ist bei der positiven Valenz weniger der emotionale Ausdruck der Musik an sich Ablehnungsgrund, sondern die Wahrnehmung der Fröhlichkeit als „nicht echt“, „verordnet“ oder „permanent“ betont. Sie wird nicht als authentischer Ausdruck einer Stimmung oder einer Gefühlslage (des Komponisten oder Interpreten) angesehen, sondern als etwas, das aktiv und absichtlich erzeugt und dargestellt wird, um eine bestimmte Wirkung zu erzeugen („ist nur gemacht, um [...] Gefühle [...] zu bedienen“, ST13). Vermutet wird also eine, überspitzt formuliert, manipulative Absicht der Interpreten oder Produzenten der Musik, die die Befragten ablehnen und der sie sich verweigern. In dieser Argumentation vermischen sich somit die Ablehnung eines wahrgenommenen emotionalen Gehalts der Musik mit Ablehnung einer kommerziellen Intention und Abgrenzung von der Hörergruppe der Musik, die diese Strategie entweder nicht durchschauen oder sich nicht daran stören.

Auch die ausgelösten Gefühle werden von den Teilnehmern verwendet, um ihre Ablehnungen zu erläutern. Das Spektrum der gefühlten Emotionen, die mit der Ablehnung zusammenhängen, liegt, im Gegensatz zu den wahrgenommenen Gefühlen, naheliegender Weise eindeutig im negativen Valenz-Bereich. Die Befragten berichten, dass Musik sie aggressiv machen kann, sowohl durch Übereinstimmung mit dem emotionalen Charakter der Musik als auch im Gegensatz:

„Also, meine Idee ist, dass wahrscheinlich andere das anhören, um sich abzureagieren, aber ich, bei mir bewirkt es das Gegenteil, ich kann mich da nicht abreagieren, sondern das, [lacht] da werde ich Zombie. [...] Es macht mich aggressiv. Ist purer Stress für mich.“ [ST6, Heavy Metal]

„Die find' ich ganz schrecklich, weil [2s] sie so langsam und so ruhig und, also ich bin eher ein anderer Typ, sie macht mich total aggressiv.“ [ST9, Meditationsmusik]

Andere begründen bestimmte Ablehnungen damit, dass sie durch die Musik „traurig“,

„runtergezogen" oder „depressiv" werden:

„Oder, oder, mag gern so, weiß ich nicht, sphärische Frauenstimmen, so, mit elegischen Gitarren. Kannst du mich mit jagen. Also da fühl' ich mich dann auch gleich traurig und schlecht, wenn ich sowas höre, das mag ich gar nicht. Da möchte ich gar nicht in so 'n, in so 'n depressiven Abgrund, die diese Musik für mich dann mit beinhaltet, möchte ich gar nicht runtergezogen werden, weil das schafft die dann. Da werde ich dann irgendwie eher so, hu, ist alles furchtbar." [ST1, Tori Amos]

„Hu hu, furchtbar, ganz furchtbar. Kann ich nicht hören, da fang' ich sofort an zu flennen. Ganz schlimmes Lied. Würde ich nie mit aktiv hören. Da, nee, ganz traurige Geschichte." [ST1, Jonny Hill–Teddybär eins-vier]

„Vielleicht zum Beispiel jetzt mit dem Death Metal, dass ich mich damit gar nicht identifizieren kann, und, ich sag' mal, wenn ich sowas hören würde, dann werd' ich wahrscheinlich, äh, äh, selbst so ein bisschen depressiv und wütend und schlecht gelaunt." [ST5, Death Metal]

„Aber französische Popmusik, also, das verbinde ich mit sowas Schwerem, das, das, also ich hatte ja auch aufgeschrieben so ein bisschen spaßeshalber, das macht mich depressiv." [ST12, französische Popmusik]

Beiden Arten von Gefühlen ist gemeinsam, dass sie emotionale Zustände darstellen, die die Interviewten als negativ wahrnehmen, denen sie sich jedoch auch nicht gut entziehen können, wenngleich sie unterschiedlich stark ausgeprägt sind.

Dementsprechend lehnen sie Musik ab, die diese Wirkung auf sie hat oder haben kann. Zum Teil werden als negative Wirkung auch keine konkreten Gefühle wie Aggression oder Traurigkeit benannt, sondern ein eher allgemeines Verschlechtern der Stimmung beschrieben, die bei einigen für längere Zeit anhalten kann.

„Und irgendwie negativ, kann ich nicht so sagen, aber manches hinterlässt so einen schlechten Beigeschmack irgendwie. [...] Aber manches hinterlässt wirklich so ein Gefühl, so irgendwie vorher ging 's mir besser." [ST2, Heavy Metal]

„Also selbst wenn ich 's aushalte, das klingt dann so lange nach, wenn, wenn man mir 'ne Stunde lang hier die Mundorgel raus- und runtersingen würde, so diese Pfadfinderlieder, Bolle reiste jüngst zu Pfingsten, so, äh, da hätte ich 'nen Tag lang dann noch schlechte Laune." [ST11, Pfadfinderlieder]

„Und die Stimmung, die da verbreitet wird, auch die Texte die dann [...] ähh sind Texte oder es ist 'ne Musik, die mich ähh [3s] höflich gesagt in schlechte Stimmung bringt. [...] sie ist nicht nützlich für mich, im Gegenteil sie ist für mich äh schädlich [...]." [ST16, Rammstein]

Ebenfalls wird negativ wahrgenommen, wenn zwischen dem emotionalen Ausdruck der Musik und dem eigenen emotionalen Erleben oder der eigenen Stimmung eine zu große Diskrepanz herrscht, sei es, weil die eigene Stimmung zu selten der von der Musik transportierten Gefühlslage gleicht oder weil die Teilnehmer sich aktiv gegen die Stimmung der Musik wehren (weil sie diese zum Beispiel für manipulativ oder nicht authentisch halten).

„Und, äh, wie gesagt, ich hör' eben Musik nach dem, was zu meiner Stimmung passt, und das passt einfach irgendwie wahrscheinlich zu selten." [ST2, Schlager]

„Manchmal, ähm, mh [3s], also ich glaube, ich könnte dann besonders schlecht, mmh, eine Stefanie Hertel oder irgendjemand, ähm, anhören, wenn ich grade in so 'ner Phase bin, dass ich mich über irgendwas ärgere und verbittert bin. Wenn dann mir noch jemand was von 'ner heilen Welt singt, dann krieg ich da irgendwie 'nen Fön. Äh, weil das ist dann, da ist da zu viel Diskrepanz zwischen meine,

meinem emotionalen Empfinden und dem, was sie singt." [ST6, Stefanie Hertel]

„Ja, ganz einfach, ich will diese Stimmung nicht, die, also, die diese Musik für mich transportiert.“
[ST10, Schlager]

„Also, äh, [3s] also, [7s] das sind, ist 'ne andere Art Gefühl. Also, ähm, [4s] diese Art Gefühl kenn' ich nicht.“ [ST11, Pur]

„Ich wüsste, ich wüsste halt auch nicht, in was für 'ner Stimmung ich das anmachen sollte. Also. Weiß ich nicht.“ [ST17, Mönchschöre]

Die meisten emotionalen Legitimierungen für musikalische Ablehnungen beziehen sich damit auf die Wahrnehmung einer negativen oder als nicht authentisch wahrgenommenen positiven Emotion in der Musik oder eine negative Wirkung der Musik auf die eigene Stimmung oder das emotionale Erleben. Weiterhin wird jedoch auch kritisiert, wenn die Musik auf die Teilnehmer keinerlei emotionale Wirkung hat, wenn sie sie also „nicht anspricht“ oder „nicht berührt“. Die Befragten schildern in diesem Fall Langeweile oder Desinteresse als Reaktion. Auch, wenn eine fehlende emotionale Wirkung keine per se negative Auswirkung auf den Hörer hat, wird sie von den Interviewten ebenfalls negativ bewertet und führt zu einer Ablehnung der jeweiligen Musik.

„Da gibt 's nichts in mir, was da in Resonanz geht damit. Was sich angesprochen fühlt.“ [ST6, Volksmusik]

„Und das ist irgendwo leer, für mein Empfinden. Das ist leer. Da kommt nichts rüber.“ [ST14, Techno]

„[...] und dem Akzent und der Art zu singen, dass das für mich irgendwie [2s], das hat bei mi-, mich nie so, das ist nicht angekommen oder es hat bei mir nicht so 'ne Resonanz bewirkt, dass ich sag, damit konnte ich das, ähm, ja, damit so mich verbinden oder so was.“ [ST19, Reggae]

„Nicht die Musik ist schlecht, sondern das geht nicht an mich ran, perlt das an mir ab, also ich steiger' mich da auch nicht rein und krieg' jetzt irgendwelche Aggressionen und, und, ähm, das hasse ich oder sowas, das würde ich nicht sagen, das ist, das geht mir sonst wo vorbei.“ [ST20, Claude Debussy]

Diese Kritik an fehlender emotionaler Wirkung bestimmter Musik auf die Teilnehmer stellt gewissermaßen die Kehrseite der Ergebnisse von Appens (2007) dar. In den von ihm untersuchten Rezensionen werteten die Verfasser vor allem die Alben positiv, die sie besonders emotional ansprachen und sie (möglichst stark) positiv berührten (ebd., S. 140). Gesucht und besonders geschätzt wird Musik, die dem Hörer ein intensives emotionales Erlebnis verschafft, ihn sogar überwältigt oder zum Weinen bringt (ebd., S. 140ff.). Das Vermögen von Musik (und anderen Kunstformen wie Literatur oder Film), den Hörer emotional zu berühren, hat in den vergangenen Jahren in der Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren (siehe z.B. Hanich et al., 2014; Konecni, 2005; Menninghaus et al., 2015; Scherer & Zentner, 2001). So wird vermutet, dass diese Form der emotionalen Rührung durch Musik unter anderem zu dem Paradox führt, dass traurige Musik von vielen Hörern als positiv bewertet und gemocht wird, auch

wenn der emotionale Gehalt der Musik eigentlich negativ ist (Eerola, Vuoskoski & Kautiainen, 2016; Konecni, 2005; Scherer & Zentner, 2001; Vuoskoski & Eerola, 2017). Berücksichtigt man diese Ergebnisse, ist es nachvollziehbar, dass ein Ausbleiben dieser gesuchten und positiv erwarteten emotionalen Anregung als negativ und enttäuschend bewertet wird und zur Ablehnung der Musik führt.

(b) Körperliche Gründe: Wie zum Teil schon in den Zitaten zu emotionalen Begründungen ersichtlich, beschreiben die Teilnehmer auch körperliche Wirkungen der abgelehnten Musik, die für sie unangenehm sind und somit zu einer negativen Bewertung führen. Relativ oft bleibt diese Wirkungsbeschreibung eher allgemein und unpräzise: die Musik sei „unangenehm“, „anstrengend“ oder „tue nicht gut“. Dabei wird nicht genau klar, welcher Art die Anstrengung oder unangenehme Wirkung genau ist – mit diesen Begriffen kann ebenso ein negativer emotionaler wie körperlicher Zustand bezeichnet werden. Auch haben diese Wörter eine stark wertende negative Komponente, so dass diese Beschreibungen möglicherweise ebenso dazu dienen, auszudrücken, wie sehr die Teilnehmer diese Art von Musik ablehnen.

„Das ist mir jetzt unlängst passiert, dass ich also sag’, das ist ein, eine Körperbelästigung.“ [ST4, (sehr lauter) Pop]

„Meistens die Dynamik. Weil du musst halt wirklich genau hinhören, grad in diesen neuen Sachen. Meist ist das so leise, wenn ’s dann um diese Geräusche geht und um, um irgendwelche Plops und um irgendwelche Bögen, die dann nur über irgendwelche Zargen streichen. Das ist unheimlich anstrengend.“ [ST10, Avantgarde der Kunstmusik]

„Extreme Lautstärke, und, ähm, also richtige körperliche, ähm, also körperliches Unwohlsein. Richtiges, wie, wie ein, wie ’n, ich empfinde das als richtigen körperlichen Angriff.“ [ST12, alle Arten von Metal]

„Nein, da- da- nein, das würde, also das wür- weil äh Death Metal und Techno, die [2s] tun mir nicht nur seelisch nicht gut, sondern die tun mir körperlich auch nicht gut. [...] Äh das ist ’ne Musik, die im Grunde genommen äh also dagegen ist Rammstein noch lyrisch. Äh das ist ’ne Musik, die im Grunde genommen funktioniert wie ’n ’n Dampfhammer, der in... Äh der mir, wie ’n weiß ich nicht, der mir äh äh das das äh Hirn aus dem Schädel prügelt und das Herz gleich mit.“ [ST16, Metal und Techno]

In den ausgewählten Ankerbeispielen beschreiben die Teilnehmer eine körperliche Form der Anstrengung beim Hören der Musik. Wenngleich sie die körperliche Wirkung nicht genauer spezifizieren (können?), beschreiben sie deutlich einen Zustand allgemeiner Anstrengung oder Anspannung, den sie als genuin unangenehm empfinden. Die Musik wirkt gewissermaßen gegen ihren Willen auf sie und ihren Körper ein („Belästigung“), ohne dass sie sich dem widersetzen oder entziehen könnten (zumindest nicht, solange die Musik weiter erklingt). Bei vielen steht dieses Gefühl körperlichen Unwohlseins in Zusammenhang mit der Lautstärke der Musik. Zumeist beschreiben sie

derartige Zustände bei sehr lauter und intensiver Musik (wie Metal oder Techno), einmal jedoch auch bei Musik, die sehr leise gespielt wird und durch erhöhten Konzentrationsbedarf anstrengt (ST10). Bei anderen musikalischen Ablehnungen werden teilweise jedoch sehr konkrete körperliche Auswirkungen der Musik benannt:

„Ja, also, Techno hab' ich drauf, da kriege ich wirklich nach einer Minute einfach Kopfschmerzen. Wirklich. Das ist schlimm.“ [ST2, Techno]

„Gut, also, Heavy Metal ist das erste. Weil es einfach zu laut ist und meinen Ohren nicht gut tut und für mich nur Krach ist. Äh, chinesische Oper hab' ich einmal live erlebt, das ist ein Singsang, der, äh, sehr hoch ist und sehr, bisschen in den Ohren weh tut.“ [ST4, Metal sowie chinesische Oper]

„Das macht mich so, äh, mir wird schlecht, wenn ich sowas hören muss.“ [ST5, Schlager]

„Weil das ist so, das pusht so sehr, also, ich krieg' Herzrasen und es ist einfach völliger Stress in meinem Nervensystem, und ich werd' aggressiv. Es erzeugt 'ne große Unruhe.“ [ST6, Heavy Metal]

„Es tut mir einfach weh. Das ist einfach furchtbar. Es ist für meine Sinne eine Qual. [...] Ja. Körperliches Unbehagen. Ja. Ich habe, ich habe das Gefühl, das tut mir und meinen Sinnen, Sinnesorganen und meinem Körper nicht gut.“ [ST7, laute, verstärkte Musik]

„Und [3s] ich würde eher sagen, das macht mich unruhig statt ruhig. Andere, die entspannen können, beneide ich. Bei mir funktioniert das nicht. [lacht]“ [ST9, indische und asiatische Musik]

„Also das, das löst bei mir so 'n richtiges, so 'n richtiges Zähne-, also nicht Knirschen, aber so Zähne zusammenbeißen aus. Find' ich sehr, sehr, sehr unangenehm, irgendwie so geistig körperlich.“ [ST17, Cembalo]

Die erwähnten körperlichen Wirkungen reichen von Schmerzen im Kopf oder in den Ohren zu Übelkeit, Herzrasen, Unruhe und starker Anspannung. Auch hier spielt die Lautstärke der Musik eine gewisse Rolle: ST4 und ST7 sprechen sie dezidiert an, und bei ST2 und ST6 kann vermutet werden, dass die beschriebenen Auswirkungen in Zusammenhang mit der Dynamik stehen. Bei den anderen Beispielen stehen hingegen eher klangliche Faktoren im Vordergrund. Mit Ausnahme der Übelkeit bei ST5, die auch metaphorisch gemeint oder sozial bedingt sein kann, beziehen sich alle geschilderten negativen körperlichen Wirkungen der Musik primär auf musikalische Eigenschaften, die, wie der Klang oder die Lautstärke, aufgrund ihrer Wirkung von den Teilnehmern abgelehnt und vermieden werden.

Zusätzlich zu der negativen erlebten Wirkung der Musik thematisieren Teilnehmer eine Diskrepanz zwischen gewünschter und tatsächlich ausgelöster Wirkung. In Hinsicht auf positiv bewertete Musik stellt die Tanzbarkeit bzw. die generelle körperliche Aktivierung, besonders bei populären Stilen, ein wichtiges Qualitätsmerkmal dar (siehe Berli, 2014, S. 195–199; von Appen, 2007, S. 151–159). Im Falle der abgelehnten Musik kritisieren einzelne Teilnehmer dementsprechend folgerichtig, wenn sie sich zu der jeweiligen Musik nicht bewegen können oder generell körperlich wie emotional sich von der Musik nicht angesprochen fühlen.

„Ich hab’ aber jetzt zum Beispiel bei Musik hab’ ich häufig das Gefühl, ich könnt mitsingen, oder ich, ja, man entwickelt eine körperliche Bewegung dazu. Und das geht für mich bei dieser Musik nicht. Und deswegen ist das für mich etwas, was ich nicht gerne [1s] – mag ich einfach nicht.“ [ST1, ganz moderne Musik]

„Ich weiß nicht, aber da, ich bin da wahrscheinlich, äh [3s], ich kann mich auf diese Musik nicht einlassen, gar nicht, und, [2s] ich weiß nicht, aber dann zu dieser Musik zu tanzen, auch wenn ich absolut nicht in der Stimmung bin irgendwie zu tanzen, [2s] kann ich, nee. Kann ich mir nicht vorstellen.“ [ST3, Dance v.a. aus den 90ern]

„Ich mach’ es nicht, ich werde nicht tanzen und wenn der auf einmal kommt und sagt zu mir, kommt so sagt, Hey, das ist total witzig, warum tanzst du nicht mit, dann sage ich, Grr [macht Geräusch], also dann werde ich langsam irgendwann ärgerlich [...]“ [ST21, Neue Deutsche Welle]

An dieser Stelle muss zwischen zwei Arten der Kritik unterschieden werden: ST1 nennt im Interview deutlich die mangelnde Tanzbarkeit (und Sangbarkeit) der abgelehnten ‚ganz modernen Musik’ als Begründung für ihre Ablehnung, während in den anderen beiden Beispielen nicht genau klar wird, ob die Musik wegen der fehlenden energetisierenden Wirkung abgelehnt wird oder die Ablehnung selbst darin resultiert, dass die Teilnehmer sich zu dieser Musik nicht bewegen wollen oder können.

(c) Selbstbezogene Gründe: Neben den Ablehnungsbegründungen über Emotionen oder körperliche Auswirkungen der negativ bewerteten Musik argumentieren die Teilnehmer der vorliegenden Studie auch über ihre (politische, religiöse oder moralische) Einstellung, ihr Selbstbild, Erinnerungen und Erfahrungen oder auch Assoziationen. Erneut ist die Abgrenzung der selbstbezogenen von den sozialen Gründen nicht in allen Fällen trennscharf möglich. Zum Selbstbild in psychologischem Verständnis gehört die Verortung in Gruppen- und Gesellschaftsstrukturen inhärent dazu, und die Sozialisation durch Familie und Freunde beeinflusst maßgeblich Werte, Normen und Einstellungen des Individuums (Burke & Stets, 2009, S. 118–121, Erikson, 1994, S. 106–114). Nichtsdestotrotz unterscheiden sich die von den Teilnehmern verwendeten Begründungen insofern voneinander, dass sie auf zwei unterschiedliche Bezugssysteme verweisen: Bei dem einen argumentieren sie auf Grundlage ihrer eigenen Überzeugungen und Werte, also ausgehend von ihrer eigenen Person, ihren Moralvorstellungen, Ansichten und auch Vorstellungen in Hinsicht auf ‚richtiges’ und moralisch erstrebenswertes Verhalten, während sich soziale Begründungen auf die Meinungen und Einstellungen anderer beziehen, die mit den eigenen Werten oder Haltungen übereinstimmen oder ihnen widersprechen können. Differenziert wird in diesem Fall also zwischen der Person mit ihren Selbstkonzepten, zwischen denen sie sich bewegt (Dunkel, 2000, Markus & Nurius, 1986; siehe Kapitel 2.3.7), und dem

sozialen Umfeld, zu denen sie sich mittels Abgrenzung und Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen positioniert.

Selbstbezogene Gründe können eine Vielzahl unterschiedlicher Formen einnehmen. Sie lassen sich grob in zwei weitere Unterkategorien unterteilen: einerseits verweisen Teilnehmer auf Erlebnisse in ihrer Vergangenheit und auf bestimmte Erfahrungen, wegen derer sie die Musik ablehnen, andererseits begründen sie ihre Urteile über Zusammenhänge mit dem individuellen Selbstbild und damit verbundenen Einstellungen etc.

Die Identifikation mit der positiv bewerteten Musik und ihre Fähigkeit, die eigenen Werte auszudrücken, ist die Funktion von Musik, die am stärksten mit der Präferenz zusammenhängt, wie Schäfer und Sedlmeier (2009, S. 290f.) zeigen konnten. Die gemochte Musik dient den jeweiligen Hörern und Anhängern sowohl gegenüber anderen als auch gegenüber sich selbst als Projektions- und Ausdrucksmittel für die eigene Identität und unterschiedlichste Positionen. Dementsprechend ist es kaum verwunderlich, dass die abgelehnte Musik eher dazu verwendet wird, sich von bestimmten Einstellungen und Haltungen zu distanzieren. Diese Form der Abgrenzung ist sicherlich zu einem großen Teil auch sozial motiviert, wird jedoch im Interview zumeist eher als Selbstbeschreibung und Darstellung der Identität verwendet. Keiner der Befragten thematisiert dabei, dass es sich bei den problematisierten Einstellungen und Werten der Musik in vielen Fällen um außermusikalische Zuschreibungen und Assoziationen zu den Interpreten und den zugehörigen Hörergruppen handelt. Musik als solche hat keine Persönlichkeit und keine Persönlichkeitsmerkmale, es sei denn, sie tritt in Kombination mit expliziten Liedtexten auf. Ein Großteil der kritisierten Eigenschaften wird durch Wissen oder Vorurteile über die Interpreten oder Fans auf die Musik übertragen und dann mittels Ablehnung der Musik von sich selbst ferngehalten.

Zum Teil konstatieren die Teilnehmer diese Diskrepanz zwischen ihrem Selbstbild und den der Musik zugeschriebenen Eigenschaften sehr allgemein, ohne auf Einzelheiten einzugehen, welche Eigenschaften der Musik nicht „passen“.

„Das ist nichts, womit ich mich selbst in Verbindung bringe. [...] Das ist nicht deckungsgleich mit dem, was ich jetzt für mich wichtig finde oder wo ich mich jetzt gerne aufhalte.“ [ST1, Charts]

„Also die Attitüde ist jetzt auch an sich nicht so meins.“ [ST2, Rap]

„Aber ich glaub', das ist auch das Problem, warum ich die nicht mehr mag, weil das ist für mich so 'ne, äh, so 'ne, so 'n Ich von mir, womit ich abgeschlossen habe irgendwie, und wo ich auch so, d- d-, das hatten wir vorhin schon mal irgendwie so, äh, man fühlt, man hat das Gefühl, sich mit Texten zu identifizieren und hat das Gefühl, das ist so, aber eigentlich ist es nicht so. Und so 'ne Art von

Entwicklung hab' ich mit dieser Band durchgemacht. Ich konnte mich erst immer sehr gut mit den, mit den Texten, äh, identifizieren und dann bin ich älter geworden und dann hab ich so gemerkt, das ist mir eigentlich zu platt." [ST13, Die Toten Hosen]

Bei anderen Ablehnungen hingegen benennen die Befragten detaillierter, welche Aspekte der Musik mit ihren eigenen Meinungen oder Werten inkongruent sind. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um politische Differenzen. Anhand von Liedtexten oder Annahmen über die politische Ausrichtung der Band assoziieren die Teilnehmer die kritisierten Bands oder Interpreten mit bestimmten politischen Anschauungen und distanzieren sich über die negative Bewertung von ihnen. Größtenteils werden hier Bands wie die Böhsen Onkelz oder Frei.Wild thematisiert, die in der Vergangenheit mit rechten, nationalistischen oder rassistischen Äußerungen und Liedtexten aufgefallen sind und darüber relativ eindeutig politisch einzuordnen sind. Deutlich seltener werden auch dezidiert religiöse Musikrichtungen oder Frauenfeindlichkeit kritisiert und abgelehnt.

„Und dann hat man diese Musik genommen, hat sie so irgendwie verbilligt in eine, so, Mode, wie sagt man Mode, in eine Form gesetzt und dann so, äh, Religion dazugetan. Das klingt irgendwie so doof. Also insgesamt finde ich so Religion doof, aber dann, wenn es, wenn es so mit Rock verbunden ist, und ich verbinde immer Rock mit sowas wie, wie Rebellen und, und andere sein und, irgendwie gegen, gegen solche Sachen wie Religion ist, und dann haben sie es genommen, so irgendwie entführt für ihre Zwecke, und es klingt so bescheuert. Und irgendwie, ja, ganz ganz doof, finde ich." [ST5, Christian Rock]

„Im besten Fall kann man 's, äh, historisch sehen als Ausdruck der Zeit und dann noch hören, äh, äh, wie Degenhardt zum Beispiel, ne, also, mit seinen Klassenkampfliedern. Ähm. Dass man dann anhört und denkt, ja, das war Ausdruck der Stimmung damals, aber den kann man nicht mehr gut finden. Den kann man nicht anhören, um dann in 'ne gute Stimmung zu kommen. Oder es kann auch nicht mehr die, äh, politische Einstellung sein." [ST11, Wolf Biermann]

„Und, ähm, ja, außerdem war da auch immer so irgendwie so 'n bisschen so die Nähe so zum, zum Fußball und auch so 'n bisschen so was Patriotisches und so. Ah, wenn Bands sowas machen, das mag ich auch überhaupt nicht irgendwie so, wenn, wenn Leu-, wenn Bands solche Themen aufgreifen, das ist für mich irgendwie so 'n, so 'n No Go, weil ich mich da auch selber ganz anders positioniere irgendwie und." [ST13, Böhse Onkelz]

„Die, ähm, [2s] es gibt zum Beispiel halt im Hip-Hop auch wahnsinnig viele Sachen, wo ich den Beat gerne mag, aber weil die, äh, Texte einfach unglaublich sexistisch zum Beispiel sind und homophob kann ich mir das dann halt leider einfach nicht anhören so, weil es regt mich dann halt auf, ja. Gibt 's auch genug Gegenbeispiele, klar. Ähm, aber das hängt dann schon auch viel mit der politischen eigenen Einstellung glaub' ich auch zusammen, so." [ST15, Hip Hop]

„Also zum Beispiel Böhse Onkelz höre ich nicht und Frei.Wild höre ich nicht. Das hat jetzt nichts damit zu tun, dass ich jetzt die Musik als solche nicht mag, also zum Beispiel der Gitarrist von, von Böhse Onkelz, der ist 'n guter Gitarrist, der ka-, der hat schon was drauf, aber ich würde mir nie im Leben 'ne Böhse Onkelz CD anhören oder sowas. Ähm, einfach aus Prinzip nicht. Das kommt nicht in die Tüte und das wird auch nie passieren. [...] Vom Setup ist das sowas, wo ich sage, ja eigentlich könnte ich das gut finden, aber ich finde das nicht gut, weil es eben Böhse Onkelz und Frei.Wild sind. [...] Würde ich nie hören, würde ich mir eher die Ohren mit Wachs verschließen, als dass ich mir das anhöre. [lacht]" [ST21, Böhse Onkelz & Frei.Wild]

Die individuelle Vergangenheit und somit zurückliegende (negative) Erfahrungen mit Musik werden ebenfalls zur Begründung der Ablehnung herangezogen. Zwei

Teilnehmer erinnern sich noch an die konkrete Situation, in der sie mit der Musik in Kontakt gekommen sind:

„Nee, also, zum Beispiel ‚Aber heidschi bumbeidschi bum bum‘ ist ein Lied, an das sich meine Schwester auch erinnert, als, also, als ganz kleines Kind. Jüngste, also, wirklich Kind, ganz zurückgehende Kindheitserinnerung. Und sie erinnert sich eben auch, dass sie immer angefangen hat zu weinen dabei. Und, ähm, wenn die Mutter das gesungen hat, und meine Mutter, äh, also, ist, also, das haben wir mal unabhängig voneinander, also, wir wussten das nicht voneinander, haben wir uns das mal erzählt. Also hat unsere Mutter das tatsächlich gesungen, äh, weil sie wusste, dass wir anfangen zu weinen, wenn wir das hören. Also, und deswegen ist das dann natürlich negativ, ähm, beladen, ne.“ [ST11, Pfadfinderlieder und Volkslieder]

„Ähm, mit die erste Oper, wo mich mein Vater mitgeschleppt hat, war mit 13 Aida und das war in den 60er Jahren und in den 60er Jahren... Karajan, Schneider-Siemssen-Bühnenbild. Das war eine gruftige Veranstaltung und dann noch Aida und für ‚n 13-Jährigen Aida, ähm, ist nicht wirklich der beste Einstiegsdings, ähm [2s] es hat mich schon, ja nicht gegruselt, aber ich habe mich gefragt, was, was soll daran irgendwie toll sein oder... [2s] Es war komplette Fassungslosigkeit, Langeweile, Fassungslosigkeit, so. Und, äh, ich weiß nicht, vielleicht habe ich daher ein leichtes Verdi-Trauma zurückbehalten.“ [ST20, Giuseppe Verdi]

In beiden Fällen waren die Teilnehmer noch Kinder und wurden von ihren Eltern mit der Musik in Kontakt gebracht. Die negative Erfahrung war dabei so stark und prägend, dass die in diesen Situationen präsente Musik ebenso wie die mit ihr verknüpfte Gattung (‘Pfadfinderlieder’, ST11; ‘Verdi-Opern’, ST20) noch viele Jahre später negativ beurteilt wird, obwohl einer der Teilnehmer (ST20) inzwischen durchaus grundsätzlich eine Affinität zur Oper aufgebaut hat.

Eine andere Form der negativen Erfahrung ist die übermäßige Exposition. Mehrere Teilnehmer erzählen von einzelnen Stücken oder Liedern, die sie zu oft gehört haben und zu denen sie aufgrund der Überexposition eine Abneigung aufgebaut haben:

„Wenn ich die ersten Klänge schon höre, dann denk ich mir so, oh nein, und das geht jetzt nicht. Also, ich glaub’, das ist das Lied, das ich am allerwenigsten von allen Liedern mag. [lacht] Und einfach nur, weil, naja, weil ’s dadurch, dass man es immer wieder hört, nicht besser wird.“ [ST3, Wham – Last Christmas]

„Also mittlerweile. Es ist so abge-, abgespielt und abgesungen, dass es schon, also, dass es kaum noch zu ertragen ist. Leider. Eigentlich ist es gar nicht so schlecht, das Stück. Aber es ist vielleicht wie mit allen Dingen, man kann auch guter Dinge überdrüssig werden, wenn sie, wenn sie so präsent sind dauernd. Ich glaube, es ist einfach leider abgedroschen. Man müsste mal zwanzig Jahre das nicht mehr hören. [lacht] Dann ging ’s wieder.“ [ST7, Giacomo Puccini – Nessun Dorma]

„Nur Sachen, die ich überhört habe, also, irgendwann kann man sie nicht mehr hören einfach so. [3s] Ja, einzelne Lieder, so, dieses Life is life von, [singt es] Life is life, nana na nana. Da krieg ich heut die Krätze.“ [ST10, Opus – Life is life]

„Das kennst du bestimmt sogar, das lief mal in ’ner, in ’ner Serie und das war einfach so, dass es irgendwie, ähm, im Freundeskreis haben die das dann auch gemacht, so dieses Lied immer und immer und immer wieder gehört. I would walk 500 miles [rhythmisches Sprechen wie im Song]. Und, ähm, ja, ich glaube, das liegt einfach nur daran, dass ich das einfach immer und immer wieder gehört hab’, so ewig oft. So dass ich es einfach nicht mehr, nicht mehr ab kann.“ [ST17, The Proclaimers – I’m gonna be (500 miles)]

Diese Art der Legitimierung bezieht sich ausschließlich auf einzelne Stücke. Schon einzelne Alben oder das Gesamtwerk eines Interpreten werden nicht mehr aufgrund dieser Begründung abgelehnt. In allen Fällen berichten die Teilnehmer, dass sie das abgelehnte Stück sehr oft gehört haben, größtenteils über einen längeren Zeitpunkt hinweg, und dass sie es zumindest für einige Zeit positiv oder zumindest neutral bewerteten, bis sie es „sich überhörten“ und ablehnten. Die Auswirkungen einer wiederholten Beschäftigung mit einem Musikstück wurde im Rahmen des ‚mere exposure effects‘ untersucht. Im Rahmen dieser Theorie wird davon ausgegangen, dass steigende Familiarität zunächst die Präferenz für ein Stück (oder auch für Personen, Lebensmittel, beworbene Produkte etc.) steigert. Der Zusammenhang zwischen Präferenz und Familiarität wird dabei als umgekehrt U-förmig angenommen, sodass nach einem gewissen Zeitraum die Vorliebe für das Stück wieder abnimmt. Für Musik ist der Effekt in Hinsicht auf steigende Präferenzwerte nach mehrfachem Hören belegt (u.a. Hargreaves, 1984), die Ablehnung im Fall von übermäßiger Exposition ist hingegen weniger eindeutig zu beweisen. Die Teilnehmer der vorliegenden Studie berichten jedoch zum Teil von Überexposition als Grund ihrer Ablehnung einiger Stücke. Dementsprechend ist ein zu häufiges Hören von Musikstücken ein potentieller Grund für die negative Bewertung. Inwiefern jedoch das häufige Hören auch der einzige Grund für ihr Ablehnungsurteil ist und nicht noch weitere Faktoren eine Rolle spielen, ist unklar. Ebenso wenig kann hier die Frage geklärt werden, ab wann die neutrale oder sogar positive Wertung durch übermäßige Exposition in Ablehnung umschlägt.

4.2.4.3 Soziale Legitimationsstrategien

Im vorigen Kapitel wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass die Trennung von persönlichen und sozialen Legitimationsstrategien aus analytischen Gründen und zum Zwecke der Darstellung geschieht und dementsprechend künstlich ist. Die von den Teilnehmern verwendeten Legitimierungen vermischen und kombinieren die Begründungen miteinander und unterscheiden nicht selbst zwischen subjektbezogenen und sozial bezogenen Gründen. Dieses Kapitel konzentriert sich auf die Begründungen der Teilnehmer, die sich spezifisch auf andere Menschen, seien es die Interpreten oder die Hörer der abgelehnten Musik, beziehen, im Gegensatz zu dem Kapitel zu den persönlichen Ablehnungsgründen, in dem der Fokus auf den eigenen Emotionen, körperlicher Wirkungen der Musik und Abgrenzung aufgrund von Diskrepanzen

zwischen der Musik und der eigenen Haltung, Einstellung und Vergangenheit lag.

In Anlehnung an die soziologische Forschung und die in Kapitel 2.3.3 dargestellten Studien lassen sich die sozialen Begründungen in Argumentationen unterteilen, die sich entweder auf das eigene soziale Umfeld und die darin gängigen Geschmacksurteile beziehen (In-Group) oder auf andere, gewissermaßen fremde Gruppen, zu denen sich die Teilnehmer nicht zugehörig fühlen (Out-Group; siehe zu dieser Teilung auch Warde, 2011, S. 345f.). Diese Legitimierungen sind oftmals mit Vorurteilen und Assoziationen zu der entsprechenden Gruppe verbunden. Gleichzeitig schließen sich In- und Out-Group-Gründe nicht gegenseitig aus, sondern werden teilweise von den Teilnehmern auch ergänzend verwendet.

(a) In-Group: Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe, sei es die Familie, der Freundeskreis oder das allgemeine soziale Umfeld mit Bekannten und Freunden von Freunden, bestimmt nur einen relativ kleinen Teil der Ablehnungsbegründungen. Die Ablehnung bestimmter Arten von Musik dient in diesem Zusammenhang der Stärkung der inneren Gruppenkohäsion, indem alle Mitglieder der Gruppe über die Ablehnung (mindestens) eine Gemeinsamkeit haben, sowie der Abgrenzung nach außen. Sich diesem Einstellungs- und Urteilskodex zu widersetzen würde möglicherweise zu Konsequenzen für den Einzelnen führen, indem entweder sein Ruf und Ansehen leiden („das kommt halt einfach nicht so cool“ [ST15]) oder er im schlimmsten Fall aus der Gruppe ausgeschlossen wird (ähnlich bei Wilk, 1997, S. 184). Die abgelehnte Musik ist dabei ein Symbol, das für bestimmte außermusikalische Eigenschaften, Einstellungen oder auch ein gewisses Bildungsniveau steht („keiner, der überhaupt irgendwie klug oder Geschmack hat in Serbien, hat sowas gehört“ [ST5]).

„Aber wahrscheinlich, weil man es auch gar nicht gut finden darf. Aus dem Kulturkreis, aus dem ich komme, da würde das überhaupt nicht funktionieren, ja. [...] Das ist einfach uncool sozusagen.“ [ST1, Helene Fischer]

„Aber Turbofolk, na, aber das kam auch durch die Familie, aber keiner, der, der, der überhaupt irgendwie wie klug oder Geschmack hat in Serbien, hat sowas gehört. Das ist immer reserviert für die schlimmsten Menschen, die schlimmsten Partys. Alles, was schlecht ist, das war verbunden mit der Musik.“ [ST5, Turbofolk]

„Weil ich mir das halt jetzt auch nicht so als Lieblingsmusik auf die Flagge drauf printen würde, ne? Das sind ja dann irgendwie auch nochmal zwei verschiedene Sachen so. Was hörst du für Musik, dann sagt man jetzt nicht zwangsläufig, joa, dann hör' ich voll gerne Pop so. Ne? Das kommt halt einfach nicht so cool. Wie wenn man dann, keine Ahnung, erzählt, dass man gerne [2s] das neue Set von DJ X Y schlag mich tot letztens im Berghain aufgelegt hat hört, so. Die werden einfach so, kommt immer so bisschen auf die Situation drauf an, glaub' ich.“ [ST15, Katie Perry]

„Das hatte vielleicht auch so, äh, vielleicht auch, ähm, damit zu tun, dass Amerika, dass USA für mich so 'ne fremde Welt war und, und ich aus der Familie heraus also auch so bisschen, hm, kulturelle Vorbehalte gegenüber der USA [lacht] hatte und, und dann, und dann waren wir auch nicht so, nicht so eingestellt, dass wir mal so neugierig abwartend sind sowas gegenüber, sondern schneller ablehnen, schnelles Ablehnen war schon also in der Familie in Ordnung und dann noch in dem, in der Welt der klassischen Musik, in der ich mich bewegte, weil ich auf so 'ne, äh, auf so ein Gymnasium mit, mit Klassikschwerpunkt war sozusagen.“ [ST19, Country]

Diese Art der Begründung beruht auf gemeinsamen, geteilten Vorurteilen gegenüber den Hörern und Interpreten der abgelehnten Musik. Zugleich ist das negative Urteil aber auch eine Mitteilung an die eigenen Gruppenmitglieder, indem sie bestätigt, dass es (überspitzt formuliert) gemeinsame Feindbilder und damit verbunden Werte gibt, die man teilt und die man selbst gegebenenfalls nach außen verteidigt. Ähnlich wie in der Studie von Lonsdale (Lonsdale & North, 2009) ist mit diesen geteilten Ablehnungen auch eine Bestätigung des eigenen Selbstwerts verbunden. Durch die Zuschreibung negativer Eigenschaften an Nicht-Gruppen-Mitglieder und die Fans einer anderen Musikrichtung wertet man die eigene Gruppe und Person auf, da man selbst einerseits diese schlechten Eigenschaften an den anderen erkennt und ablehnt und zweitens diese Eigenschaften (als Gruppe wie als Einzelner) nicht besitzt. Dieser Prozess liegt auch den Legitimierungen zugrunde, die sich ohne Bezug zur eigenen Gruppe abgrenzend gegen andere Fangruppen richten.

(b) Out-Group: Bei den Abgrenzungen nach außen, gegenüber den Hörern, Fangruppen oder Interpreten der negativ bewerteten Musik, spielen Zuschreibungen und Vorurteile eine große Rolle. Die Teilnehmer vermischen Assoziationen mit angenommenen Persönlichkeitseigenschaften und, zum Teil, negativen Erfahrungen mit Menschen, bei denen die abgelehnte Musik präsent war oder die Fans dieser Art von Musik waren. Von großer Wichtigkeit ist hier erneut die politische Einstellung der Musiker und Fans, zusätzlich zum assoziierten Bildungsniveau sowie zu den zugeschriebenen Persönlichkeitseigenschaften. Ebenfalls bewerten sie die Bands und Sänger dahingehend, wie sympathisch diese erscheinen und wie sie sich in Interviews oder bei Konzerten präsentieren.

Auf einer relativ allgemeinen Ebene beschreiben die Befragten, dass sie zusätzlich zur Musik selbst auch die damit verbundenen Menschen (Interpreten und / oder Fans) ablehnen. Dies geschieht zum Teil ohne weitere Angabe von Gründen. Die Teilnehmer betonen mit diesen Aussagen primär, dass sie sich der Hörergruppe nicht zugehörig

fühlen und dieser auch nicht zugerechnet werden wollen.

„Und auch alles, was mit Punk so verbunden wird, also, ich weiß nicht, ich halt mich auch nicht gern in, na, Punk-Gesellschaft irgendwie auf. [ST3, Punk]

Äh, ähm, vielleicht mag ich auch diese, also, es ist nicht nur die Musik, sondern auch die Vorstellung der Leute, die das spielen, diese älteren Herren, die dann noch, äh, [3s] oft originell eben angezogen sind, so Westen tragen oder lässig wirken wollen. Für mich ist das auch 'n Ausdruck von Spießigkeit. Dixieland. Also, also, hat irgendwas Enges so an sich." [ST11, Dixieland]

„Und, ähm, das gefällt mir nicht so gut, und ich hab auch so das Gefühl, das ist so ganz simpel gemacht, damit das so dass jeder noch schafft irgendwie mitzugrölen irgendwie und ich dann das Gefühl hab, was ist das für ein Niveau? Also die, die Zielgruppe scheint mir so niedrig zu sein, dass ich nicht dazugehören möchte irgendwie." [ST13, Volksmusik]

„Dann, ähm, find' ich auch die Leute unerträglich, die das gerne hören. Also, das ist jetzt natürlich auch fies, weil ich kenn gar nicht so viele Leute, die Schlager hören, und so 'n bisschen vorurteilsbehaftet, aber mir kommt manchmal schon so bisschen so kaltes Grauen [lacht], wenn ich dann doch mal aus irgend 'nem Grund irgendwie Bilder vom Musikantenstadl zu Gesicht bekomme, dann möchte ich immer gern, dass das schnell wieder aus meinem Gesichtsfeld verschwindet, so." [ST15, Schlager]

Die dabei den Hörern und Musikern attribuierten Eigenschaften sind in den meisten Fällen Zuschreibungen, die mehr oder weniger explizit formuliert werden. Zum Teil ist es den Teilnehmern dabei bewusst, dass sie diesen Menschen gegenüber Vorurteile haben und diese nicht unbedingt mit der Wirklichkeit übereinstimmen müssen, zum Teil bleibt dies jedoch unreflektiert. Stile, die eine größere Nähe als andere zu bestimmten Subkulturen aufweisen, bieten dabei Nicht-Mitgliedern der Subkultur zusätzliche Ansatzpunkte für die Stereotypenbildung. Ein gutes Beispiel ist Metal, dessen Fans zu einem großen Teil ihre Musikvorlieben auch in Form von Kleidung (Band-T-Shirts und dunklen Farben) und Aussehen (lange Haare, Bärte) ausdrücken. In den Interviews äußern mehrere Teilnehmer Vorurteile gegenüber den Metal-Hörern und -Interpreten und haben oftmals eher negativ gefärbte Assoziationen:

„Ich kenne niemanden, der diese Musik hört. Ich, äh, ich, ich, äh, das ist nicht mein Umfeld. Das sind irgendwe-, wahrscheinlich jüngere Leute, [4s] äh, was weiß ich, was die tun in ihrer Freizeit. Das verbinde ich auch durchaus mit Drogen. Mit über die Stränge schlagen, mit wenig Disziplin. Also ich kenne, ich kenne keine Banker, ich kenne keine Anwälte, ich kenne keine Musiker, ich kenne keine Universitätsprofessoren oder Wissenschaftler oder sonst was, die Heavy Metal hören. [...] [lacht] Nein. Ist ein anderer sozialer Bereich der Gesellschaft." [ST7, Metal]

„[...] aber irgendwie ist es schon so, man hat halt so 'ne Metal-Kutte, so Ledersachen und ist halt auch irgendwie so 'ne Uniformierung und geht ja auch wieder so Potential verloren, individuelles Potential sich selber zu verwirklichen, sich selbst zu gestalten, und ähm sich so in so 'ner Peer-Group irgendwie unterordnet, das sind die Sachen, die ich nicht mag, und ehrlich gesagt auch noch so ein bisschen, irgendwie mangelnde Hygiene, also ich stelle mir da so sechzig, ach nicht sechzig, aber so Mitte dreißigjährige, bierbäuchige, langhaarige Männer vor, die viel Alkohol trinken und wenig Bücher lesen, das ist so mein Stereotyp davon, aber Gott bewahre, ich habe null Prozent Ahnung, ob das auch nur einen Funken Realität enthält oder einen Funken vielleicht, aber ob es hinausgeht über den Funken." [ST8, Metal]

„Ich denke, ich kann jetzt einigermaßen in Worte fassen, was mich an dem Outfit stört. Es erscheint mir eher ungepflegt. Also jetzt weniger die Wahl des T-Shirts, sondern, ähm, [7s] wobei das natürlich auch nicht auf alle, ähm, äh, zutrifft, aber ähm, äh, zum Beispiel, äh, ja lange Haare und äh, für einen Mann lange Haare und äh die sind dann [9s] die sehen halt ziemlich kaputt aus." [ST18, Speed Metal u.Ä.]

Dabei schreiben die Befragten den Fans neben bestimmten, meistens negativen, Persönlichkeitseigenschaften auch psychische Auffälligkeiten oder Störungen zu oder verbinden sie mit Substanz- und Alkoholmissbrauch. In einigen Fällen werden den Interpreten und Fans sogar Straftaten und kriminelles Verhalten zugetraut:

„Ich glaub', die haben auch schon irgendwie so Dreck am Stecken, mit Kriminalität, aber, ja." [ST13, Böhse Onkelz]

„Also es gibt natürlich, kommt es auch nochmal drauf an, so es gibt halt auch grade bei dieser Rechtsrockgeschichte natürlich auch Leute, die wahnsinnig handgreiflich sind, also die halt wirklich auch de facto Straftaten begangen haben." [ST15, Rechtsrock]

„Dass sie selbst gewalttätig oder, ähm, oder, ähm ähm ähm, ja dass sie selbst gewalttätig sind oder Verbrecher." [ST18, Asi-Rap / Gangster-Rap]

Neben diesen Extrembeispielen geht es in den meisten Fällen jedoch eher um Sympathie und den allgemeinen Eindruck, den die Interpreten auf die Befragten machen. Dieser generiert sich aus dem Wissen und den Kontakten, die die Teilnehmer bislang mit den Künstlern hatten, also in den meisten Fällen durch Berichterstattung in den Medien oder durch Internetkanäle wie YouTube und Facebook und die dann damit verbundenen Assoziationen.

„So, aber, ja, sie ist mir einfach unsympathisch." [ST3, Nena]

„Und, außerdem find' ich sie wahnsinnig unsympathisch. So an sich. Was aber auch daran liegt, dass sie immer so in den Medien so als so wahnsinnig sympathisch und wahnsinnig attraktiv dargestellt wird, und das ist bei mir immer sowas, wenn Medien sowas mit Menschen machen, dann löst das bei mir immer sofort eigentlich aus, dass ich Menschen unsympathisch finde irgendwie. Und, ja, ich hab' so das Gefühl, das ist so jemand, die ist so 'n, die ist so 'n Gutmensch irgendwie so. Und da, da ist noch nie irgendwie im Leben was schiefgelaufen, da läuft alles, äh, nach Plan irgendwie, und der, und der Bausparvertrag steht und die zwei Kinder stehen, das weiß ich jetzt gar nicht, ob die zwei Kinder hat irgendwie. Aber, ähm, so, das ist so, so, so, das ist mir auch so zu glatt irgendwie so, das hat so keine Ecken und Kanten irgendwie." [ST13, Helene Fischer]

„Ich meine mich dunkel daran zu erinnern, wie Helene Fischer mal nach irgendeinem Auftritt oder so über den Auftritt geredet hat und da total die... Sie hat sich angehört, als wäre sie auf Drogen gewesen [lacht] Ja, weiß nicht. In meinen Ohren, also so, wie ich das wahr-, also was ich verstanden habe war, hat alles einfach keinen Sinn ergeben und war unnötig übertrieben und ähm, [2s] ohne Kontext. Und ohne, dass sie danach gefragt wurde. [3s] Deswegen ist sie mir als Person irgendwie auch so 'n bisschen unsympathisch, also ich kenne sie natürlich nicht persönlich, aber so, wie sie sich durch die Medien gibt." [ST18, Helene Fischer]

Die negative Beurteilung und daraus resultierend die ablehnende Haltung gegenüber der Musik stammen in diesen Beispielen oftmals aus nur einem oder sehr wenigen kurzen Eindrücken, die die Befragten über Interviews oder Fernsehauftritte der Künstler gewannen. Ebenso wie der negative Eindruck über einen Künstler oder eine Band können eindruckliche und negative Erlebnisse mit den Anhängern einer Musik dafür ausreichen, dass die Interpreten oder der ganze Musikstil anschließend negativ bewertet und vermieden wird:

„Also ich war mal, ich hab' in einem Konzertsaal gearbeitet in [Ortsname], und da waren die, die Amigos, hießen die. Und schon das Publikum war unglaublich. Also unglaublich schlecht benommen, und wenn man jemandem am Gesicht erkennen kann, dass der das hört, dass der doof ist, das hab ich oft gesehen, so ööö, total prollig und und so Kitsch, soviel Kitsch, in allem. Ich sag' mal so, und die Amigos, wie die aussehen, und die Lieder. Sind einfach unglaublich schlecht. Unglaublich gleich, und, äh, ja. Aber da konnt' ich nicht weglaufen.“ [ST5, Amigos]

„Und ich muss auch sagen, so bei Metal fand ich auch einfach die, die Atmosphäre auf den, äh, auf den Konzerten immer nicht so, nicht so toll. Weil das wird zwar immer so gesagt, so, ja, die, die Musik ist so hart, aber die Leute sind eigentlich total nett, aber das hab ich auch einfach irgendwie auf Konzerten nicht erlebt. Also ich bin auf Konzerten dermaßen oft umgerissen worden und mir hat 'n, und es war nicht das berühmte irgendwie Leute helfen dir irgendwie hoch, wenn du umgefallen bist, und ich hab dann auch immer gedacht, irgendwie was, wenn ihr jetzt, äh, wenn jetzt das Konzert losgeht und alle bleiben einfach auf ihren Plätzen stehen, dann hat jeder genug Platz. Warum die Leute dann alle anfangen von hinten zu drücken irgendwie und dann alle Leute vorne umfallen, was der Sinn davon sein soll, das war mir irgendwie nicht klar. Und das hat mich dann immer auch so an, an, an Konzerten eigentlich immer wahnsinnig gestört, wenn ich dann irgendwie eigentlich 'ne Band sehen wollte und auch schon dieses im Publikum ganz gut fand, aber wenn das irgendwie so, ja, so, da nicht so viel Rücksicht genommen wurde, dann kann das einem schon mal den Spaß irgendwie, find' ich, an 'nem Konzert versauen irgendwie. Und da ging 's dann auch, da hatte ich auch immer so das Gefühl, da war dann so ein bisschen so 'ne Attitüde, so ja, wenn dir das jetzt, äh, wenn dir das jetzt hier zu hart ist, dann dann dann bleib halt weg irgendwie. Und dann denk' ich mir so, okay, ich bin einfach, äh, großen Männern einfach irgendwie unterlegen, wenn die sich gegeneinander werfen und mich mit, äh, reißen, da kann ich nichts dafür, sondern da müssen die anderen auch irgendwie 'n bisschen aufpassen, weil es ist halt eng, man kann sich nicht gut entziehen irgendwie.“ [ST13, Metal]

Neben diesen eher konkreten Vorurteilen oder auf eigenen Erfahrungen beruhenden Abgrenzungen gegenüber einer umrissenen Gruppe von Menschen nutzen die Interviewteilnehmer ihre sozial begründeten Ablehnungen auch, um ihre eigene Individualität und Andersartigkeit auszudrücken. Dabei wird als Abgrenzungsfokus eher eine große, unscharfe Allgemeinheit gewählt, von der der Einzelne sich abhebt, weil er sein Verhalten und seine Vorlieben nicht an das anpasst, was „alle mögen“. Diese Ablehnungsbegründung arbeitet dementsprechend nicht mit negativen Vorurteilen oder Assoziationen zu den einzelnen Mitgliedern der Out-Group, sondern stellt den Ablehnenden selbst als nonkonformistisch und positiv alternativ dar:

„Also, ich glaub', so meine House- und Pop-, seichte Pop-Abneigung, [2s] die hab' ich schon selbst entwickelt, also, weil ich einfach merke, das ist überall da und irgendwie ziemlich viele finden es wahnsinnig toll und ich einfach nicht so. Also das ist ja eher nicht so Mainstream. [lacht] Das abzulehnen.“ [ST2, House & seichter Pop]

„Das war auch damals so 'ne Sache, dass ich dachte, die ganze Welt hört Glenn Gould und so weiter und und ich hatte auch das Gefühl, dass Leute Glenn Gould hören, weil die ganze Welt Glenn Gould hört, und dass die Leute nicht wirklichinhören, wie er spielt, beziehungsweise nicht ganzinhören. Also bestimmte Sachen, also, die rhythmischen Aspekte, da hören Leute das glaub' ich schon, aber der Ton.“ [ST19, Glen Gould]

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass in den meisten sozialen Begründungen neben expliziten Vorurteilen unterschwellig negative Assoziationen mit den entsprechenden Hörergruppen und Interpreten mitschwingen. Selbst in den Fällen, in denen die Befragten in Kontakt mit der Anhängerschaft gekommen sind (bei Konzerten

oder im Freundeskreis), werden bestimmte Beobachtungen in einem eher negativen Licht gesehen und auf die gesamte Hörschaft verallgemeinert. Durch die Ablehnung der mit diesen Menschen verbundenen Musik schaffen die Teilnehmer eine Distanz zwischen sich (und dem eigenen Umfeld) und der als anders wahrgenommenen sozialen Gruppe der Hörer. Musikalische Eigenschaften spielen in diesen Legitimationen eine geringere Rolle – wichtig sind die Einstellungen und Eigenschaften, die der jeweiligen Hörschaft zugeschrieben werden und von denen sich abgegrenzt wird. Das Differenzierungsniveau reicht dabei von abstrakten, nicht präzisen Abgrenzungen („ziemlich viele“, „die ganze Welt“) zu sehr konkreten Subgruppen und -kulturen (“Neonazis” [ST18]; Death-Metal-Hörer [ST3]; Bekannte, die Schranz hören [ST17]).

4.2.4.4 Kategorie übergreifende Themen

Die drei vorgestellten Begründungskategorien sind in den meisten Fällen, wie bereits angesprochen, nicht unbedingt trennscharf voneinander zu unterscheiden. Die Teilnehmer kombinieren unterschiedliche Legitimationsarten miteinander, wobei es zum Teil auch schwierig ist, negative Beschreibungen der Musik von den Begründungen der Ablehnung zu unterscheiden. Zusätzlich zu den bereits vorgestellten Legitimationsarten finden sich in den Argumentationen der Befragten drei weitere Themenfelder, die sich nicht in eine der drei Begründungskategorien einordnen lassen, da sie Aspekte aller Kategorien beinhalten und somit in jeder Kategorie eine Rolle spielen: der Kitsch, die Authentizität sowie der Kunstcharakter der abgelehnten Musik. In den zuvor verwendeten Ankerzitaten klangen diese drei Themengebiete bereits mehrfach an. Zusätzlich eint sie, dass sie sowohl als Begründung der Ablehnung verwendet werden als auch eine negative Wertung darstellen können. Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Verwendungen ist oftmals nicht eindeutig möglich, was ebenfalls zu der Entscheidung beigetragen hat, diese drei Themen separat von den Begründungskategorien zu betrachten.

(a) Kitsch / Schnulzen: Die Beschreibung einer Musik als „kitschig“ oder „schnulzig“ bezieht sich einerseits auf den emotionalen Ausdruck, also die ‚perceived emotion‘, und stellt andererseits durch die negative Konnotation des Begriffs eine ablehnende Wertung dar. Oftmals verwenden die Befragten die Begriffe als eine zusätzliche

Beschreibungsebene bei sachbezogenen Gründen, vor allem im Bezug zum Liedtext und den Textinhalten:

„Das ist mir lustigerweise ein bisschen zu schnulzig. Von den Texten meistens. Und auch, äh, von den Melodien. Es kommen ganz bestimmte Klänge zum, zum Einsatz. [...] Geht halt sehr viel um Liebe, verlassen, verlassen werden, ja, ist halt so ein bisschen schnulzig, find ich, bei R'n'B.“ [ST3, R'n'B]

„Na, Schnulze, ja, es ist, vielleicht ein Begriff, ja, den kann man vielleicht gar nicht allen anderen sagen, aber ist, für mich ist, stellt das eben dar 'ne bestimmte Art von, ähm, sagen wir mal sehr einfach gestrickten musikalischen Einfällen, die, ähm, ja, sehr populär dargebracht werden. Und natürlich dann auch von den Texten zum Teil etwas einfacher sind.“ [ST4, Deutsche Schnulzenschlager]

„Und die hat gar keinen Wert, die Musik. Und das ist so, das ist so kitschig, so unglaublich kitschig. Auch wie die angezogen sind und wie die singen und die Melodien und und die Texte und das finde ich alles, das ist alles das gleiche, immer ein Thema, immer Liebe, nur Liebe.“ [ST5, Schlager]

„Also Volksmusik ist so, da wird so die heile Welt besungen so, aber so für mich in 'ner Extremform, und das ist so schnulzig, dass es schon tropft.“ [ST6, Volksmusik]

„Soul, ja. Hat, ja, das fand ich immer so bisschen langweilig, so. Da hab' ich immer so das Gefühl, da ging 's so, ja, auch immer so viel um um Liebe, aber es war immer alles so bisschen kitschig und auch mir bisschen zu langsam einfach.“ [ST13, Soul]

„Der Evangelimann. Harte Kost für mich, weil ich das schon so kitschig finde. Das war die Lieblingsoper von meiner Mama. Und, ähm, das ist 'ne Art von Kitsch, die ich auch 'n bisschen als banal und das hat so kein Tiefgang, das ist eine so vorhersehbare, rührselige Story und die Musik ist, finde ich, auch nicht viel besser.“ [ST20, Wilhelm Kienzl – Der Evangelimann]

Viele Teilnehmer verbinden mit „kitschiger“ Musik zusätzlich sehr einfache Melodien, Harmonien und Texten, die sich zusätzlich innerhalb des abgelehnten Stils (meistens volkstümlicher Schlager) stark ähneln. Thematisch kritisieren sie zudem eine Fokussierung auf romantische Inhalte („Huu, Liebeskummer, Schmerz, Buh“ [ST15, Celine Dion – My heart will go on]) zum Thema Beziehungen, Liebe und Verlassen werden, aber wenden die Zuschreibung „Kitsch“ auch für natur- oder heimatbezogene Texte an. Die Musik wird dementsprechend aufgrund einer Kombination von Einfachheit und Ähnlichkeit der musikalischen und sprachlichen Mittel, übermäßigem Emotionsgehalt und Monothematik abgelehnt.

Auch in den von Berli (2014) geführten Interviews wurde die „Schnulzigkeit“ (ebd., S. 177) von Liedtexten als ein negatives Wertungskriterium angeführt. Er definiert „Schnulzigkeit“ als eine „indiskutable' Form der Emotionalisierung von Texten“ (ebd., S. 177) und behandelt sie im Rahmen der Legitimierung mittels musikimmanenten Qualitätskriterien, was in dieser Arbeit mit den sachbezogenen Legitimationsstrategien vergleichbar ist. Damit verweist er zwar auf die emotionale Komponente dieses abwertenden Urteils, berücksichtigt aber nicht, dass die Teilnehmer hier indirekt auf eine Diskrepanz zwischen dem emotionalen Ausdruck der Musik, den sie wahrnehmen, und den in ihnen ausgelösten Emotionen reagieren. Ein Übermaß an Gefühlsinhalten in Text oder Melodie wird unter anderem einerseits deswegen negativ aufgefasst, weil das

eigene emotionale Erleben nicht zu dieser Darstellung passt, andererseits, weil das behandelte Thema diese Form der Emotionalisierung nicht hergibt und diese als übertrieben wahrgenommen wird. Zugleich richtet sich die Wertung gegen die Interpreten, die in ihrer Musik und in ihrer Performance eine übertriebene Darstellung der jeweiligen Emotionen darbieten, und durch dieses Übermaß nicht mehr als „echt“ bzw. authentisch wahrgenommen werden, sowie gegen die Hörer, die diese Art der Emotionalisierung und thematischen Fixierung mögen. In der Wertung oder Ablehnungsbegründung „kitschig“ verbinden sich somit sachbezogene mit persönlichen und sozialen Legitimierungsstrategien.

(b) Authentizität und Kommerzialität: Die zweite Ablehnungsbegründung, die Elemente aller vorgestellten Kategorien enthält, ist die Legitimation mittels der Dichotomie von Kommerzialität und Authentizität (siehe Kapitel 2.2.2; Parzer, 2011, S. 197, von Appen, 2007, S. 120). In dieser Studie wird Authentizität nicht als ein inhärentes Merkmal bestimmter Musik begriffen, sondern als eine externe Zuschreibung (Weisethaunet & Lindberg, 2010, S. 465f.), wenngleich die Teilnehmer der vorliegenden Studie in den meisten Fällen die Authentizität als Eigenschaft der Interpreten oder der Musik auffassen und beschreiben.

Zugleich nutzen sie das Konzept von Authentizität, um Musik Wert zu- oder abzusprechen. In Übereinstimmungen mit den Ergebnissen der berichteten Studien ist Musik dann „gut“, wenn sie „Ausdruck von persönlichen Dingen“ [ST8] ist, „ehrlich“ Gefühle transportiert und nicht nur „den Interessen der Musikindustrie dient“ [ST12]. Eine genaue Definition, woran sich Authentizität (oder auch Ehrlichkeit und Unehrlichkeit) in der Musik festmachen lässt, gelingt keinem der Teilnehmer. Stattdessen behelfen sie sich mit Negativdefinitionen wie dieser:

„Ich weiß nicht, ob ich es hören kann. [2s] Ähm. [8s] Ich glaube, [4s] also, ich glaube, wenn ich das Empfinden hätte, aus welchen Gründen auch immer, ich nehm' das den Leuten nicht ab, was die da machen. [3s] Dann würd' ich, glaub' ich, das unterbewusst damit verbinden, dass das versucht, irgendeinen Mainstream zu treffen. [3s] Was, vielleicht stimmt 's gar nicht, aber das wär so mein, mein Gedanke dabei.“ [ST12]

In den Interviews ist die fehlende Authentizität oder Glaubwürdigkeit der Musik eng mit den Begriffen des Mainstreams und der Kommerzialität verknüpft. Dahinter steht in den meisten Fällen der Anspruch, dass Kunst unabhängig von ökonomischem Erfolg

und Modeerscheinungen sein sollte:

„'ne Band sollte nicht liefern, was Leute hören wollen, sondern die sollte ihr eigenes künstlerisches Konzept haben, was sie, was sie vertreten will, für das sie steht. Und ich find' das komisch einfach nur so 'ne, ja, so 'ne Marktlücke zu füllen irgendwie.“ [ST13]

Wenngleich den meisten Teilnehmern bewusst sein sollte, dass auch Künstler und Musiker Geld verdienen müssen, spiegelt sich dieses Wissen nicht in ihren Ablehnungsurteilen wider. Ihr Anspruch an die Interpreten ist, dass ihnen das Kunstschaffen wichtiger zu sein hat als ökonomische Ziele. Kompromisse, die sich nach Marktinteressen richten, werden ebenso abgelehnt wie Zusatzgeschäfte über Konzertkarten und Merchandise. Damit wird auch die Haltung der Interpreten wichtig, indem von ihnen verlangt wird, aus Überzeugung zu spielen und sich mit der eigenen Musik selbst zu identifizieren, anstatt routiniert ihren „Job“ zu machen.

„Ja, wenn ich, wenn ich denke, dass es nicht echte Kunst ist, sondern dass es einfach gemacht wurde, um es verkaufen zu können. Das ist, das ist das Hauptding.“ [ST5, allgemein über abgelehnte Musik]

„Ich mochte auch an der Band immer nicht, dass die so immer so getan haben, als ob sie so aus dieser ursprünglich aus dieser total linken Punkecke kommen, und wenn ich mir das dann angeguckt hab, was Konzertkarten kosten und was Merchandise kostet, und dann bringt man irgendwie 'ne Vinylbox raus irgendwie, die, wo 's dann alle Platten gibt, und die ist dann schweineteuer irgendwie und äh, das ist für mich dann so Fake irgendwie. Ich mein', wenn man eigentlich aus dieser Ecke kommen will, dann sollte man sich nicht so kommerziell verhalten irgendwie. Und, das unterstell' ich dieser Band doch, dass sie das irgendwie tut.“ [ST13, Die Toten Hosen]

„Vielleicht nehme ich denen jetzt nicht ab, dass die, dass die da mit ganzem Herzen dahinterstehen, sondern sie sagen...Die machen es, weil es halt 'n Job ist, klar, und weil sie da halt, [2s] halt sich irgendwie den maximalen Erfolg davon versprechen, na den sie natürlich auch irgendwie auch haben.“ [ST21, Die Toten Hosen]

Negativ bewertet wird auch, wenn die Teilnehmer das Gefühl haben, dass die Interpreten eine bestimmte Intention mit ihrer Musik verfolgen, die nicht nur dem bloßen Kunstschaffen und -darbieten entspricht:

„Obwohl, man muss nicht immer über Musik nachdenken können, aber wenn es halt zu offensicht-, wenn 'n Sinn transportiert wird oder 'ne Message, die jetzt zu offensichtlich ist oder zu gewollt ist, dann wirkt 's auf mich unauthentisch und das gefällt mir dann nicht.“ [ST8, Modern Talking]

Indirekt ist auch hier eine Abgrenzung von zu einfacher und leicht verständlicher (und somit leicht zugänglicher) Musik enthalten, die von den Interpreten verlangt, individuell und zugleich auch etwas sperrig zu sein. Wenn die Interpreten also ein Ziel neben Selbstaussdruck und Selbstverwirklichung in der Musik verfolgen, dann sollte es zumindest nur für eine auserwählte kleine Gruppe verständlich sein.

Auch der Lebenswandel und das Aussehen der Interpreten werden für die Bewertung der Authentizität herangezogen. Besonders Veränderungen, die nicht mit den Idealen

der Szene übereinstimmen, werden negativ bewertet, indem mit ihnen die Identifikation mit dem Künstler schwieriger bis unmöglich wird (siehe auch Berli, 2014, S. 191ff.; von Appen, 2007, S. 119f.):

„Und bei Guns N' Roses ist es so, das war ja auch wichtig, das ist Authentizität und, ähm, also den Eindruck habe ich bei Guns N' Roses überhaupt nicht, ich hab' halt den Eindruck, dass das so 'ne, ich mein', wie Axl Rose sich auch entwickelt, der hat sich operieren lassen, hier, Dreadlocks machen lassen, der hat natürlich auch Alkoholprobleme, da weiß man immer nicht wie, was für, was für 'nen Einfluss des auf das spätere Verhalten und sowas hat. Aber Guns N' Roses ist halt für mich so 'ne Band, die halt ja absolut unauthentisch ist.“ [ST8, Guns N' Roses]

Viele Teilnehmer verwenden die Zuschreibungen „authentisch“ oder „nicht authentisch“ auch in einem Gefühlskontext. Sie erwarten, dass die in der Musik dargestellten Emotionen entweder das Gefühlsleben des Interpreten selbst beschreiben oder ein realistisches Abbild von Gefühlszuständen sind, die sie selbst kennen und nachvollziehen können (siehe auch Moore, 2002, S. 211ff., 218f.). Ist weder das eine noch das andere gegeben, nehmen die Befragten den emotionalen Gehalt der Musik als „falsch“ (ST11) und „übertrieben“ (ST5, 10, 15, 18) wahr:

„Ah, das ist so unecht. Also für mich ist Musik ein Ausdruck von, also auch für die Künstler ein Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen, Erlebnissen. Muss ja jetzt nichts Trauriges sein, ne, aber irgendwas, was man schon mal erlebt hat. Und da ist für mich irgendwie nichts dabei.“ [ST2, Volksmusik]

Den gleichen Realismusanspruch stellen sie auch an die Liedtexte und Themen der Musik. Die Erlebnisse und Lebenswelten, die sie beschreiben, müssen insofern mit denen des Hörers übereinstimmen, dass diese ihren Wahrheitsgehalt einschätzen können oder zumindest für möglich halten, dass das Dargestellte der Realität entspricht. Besonders dann, wenn der Hörer nicht selbst einschätzen kann, ob die Darstellung der Wahrheit entspricht, ist der Gesamteindruck hinsichtlich des Interpreten von besonderer Bedeutung, da er ausschlaggebend dafür ist, ob der Hörer ihm und seinen Texten trauen kann. Ist dies nicht der Fall, wird sowohl die Darstellung als auch der Interpret als unglaubwürdig gewertet und abgelehnt.

„Und sie versuchen halt, ja, zum Teil künstlich irgendwie krass zu sein, wenn ich das mal so sagen darf. Oder auch diese, ich mein', da gibt es ja auch etliche Lieder, wo sie im Prinzip den Vergleich ja ziehen zwischen, zwischen Deutschland und Amerika, meinetwegen, 'nem Ghetto in Amerika. Und ich glaube, den Vergleich kann man [1s] definitiv nicht ziehen. Also, ich stell' mir das Leben in so 'nem Ghetto wesentlich härter vor als egal an welchem Ort in Deutschland. [2s] Und, ja, und es ist halt auch um diese Musik herum ist es ein Haufen Getue und meistens steckt halt nichts dahinter.“ [ST3, Deutscher Rap]

Auch wenn in den soziologischen Betrachtungen die Wertung von Musik als „authentisch“ oder „kommerziell“ vor allem als Mittel der Distinktion gegen

„Mainstreamhörer“ und andere, niedrigere, soziale Schichten betrachtet wird, nutzen sie die Teilnehmer der vorliegenden Studie nur unterschwellig zur Abgrenzung. Stattdessen fällt eine starke Betonung der subjektiven Komponente der Bewertung auf – die Befragten stellen heraus, dass eine Band *für sie* nicht ansprechend, ehrlich, authentisch wirkt, dass *sie* den Eindruck haben, der Ausdruck sei übertrieben. Ebenso wenig stellen sie allgemeingültige Anforderungen auf, sondern erläutern ihre persönlichen Ansprüche an Interpreten und Musik, die von den als „nicht authentisch“ bewerteten Künstlern nicht erfüllt werden. Anstelle der Abgrenzung steht in den vorliegenden Interviews eher das Bedürfnis im Vordergrund, sich mit den Inhalten und dem emotionalen Ausdruck der Musik sowie mit den Künstlern und deren Lebenswelt zu identifizieren oder zumindest in den Ansprüchen an Kunst und Musik mit ihnen übereinzustimmen. Als nicht authentisch wird dementsprechend Musik gewertet, die diesen Anforderungen nicht gerecht wird oder nicht genügend Identifikationspotential und Übereinstimmung bietet.

Die Dichotomie Kommerzialität und Authentizität verbindet somit Aspekte sowohl der sozialen Legitimierungsstrategien als auch der persönlichen Begründungen. Weiterhin lässt sich die inhaltliche und thematische Kritik des mangelnden Realitätsbezugs, der fehlenden Kreativität und Originalität an der als kommerziell abgewerteten Musik zum Teil auch als sachbezogene Begründung sehen. Der Begriff der Authentizität wie sein Gegenpol dienen somit gleichermaßen als Begründung der Ablehnung sowie zugleich als positives oder negatives Werturteil.

(c) *Musik vs. Lärm*: Eine ähnliche Vermischung von Wertung und Legitimierung verwenden die Teilnehmer, wenn sie einem Teil ihrer musikalischen Ablehnungen den Status als Musik absprechen:

„[...] aber, also für mich irgendwie keine Musik, die ich brauche. Also, jedem seins, aber [lacht], das ist nicht Musik für mich. Weiß ich nicht.“ [ST2, Death Metal]

„Ja, das sind im Prinzip für mich [2s] nur Geräusche. Also Ambient, das ist keine richtige Musik.“ [ST3, Ambient]

„Es ist sehr eintönig und es ist einfach für mich ist es, ist es keine Musik. Oder sehr wenig.“ [ST4, Techno]

„Einstürzende Neubauten, und, also, mh, manche Stücke von ACD-, es, es ist nicht meins, ich, für mich ist das Lärm und keine Musik.“ [ST10, Metal]

Während in den Interviews, die Berli (2014, S. 188ff.) durchgeführt hat, die

Teilnehmenden bewusst populäre Musik durch Zuschreibung von Kunstcharakter aufzuwerten und dies primär über Bezüge zu anderen Künsten oder die Motivation der Kunstschaffenden versuchen, wird im Rahmen der Ablehnungsinterviews dann der Status als Musik verweigert, wenn bestimmte musikimmanente Kriterien wie Abwechslung, angenehme Dynamik, ansprechende Melodien etc. nicht erfüllt werden. Die Teilnehmer verwenden diese Art der Abwertung vor allem für sehr laute oder disharmonische Musik wie Metal, Techno oder zeitgenössische Klassik.

Gleichzeitig stellt das Absprechen eines Musikcharakters gewissermaßen die stärkste Form der Ablehnung dar. Auch die aus sozialen oder persönlichen Gründen abgelehnte Musik wird von den Teilnehmern weiterhin als Musik wahrgenommen, selbst wenn es in ihrer Wahrnehmung keine gute oder ansprechende Musik ist. Indem sie bestimmten Formen von Musik eben jene Bezeichnung verweigern, sprechen sie ihr neben dem Musikcharakter auch jeglichen Wert ab, der Musik als Kunstform und geschaffenes Werk von bloßen Geräuschen und Lärm trennt. Allerdings stellt die Formulierung ‚das ist keine Musik‘ möglicherweise auch nur eine Veranschaulichung der Ablehnung dar und wurde möglicherweise nicht von allen Teilnehmern, die sie verwendeten, als ein Absprechen des Musikcharakters intendiert.

4.2.5 Situationsbedingte (Situative) Veränderungen

In den meisten Fällen waren die berichteten musikalischen Ablehnungen in ihren negativen Bewertungen und den dargestellten Begründungen zeitlich stabil. Dennoch gibt es einige Ausnahmen, bei denen unter bestimmten Bedingungen das negative Urteil abgeschwächt oder die jeweilige Musik sogar positiv dargestellt wird. Viele der Teilnehmer können sich unter bestimmten Umständen vorstellen oder haben es bereits erlebt, dass sie abgelehnte Musik für einige Zeit aushalten oder dazu tanzen und feiern können.

„Man darf ’s halt nicht ernst nehmen, also ich glaube, wenn ich in ’ner lustigen Stimmung wäre, könnt’ ich mich ja auch darüber lustig machen oder darüber ’nen Spaß machen, also ich würde auch da auf keinen Fall, ich glaube, ich könnte sogar zu Vengaboys, wenn die Frage jetzt kommt, könnt’ ich, wär’ ich sogar auch feiern. Aber natürlich unter ’ner bestimmten Stimmung, also jetzt nicht einfach so, aber, ähm, bei Vengaboys könnte ich mir das schon, schon vorstellen, könnte ganz lustig sein.“ [ST8, Vengaboys]

„Also das könnt’ ich für ’ne Zeitlang aushalten. Wenn ich beispielsweise auf ’ner Reise wäre und ich würde irgendwo am Bahnhof sitzen, oder ich würde irgendwo, nehmen wir mal an in Hamburg, ich seh’ grade da Ihren Schlüsselanhänger, würde in Hamburg in ein Café gehen, da würden französische Chansons laufen. Dann würd’ ich da durchaus bleiben, ja. Wenn das ein Café hier in Frankfurt wäre, wo ich m-, mittags immer mal hingehen würde, und da würde regelmäßig solche Musik laufen, ähm, würde

ich', glaub' ich ein anderes Café aufsuchen auf Dauer." [ST12, französische Chansons]

„Ja, auf jeden Fall. Wobei ich mein', selbst da kommt es drauf an, wenn man irgendwie mit seinen Freunden unterwegs ist, läuft halt irgendwo, dann singt man halt mit, macht sich drüber lustig und gut ist. Ja. Mh. [4s] Aber ich bin auch selten, ich überleg grade, gibt ja auch Hip-Hop-Veranstaltungen. [...] Ähm, aber öfter, weil ich, äh, weil ich halt einfach auch zu viel auf Englisch mache, kann ich mich da quasi gar nicht wehren und krieg' dann halt alles mit, was gesagt wird, alle anderen um mich rum sind grad so voll am abdancen und ich denk' dann in dem Moment so, was ist das denn? Was soll das? Was ist das denn für 'n Scheißtext, so? Und dann ist halt so die Frage, entweder reg ich mich dann halt weiter drüber auf und versau' mir quasi selber den Abend oder denk mir halt, naja, was auch immer. Trink' noch 'n Bier und tanz' halt weiter. Ja, also, und das geht schon, weil halt, wie gesagt, die Beats sind ja meistens schon gut, nur mit den Lyrics komm' ich dann halt einfach manchmal nicht so gut klar, ja." [ST15, Hip Hop]

Übereinstimmend ist allen Berichten oder hypothetischen Situationen, dass sich die Befragten in ihnen bewusst dafür entscheiden, ihre eigentlich negative Bewertung der Musik für einen überschaubaren Zeitpunkt (wie einen Café-Besuch oder einen Abend) zu ignorieren. Sie haben also eine Wahlmöglichkeit, d.h. sie könnten die Situation und den Raum, in dem die Musik gespielt wird, jederzeit verlassen, und beschreiben außerdem alle soziale Situationen wie einen Clubbesuch, ein Cafébesuch oder auch ein Konzert (ähnliche Ergebnisse fanden auch Greasley et al., 2013, S. 412 in ihren Interviews). Mehrere Teilnehmer erwähnen zusätzlich, dass sie unter Alkoholeinfluss bestimmte abgelehnte Musik leichter ertragen könnten oder sogar positiv bewerten würden (ST5, ST10, ST15, ST16, ST17). Dies passt zu den Ergebnissen von Reinhardt (2011), der in seiner Dissertation untersucht hat, wie sich das Musikauswahlverhalten von Teilnehmern mit steigendem Alkoholeinfluss verändert. Zwischen der nicht alkoholisierten Kontrollgruppe und den alkoholisierten Probanden zeigt sich ein signifikanter Unterschied in der Musikstilwahl. Unter Alkoholeinfluss berichten die Teilnehmer eine Präferenz für höhere Tempi, eine erhöhte Lautstärke und Musik aus dem Bereich Electro und Schlager, während sich das Auswahlverhalten der nicht alkoholisierten Teilnehmer nicht verändert und bei einer Präferenz für Rock und Pop bleibt (ebd., S. 149ff.). Alkoholkonsum verändert also situativ die Musikpräferenzen, ein Effekt, den die Teilnehmer der vorliegenden Studie offenbar kennen und zum Teil bewusst und aktiv einsetzen.

4.2.6 Häufigkeitsverteilung der Ablehnungsbegründungen

Nach der qualitativen Analyse der von den Teilnehmern verwendeten Legitimationsstrategien wurden diese mit den mit ihnen verknüpften musikalischen Ablehnungen in der abstrahierten Form der Kodierungen in eine *Excel*-Tabelle

(Microsoft Office 2016) übertragen, um zusätzlich eine deskriptiv-statistische Auswertung zu ermöglichen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Teilnehmer bei fast allen Ablehnungen mehrere Gründe für ihr negatives Urteil angegeben haben, weswegen Mehrfachkodierungen verwendet wurden. Die berichteten Prozentzahlen beziehen sich auf die Gesamtheit der angegebenen Ablehnungen ($N = 277$), d.h. sie berichten, bei wieviel Prozent aller Ablehnungen der jeweilige Grund angeführt wurde.

Am häufigsten argumentieren die Teilnehmer mittels sachbezogener Legitimationsstrategien. Bei lediglich 74 Ablehnungen (26,71%) geben die Teilnehmer keine sachbezogenen Begründungen an, d.h. Sachlegitimationen spielen in 73,28% der angegebenen Ablehnungen eine Rolle. An zweiter Stelle stehen die personenbezogenen Gründe, die in 62,45% aller Fälle genannt wurden. Soziale Begründungen werden von den Befragten hingegen nur in 37,18% ihrer Ablehnungen angeführt.

Auch bei einer Unterteilung der sachbezogenen Gründe in musikbezogene, textbezogene und stimmbezogene Gründe bleiben die musikbezogenen Gründe die am häufigsten genannten mit 71,48%. Auf die textbezogenen Gründe entfallen 27,8%, und weitere 2,17% der Ablehnungen werden über Kritik an der Sängerstimme begründet. Die persönlichen Gründe können in selbstbezogene Gründe (50,54%), emotionale Gründe (36,46%) und körperliche Gründe (11,91%) unterteilt werden. Weiterhin werden von den Ablehnungen 36,82% über soziale Gründe, die sich gegenüber einer Out-Group abgrenzen, und 2,17 % über In-Group-Legitimierungen begründet. Die Dichotomie Authentizität vs. Kommerz wird bei 22,74% der Ablehnungen thematisiert, Kitsch in 7,22%, und der Kunstcharakter in 5,05%. Bei diesen Häufigkeiten ist zu beachten, dass aufgrund von Mehrfachkodierungen Prozentangaben sich nicht addieren lassen (siehe z.B. die Unterschiede zwischen den sozialen Gründen insgesamt [37,18%] und den Subkategorien In-Group [2,17%] und Out-Group [36,82%]; die Differenz zwischen den Zahlen ergibt sich durch Doppelkodierungen, da einzelne Ablehnungen sowohl mit In-Group- als auch mit Out-Group-Begründungen angeführt wurden).

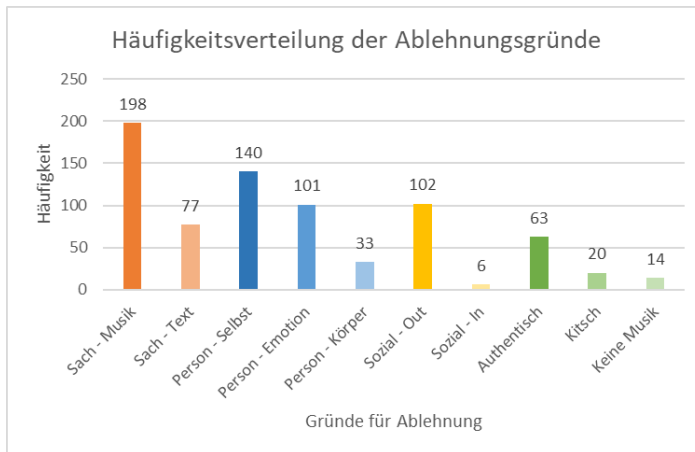


Abbildung 4.4: Häufigkeitsverteilung der Ablehnungsbegründungen nach Gruppen

Da mit der Stichprobe der Teilnehmer und dem Leitfadendesign eine möglichst große Breite an Ablehnungen und Ablehnungsbegründungen angestrebt wurde, entfallen innerhalb der Kategorien auf einen Großteil der einzelnen Kodierungen nur wenige Nennungen. Deswegen werden hier im Folgenden nur die Kodierungen berichtet, die jeweils für 10 oder mehr Prozent der Ablehnungen genannt werden, oder in Zusammenhang mit der Ablehnungsbewertung Besonderheiten aufweisen.

Innerhalb der Kategorie der sachbezogenen Gründe argumentieren die Teilnehmer am meisten mittels der drei vorgestellten ästhetischen Themendichotomien sowie über den Klang. Bei 25,99% der musikalischen Ablehnungen kritisieren die Teilnehmer den Klang. An zweiter Stelle steht die Begründung zu großer Einfachheit mit 22,02% aller Ablehnungen. Monotonie oder starke Ähnlichkeit der Musik oder einzelner musikalischer Elemente wird bei 19,85% aller Ablehnungen thematisiert, und fehlende Innovation oder Kreativität spielt in 12,27% der Ablehnungen eine Rolle.

Die Ablehnungen, bei denen die Teilnehmer sachbezogene Gründe angeben, erhalten von ihnen eine mittlere Bewertung von 6,67, was keinen nennenswerten Unterschied zur mittleren Bewertung aller Ablehnungen ($MW = 6,45$) darstellt. Die Ablehnungsbewertungen der einzelnen Kodierungen weisen ebenfalls kaum Besonderheiten auf (siehe Tabelle 4.7). Eine Ausnahme stellt die Begründung ‚zu laut‘ dar, die, wenn sie von den Teilnehmern angeführt wird, zu einer im Mittel stärkeren Ablehnung führt ($MW = 8,57$; allerdings wurde sie nur in 7,58% der Ablehnungen angesprochen). Unterschiede in der Häufigkeit einzelner Kodierungen zwischen Stilen und Interpreten finden sich in zwei Begründungen: einmal bei der Kodierung ‘zu laut’, die von den Teilnehmern nur bei Stilen verwendet wird, und bei dem Grund

'abgelehnter Ausdruck', der öfter bei Interpreten als bei Stilen angewendet wird.

Kodierung	Anzahl	Prozent	Stil	Prozent	Interpret	Prozent	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	MW
abgelehnter Klang	72	25,99%	29	23,77%	20	24,10%	12	11	6	8	9	6	1	6	3	0	0	7,02
Ähnlichkeit keine	55	19,85%	28	22,95%	14	16,87%	9	10	7	9	2	4	3	4	2	1	2	6,79
Besonderheit	34	12,27%	14	11,48%	12	14,46%	2	7	4	2	2	3	3	3	1	2	2	5,84
zu einfach	61	22,02%	31	25,41%	19	22,89%	8	10	5	8	5	4	4	3	3	3	3	6,25
zu laut	21	7,58%	17	13,93%	0	0,00%	11	4	0	2	1	2	1	0	0	0	0	8,57
abgelehnter Ausdruck	20	7,22%	5	4,10%	10	12,05%	4	3	1	4	3	1	1	1	0	0	0	7,39

Tabelle 4.7: Einzelkodes der sachbezogenen Gründe (Auswahl)

Bei den persönlichen Begründungen werden primär selbstbezogene und emotionale Gründe angeführt. Bei den emotionalen Legitimierungen bemängeln die Teilnehmer am häufigsten, dass die Musik sie nicht berühre (16,25%). An zweiter Stelle steht die Beschreibung eines durch die Musik ausgelösten negativen emotionalen Zustands mit 11,55% (siehe Tabelle 4.8). Die selbstbezogenen Gründe werden meistens über eine andere Einstellung (16,25%) oder mangelndes Identifikationspotential der Musik (15,88%) dargestellt.

Die mittlere Bewertung der persönlichen Begründungen liegt bei 6,45, also etwas unter der der sachbezogenen Begründungen. Bei den einzelnen Gründen wird Musik, die die Teilnehmer aufgrund ihrer fehlenden emotionalen Wirkung ('berührt nicht', MW = 5,41) ablehnen, weniger stark als Musik, die negative Emotionen auslöst (MW = 7,3), abgelehnt. Bei einer negativen körperlichen Wirkung der abgelehnten Musik bewerten die Teilnehmer die jeweilige Musik noch stärker negativ (MW = 8,79). Die selbstbezogenen Gründe sind hingegen in ihrer Bewertung nur geringfügig negativer als die allgemeine mittlere Bewertung (siehe Tabelle 4.8). Sowohl die beiden emotionalen Gründe als auch die negativen körperlichen Auswirkungen der Musik werden von den Teilnehmern öfter bei Stilen als bei Interpreten angesprochen.

4. Studie II: Interviewstudie "Disliked Music"

Kodierung	Anzahl	Prozent	Stil	Prozent	Interpret	Prozent	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	MW
Auslösen neg. emo. Zustände	32	11,55%	20	16,39%	3	3,61%	3	8	5	5	4	2	0	2	1	0	0	7,30
berührt nicht	45	16,25%	29	23,77%	7	8,43%	1	5	3	4	6	11	2	2	4	2	1	5,41
Auslösen neg. kör. Zustände	14	5,05%	7	5,74%	0	0,00%	5	5	1	2	1	0	0	0	0	0	0	8,79
andere Einstellung	45	16,25%	20	16,39%	17	20,48%	13	4	4	3	2	4	3	2	2	1	1	7,03
nicht identifizieren	44	15,88%	25	20,49%	14	16,87%	7	7	4	6	4	2	3	2	1	2	1	6,74

Tabelle 4.8: Einzelkodes der personenbezogenen Gründe (Auswahl)

Die Unterkategorie der Begründungen über In-Group-Verortung wird nur von sehr wenigen Teilnehmern verwendet und fällt daher in dieser Darstellung unter die gewählte Grenze des Ergebnisberichts. Bei den Out-Group-Legitimationen wird am häufigsten in Form von Abgrenzungen („ich bin anders als die“) argumentiert (18,05%). Außerdem kritisieren die Befragten bei 10,47% aller Ablehnung das Verhalten der Interpreten oder Fans. Im Mittel werden die Ablehnungen aufgrund von sozialen Begründungen etwas stärker als die anderen Kategorien abgelehnt (MW = 6,69). Dieses Urteil spiegelt sich jedoch nicht in den mittleren Werten der am häufigsten verwendeten Kategorien (siehe Tabelle 4.9). Bei Interpreten nutzen die Teilnehmer häufiger Begründungen über das Verhalten sowie mangelnde Sympathie als bei Stilen. Dafür wird die allgemeine Abgrenzung eher auf Stile angewandt.

Kodierung	Anzahl	Prozent	Stil	Prozent	Interpret	Prozent	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	MW
anders sein	50	18,05%	25	20,49%	16	19,28%	6	11	3	2	4	5	4	2	6	2	1	6,13
unsympathisch Verhalten	19	6,86%	7	5,74%	11	13,25%	6	3	1	1	2	2	0	2	0	0	0	7,65
	29	10,47%	13	10,66%	14	16,87%	8	3	1	2	0	3	4	2	1	1	0	6,76
nicht authentisch	37	13,36%	10	8,20%	25	30,12%	9	3	4	3	4	1	6	2	0	3	0	6,63
kommerziell	41	14,80%	16	13,11%	21	25,30%	4	7	5	7	4	1	3	3	1	2	0	6,65
keine Musik	13	4,69%	9	7,38%	2	2,41%	3	2	1	3	2	1	0	0	0	0	0	7,83
kitschig	19	6,86%	11	9,02%	4	4,82%	1	3	2	4	0	1	1	3	2	0	0	6,06

Tabelle 4.9: Einzelkodes der sozialen Gründe (Auswahl) sowie Kategorie übergreifende Themen

Die drei Kategorie übergreifenden Themenfelder sind unterschiedlich oft vertreten. Während die Wertung und Begründung ‚Kitsch‘ insgesamt nur bei 6,86% der Ablehnungen genannt wird und ein Absprechen des Kunstcharakters lediglich 4,69% der Ablehnungen betrifft, wird die Legitimierung durch Kommerzialität in 14,8% und

durch fehlende Authentizität in 13,36% der Ablehnungen angesprochen. Sowohl die Authentizität als auch die Kommerzialität werden von den Befragten öfter bei Interpreten als bei Stilen angewandt (siehe Tabelle 4.9 unten), während ‚Kitsch‘ sowie die Aussage ‚das ist keine Musik‘ eher für Stile verwendet werden. In Hinsicht auf die Bewertung liegen die Mittelwerte dieser Gründe mit einer Ausnahme nahe dem Mittelwert aller Ablehnungen. Lediglich bei der Musik, der die Teilnehmer grundsätzlich den Musikcharakter absprechen, ist das Mittel der Bewertung deutlich negativer (MW = 7,83).

Wenngleich die Teilnehmeranzahl pro Alterskohorte zu gering ist, um verlässliche Aussagen über Altersunterschiede machen zu können, sind an einigen Stellen Unterschiede auszumachen, die zumindest als Hinweis auf mögliche Alterseffekte dienen können. Während es keine nennenswerten Unterschiede in der berichteten Anzahl der Ablehnungen oder der Ablehnungsstärke gibt, legitimieren die jüngeren Teilnehmer (Alterskohorte 1: 18 bis 27 Jahre) ihre Ablehnungen deutlich öfter als die anderen Altersgruppen über soziale Gründe (Out-Group) sowie über den Text der Musik (siehe Tabelle 4.10). Auch die selbstbezogenen Gründe treten in der jüngsten Altersgruppe am häufigsten auf, auch wenn sie in allen Alterskohorten übereinstimmend die am zweithäufigsten genannten Gründe bleiben. Zusätzlich wurden deskriptiv die Häufigkeiten ausgewertet, welche Teilnehmer angaben, mit ihrem Umfeld über ihre Ablehnungen zu sprechen. Bei den jüngeren Altersgruppen (Kohorten 1 und 2) sprechen drei von vier Teilnehmern mit ihren Freunden über ihren Musikgeschmack und auch über ihre Ablehnungen, während in den höheren Altersgruppen maximal ein Teilnehmer pro Gruppe angibt, dass sein Umfeld über die meisten seiner Ablehnungen informiert ist (Gruppe 3: keiner, Gruppe 4: einer, Gruppe 5: einer). Das Bedürfnis, die musikalischen Ablehnungen im sozialen Umfeld zu teilen, ist somit bei den jüngeren Teilnehmern deutlich stärker ausgeprägt als bei den Älteren.

Kohorte	1	2	3	4	5
Altersklasse	18-27	28-37	38-47	48-57	58 u. älter
Ablehnungen	51	79	46	38	63
MW Ablehnungen	12,75	15,8	11,5	9,5	15,75
MW Bewertungen	5,81	6	7,08	6,35	7,1
S: Musik	62,75%	69,62%	65,22%	86,84%	76,19%
S: Text	43,14%	27,85%	26,09%	23,68%	19,05%
P: Selbst	68,63%	51,90%	54,35%	42,11%	38,10%
P: Emotion	33,33%	45,57%	39,13%	44,74%	20,63%
P: Körper	15,69%	6,33%	6,52%	21,05%	14,29%
S: In	3,92%	5,06%	0,00%	0,00%	0,00%
S: Out	54,90%	35,44%	19,57%	36,84%	36,51%
Authentizität	29,41%	21,52%	21,74%	15,79%	22,22%
Kitsch	11,76%	7,59%	4,35%	0,00%	7,94%
keine Musik	3,92%	2,53%	6,52%	0,00%	9,52%

Tabelle 4.10: Verteilung der Begründungskategorien über die Alterskohorten

4.2.7 Reaktionen auf die abgelehnte Musik

Neben den Begründungen für die musikalischen Ablehnungen wurden die Teilnehmer im Interview auch bei jeder genannten Ablehnung danach befragt, was geschieht, wenn sie mit der Musik konfrontiert werden. Wenngleich die Reaktionen auf die abgelehnte Musik nicht so sehr im Fokus der Auswertung standen, sind sie zum Teil sehr eng mit den Legitimierungen der Urteile verknüpft. Deswegen wurden sie ebenfalls bei der qualitativen Inhaltsanalyse der Transkripte berücksichtigt und analysiert, wenn auch nicht so detailliert wie die Legitimationsstrategien.

Differenziert wurde zwischen Begründungen für die Ablehnung und Reaktionen auf die Exposition mit der abgelehnten Musik. Als Begründung wurden Aussagen der Teilnehmer behandelt, die Argumente, Merkmale und Assoziationen anführten, welche zu dem negativen Urteil führten oder dieses beeinflussten. Wenn an dieser Stelle ebenfalls über die Wirkung der Musik argumentiert wurde, wurde in der Analyse versucht zu unterscheiden, ob diese Wirkung als Grund für das negative Urteil beschrieben oder abgetrennt vom negativen Urteil als Reaktion auf die Musik angegeben wurde. Unter Reaktionen wurden alle berichteten Handlungen, Auswirkungen oder auch Gedanken und Einstellungsänderungen gefasst, die als Folge der Exposition mit der abgelehnten Musik beschrieben wurden (als Beispiel: die Beschreibung ‚ich mag diese Musik nicht, weil sie mir schlechte Laune macht‘ wäre

eine Begründung, bei der Aussage ‚ich mag diese Musik nicht, weil sie billig ist, und wenn ich sie höre, bekomme ich schlechte Laune‘ wäre die berichtete Stimmungsveränderung eine Reaktion). Nicht in allen Fällen war dies trennscharf möglich. Dann wurde aus dem Verlauf des jeweiligen Gesprächsverlaufs heraus entschieden, ob eine Auswirkung der Musik als Begründung oder Reaktion zu bewerten ist, oder es wurden doppelte Kodierungen vergeben, wenn dies nicht eindeutig zu entscheiden war.

Die von den Teilnehmern beschriebenen Reaktionen lassen sich grob in vier Kategorien einteilen. Neben emotionalen und körperlichen Reaktionen auf die Konfrontation mit der abgelehnten Musik berichten die Befragten von bestimmten Handlungsimplicationen, die sich aus dem Kontakt mit der Musik ergeben, sowie von sozialen Reaktionen auf eine hypothetische Situation, in der sie jemanden kennenlernen, der von einer Vorliebe für die abgelehnte Musik berichtet. Das berichtete Verhalten hängt dabei mit den emotionalen und körperlichen Reaktionen zusammen (und diese mit den bereits berichteten emotionalen und körperlichen Gründen), ebenso wie die sozialen Konsequenzen sich größtenteils aus den sozialen Legitimierungen der Ablehnungen ergeben.

Die von den Teilnehmern aufgezählten emotionalen Reaktionen auf die abgelehnte Musik umfassen zum größten Teil negative oder unangenehme emotionale Zustände. Während bei den emotionalen Begründungen auch die in der Musik wahrgenommenen Emotionen eine Rolle spielten, beziehen sich die Reaktionen ausschließlich auf in den Teilnehmern ausgelöste (‚felt‘) Emotionen und Stimmungen. Die Befragten berichten von Ärger oder Gereiztheit, Ekel, Langeweile, (Fremd-)Scham oder Traurigkeit:

„Und bei Volksmusik ist das einfach so, das ist, das, keine Ahnung, wenn man dann früher mal so im Fernsehen da in Musikantenstadl reingezappt hat, dafür ist man eher so peinlich berührt, ja.“ [ST1, Volksmusik]

„Und diese Musik macht mich, glaub‘ ich, am meisten aggressiv, auch wenn ich sie einfach nur so im Hintergrund höre.“ [ST3, Dt. Rap]

„Die stößt mich ab auch, ich find‘ die eklig.“ [ST11, Unheilig]

„Ja, es langweilt, es langweilt.“ [ST14, „Bewusstlos durch den Tag-Radio“, also zumeist Popmusik]

„Also ich krieg‘ dann wirklich schlechte Laune.“ [ST15, Schlager]

Zusätzlich zu diesen konkreten Gefühlsreaktionen beschreiben viele auch eher unspezifischer, dass sie von der Musik ‚genervt‘ (ST2, 3, 5, 6, 9–21) sind oder sich ‚gestört‘ (ST18) fühlen, ein ähnlicher Zustand wie die ausgelöste schlechte Laune.

Neben diesen eher negativen Stimmungen erwähnen einige der Teilnehmer jedoch auch positive Reaktionen auf die Musik: Bei einigen Arten von Ablehnungen reagieren manche auch mit Humor und Amüsement auf die Exposition. Diese besondere Art der emotionalen Reaktion wird jedoch ausschließlich bei volkstümlicher Schlagermusik oder Interpreten aus diesem Bereich geschildert und kann zudem bei längerem Hören der Musik oder Einwirken zusätzlicher außermusikalischer Faktoren in eine negative Reaktion wechseln.

„Ähm, das ist tatsächlich 'ne relative Bandbreite. Das kann von, ähm, ja, das kann von so 'nem herab-, herablassenden Amüsement über die ganze Sache, wo ich dann schon auch erheitert bin und lachen kann, aber, ähm, das reicht dann hin bis zu wirklich Aggression, wenn ich dem zu lange ausgesetzt bin.“ [ST15, Schlager]

„Was kann man dazu noch sagen. Also das sind...Dann gibt 's auch noch diese äh...in die die Kategorie fällt das auch, diese ganzen äh äh DJ Ötzi oder noch schlimmer, diese ganzen...weil ich auch viel Ski gefahren bin, was dann da äh beim Après-Ski läuft. Äh, Ich hab' drei Haare auf der Brust, ich bin ein Bär Bär Bär. Das ist alles witzig und vielleicht auch humorvoll. Ich kann da auch im Einzelfall dann darüber schmunzeln, aber das ist keine Musik, die ich höre.“ [ST16, Deutsche Schlager]

Bei den Verbindungen zwischen Reaktionen und Begründungen beziehen sich die Teilnehmer ausschließlich auf die negativen Emotionen. Löst die abgelehnte Musik einen unangenehmen emotionalen Zustand aus, kann diese Wirkung oder Reaktion zu einem negativen Urteil führen und somit zugleich Legitimation dieses Urteils sein. Dennoch ist diese Verbindung nicht zwingend – die Teilnehmer beschreiben zum Teil zwar negative Reaktionen auf die Musik, begründen ihre Ablehnung in den Interviews aber über andere Legitimationswege.

Diese Art der Verknüpfung von Reaktionen und Begründungen trifft auch auf die körperlichen Reaktionen zu. Wie schon in Kapitel 4.2.4.2 beschrieben, schildern die Teilnehmer auch körperliche Reaktionen auf die abgelehnte Musik, die in den meisten Fällen, aber nicht ausschließlich, negativ sind: Sie sprechen von Schmerzen in den Ohren, Anspannung, Herzrasen, Kopfschmerzen sowie Unruhe und Übelkeit (siehe die Ankerzitate auf S. 174ff.), die in den meisten Fällen auch Grund für ihre negative Bewertung der Musik sind. Einzelne Befragte beschreiben jedoch auch neutrale oder positive körperliche Reaktionen, indem sie angeben, dass sie zu der Musik tanzen würden und können, also genügend Anregung erhalten, um sich zu der Musik bewegen zu können:

„Äh, ich glaub', ich könnte es mir auch niemals anhören, wenn ich jetzt irgendwie still sitzen müsste. Oder so. Also wenn, dann, wenn dann solche Musik, dann tatsächlich nur, wenn man auch sich bewegen kann. Weil diese Musik zum Bewegen einlädt.“ [ST3, Hardcore und Gabba]

„Und trotzdem kann ich dazu voll abzapeln und find das total geil und kann da total mitgrölen, wenn ich

’s im Oktoberfest mit ’nem, äh, mit zwei Bier, nach dem zweiten Bier höre. Find’ ich das, also, fänd’ ich auch in Ordnung und, ähm, das muss dann auch sein.” [ST10, Wolfgang Petry]

„Ja, also, in, ich glaub’, in dem Zeitpunkt, wo ich das höre, macht das mit mir nichts wirklich. Nur so ganz klein, so ’ne halbe Sekunde, denk’ ich drüber nach. Und dann tanz’ ich.” [ST17, Metal mit Growlen]

Die negative Bewertung der Musik hält diese Teilnehmer also nicht davon ab, sie, sicherlich in sozialen Situationen, zum Tanzen zu nutzen. Ablehnungen bedeuten also nicht automatisch, dass die Musik vermieden wird oder für den Teilnehmer nicht aushaltbar ist. Dies spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Handlungen, die die Teilnehmer für eine hypothetische Situation angeben, in denen sie in Kontakt mit der abgelehnten Musik kommen. Dabei differenzieren die Teilnehmer zwischen ihren Ablehnungen und auch zwischen der Ablehnungsstärke. Grob lässt sich das beschriebene Verhalten in zwei Kategorien einteilen: Einerseits schildern die Teilnehmer Vermeidungsverhalten, das unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann und je nach Musik sofort oder erst nach einiger Zeit der Exposition einsetzt, andererseits berichten sie auch, dass sie die Musik aushalten können oder sogar in bestimmten Situationen diese Musik aktiv aufsuchen würden. Eine Interpretation dieses Widerspruchs ist, dass offenbar andere Maßstäbe an die Musik angelegt werden, die bewusst, gewissermaßen um ihrer selbst willen, gehört wird, als an Musik, die nur im Hintergrund erklingt. Bei der Erklärung ihrer Ablehnungen argumentieren die Teilnehmer jedoch nur aus der Perspektive der bewussten Hörsituation heraus und begründen ihre Ablehnungen dementsprechend.

Auch im berichteten Vermeidungsverhalten der Teilnehmer zeigen sich Unterschiede. In einigen Fällen können sie sich durchaus vorstellen, für ein Stück oder eine gewisse Zeit die abgelehnte Musik aushalten zu können. Sie geben dann an, diese Musik zwar niemals selbst auszuwählen oder selbst anzumachen, aber im öffentlichen Raum wie einem Café oder Geschäft diese für einen gewissen Zeitraum tolerieren zu können. Bei etwas stärkerem ablehnenden Verhalten sagen die Befragten, dass sie die Musik ausmachen würden oder einen anderen Radiosender wählen würden, wenn ein abgelehntes Musikstück gespielt wird. Im stärksten Fall vermeiden die Teilnehmer Orte, an denen sie in Kontakt mit dieser Musik kommen, indem sie Clubs oder Partys verlassen oder erst gar nicht aufsuchen, in denen die Musik erklingt oder erklingen könnte:

„Ja, also, ich, ich würd’ mich da nie hinstellen und zuhören, nein. Das auf keinen Fall. Ich mein’, ich werd’ sicher nicht davonrennen, aber ich würde vorbeigehen.” [ST4, Panflötenmusik]

„Das hab' ich, das hab' ich schon mal gemacht. Ja, und zwar bei einem begnadeten Gitarristen, bei John McLaughlin. Ja, ja. John McLaughlin hat in [Ort] gespielt, in der [Konzerthalle], und das war ein Konzert, auf das ich mich sehr gefreut hatte, und, ähm, ich bin in der Pause gegangen. Weil ich 's nicht verstanden hab, was der gespielt hat.“ [ST12, Free Jazz]

„Nicht, also, nicht so. Also, ich, also ich wähl' eigentlich eh immer schon aus, wo ich hingeh, was da für, äh, Musik läuft, und wenn ich jetzt in 'nem, äh, in 'nem Club, wo so was laufen würde, würde ich gar nicht gehen zum Tanzen, und wenn ich in einer Kneipe landen würde, in der so was läuft, dann, äh, wäre mein Impuls schon, dass ich lieber gehen würde. Wahrscheinlich würde ich irgendwelchen Leuten zuliebe dableiben, weil ich wär' ja irgendwie nicht zufällig da, aber, äh, nee, das ist eigentlich was, was ich vermeide auch wirklich, mich damit, äh, also mich damit zu konfrontieren irgendwie.“ [ST13, Schlager]

„Ja was heißt aushalten, also mir wäre es unangenehm und ich würde möglichst versuchen diese Situation zu ändern, wenn ich dazu gezwungen bin...aber es also es ist durchaus möglich äh, also ich ich glaube...also mich könnte man foltern damit. Das sag' ich schon, also wenn ich dem ausgesetzt wäre, also wenn ich mir vorstellen würde, man würde mich einsperren mit dieser Musik, äh 24 Stunden bestbeschallen, bräuch' ich den äh Psychologischen Dienst.“ [ST16, Rammstein]

„Ich würde gar nichts ever wo 's das gibt, niemals. Ich würde in keine Kneipe gehen, in keinen Club, ich würde den Club verlassen, ne, ich, nee. Gar nichts. Wo das ist, bin ich nicht.“ [ST17, Schranz]

Teilweise berichten die Teilnehmer in den Interviews auch davon, dass sie Konzerte in der Vergangenheit wegen Ablehnung der Musik bereits verlassen haben (siehe Beispiel von ST12). Eine Sonderform stellt eine Hörsituation mit Freunden oder Bekannten dar. Für andere Menschen geben die Teilnehmer an, manche Ablehnungen auch dann auszuhalten, wenn sie selbst wegen der Musik gern den Raum verlassen würden (siehe ST13). Dementsprechend stellt es eine besondere Betonung der Ablehnung dar, wenn die Befragten sagen, dass sie tatsächlich den Raum sofort verlassen würden.

Unter Umständen können sich die Teilnehmer jedoch bei bestimmten Ablehnungen auch vorstellen, diese zu hören oder zu einem Konzert zu gehen:

„Puh, also ich wäre schon neugierig, also wenn ich, wenn gewährleistet wäre, dass ich da auch wieder rauskomme, nach zwei drei Liedern, würde ich es auf jeden Fall machen, einfach um zu gucken, wie die so live sind, weil, ich hab', ich mein', ich hab noch nie ein Konzert von denen live gesehen und ich würd' 's wahrscheinlich auch nie tun, wenn ich da umsonst hingehen könnte, würde mich das auf jeden Fall interessieren, wenn ich aber jetzt wüsste, ich müsste mir das anderthalb Stunden anhören, und würde da in der Mitte stehen und käme da nur ganz schwer raus, dann würde ich es wahrscheinlich nicht tun, aber zwei drei Lieder, aber ich glaube schon, also grundsätzlich glaube ich, kommt man da auch raus. Des ist halt jetzt die Frage, wenn mich jemand fragt, ob ich da hingeh, dann wird wahrscheinlich der die Band selbst gut finden oder genauso neugierig sein wie ich, kann ja auch sein und wenn wir dann so 'ne Vereinbarung treffen würde und er da zumindest wüsste, dass ich da sauer wäre oder enttäuscht, wenn er mir 'ne Karte schenkt und ich geh' dann da nach zwei Liedern raus, dann würde ich 's auf jeden Fall machen.“ [ST8, Scooter]

„Ich glaube, wenn ich dazu eingeladen werden würde, nee, und Freunde würden mir das empfehlen, würden sagen, echt gut, dann würde ich schon mitgehen, weil [2s] ich es nicht hasse und nicht zu voreingenommen sein will. Und, ähm, also, ich würd' mich vielleicht erkundigen, ob 'n Dudelsack da mitspielt und wenn ja, dann weniger [lacht] und wenn nein, dann ein bisschen mehr, nee. Ähm, aber, naja, so, mit 'ner Empfehlung würd' ich, würd' ich mir das schon mal anhören. Die Sache ist ja auch die, also bei so, bei so schlechter Musik sind wir ja dabei, ähm. Die hörst du ja auch nicht so gern. Und deswegen hörst du die auch nicht so viel, ne? Und, ähm, da Rock halt ziemlich facettenreich ist, glaub' ich, dass irgendwie vielleicht so 'ne, dass man das noch ein bisschen verschieden kombinieren kann, dass es dann vielleicht ganz okay ist. Aber das, was ich bisher so gehört hab, das war einfach nicht meins. Na, ich glaub', aber ich würde, ich würde so mitgehen, wenn ich eingeladen werden würde.“ [ST17, Mittelalterrock]

Beide Teilnehmer äußern bei diesen Ablehnungen die grundsätzliche Bereitschaft, dieser Musik in einem Konzert eine Chance zu geben, sofern sie nicht selbst den Preis für die Karten aufbringen müssten. In diesen Aussagen zeigt sich sowohl eine gewisse Neugier als auch ein Anspruch an sich selbst, offen für neue Eindrücke zu bleiben und ein getroffenes Urteil möglicherweise zu revidieren. Beide erwähnen außerdem, dass eine Empfehlung eines ihnen nahestehenden Menschen eine Beschäftigung mit der abgelehnten Musik begünstigen würde. Dieser Anspruch, die eigene Meinung zu überprüfen und gegebenenfalls zu verändern, zeigt sich, wenngleich abgeschwächt, auch bei weiteren Teilnehmern:

„Also wenn das der Schwerpunkt wäre, wohl nicht. Es sei denn, dass ich sagen würde, so pff, du solltest dich mal wieder damit beschäftigen oder du hast schon lange nichts mehr gehört. Vielleicht ändert sich ja meine Einstellung irgendwann dazu. Also in diesem Sinne bin ich, wär' ich vielleicht auch so zur zur zur Selbsterziehung oder Erweiterung, äh, mal bereit, mir wieder so etwas anzuhören, aber, aber eigentlich werd' ich meistens enttäuscht.“ [ST7, Donaueschingen]

„Außer wenn ich sage, boah, ich hab' jetzt einfach wirklich Zeit und innerliche Ruhe mich, äh, nochmal, also einmal richtig zu öffnen und sich richtig darauf einzustellen, ähm, und jetzt mal einfach da zu bleiben und das zu hören, also das, ja. Also weil, ich meine, wie gesagt, als als Musiker und Musikwissenschaftler, ähm, [2s] finde ich, das gehört auch dazu, oder für mich gehört das dazu, sagen wir mal so. Also offen zu sein und neugierig zu sein auf auf andere Arten von Musik und wie das funktioniert und was das macht mit einem und so weiter und so fort. Aber dafür, also zum Beispiel Reggae, dafür bräuchte ich Zeit, also das kann ich nicht einfach kurz machen oder sowas.“ [ST19, Reggae]

In allen diesen Fällen betrachten die Teilnehmer die abgelehnte Musik trotz ihres eigenen negativen Urteils als grundsätzlich wertvoll und hörensenswert. Sie begründen ihre Ablehnungen dieser Musik zumeist über sachbezogene Kriterien wie den Klang oder mangelnde melodische Aspekte und distanzieren sich nicht aufgrund persönlicher oder sozialer Faktoren von der Musik. Dementsprechend ist die Vorstellung, Konzerte zu besuchen und sich damit der Gruppe der Fans dieser Musik anzuschließen, für sie unproblematisch oder sogar wünschenswert. Mehrfache Beschäftigung mit der abgelehnten Musik, wie sie ST7 beschreibt, deutet weiterhin darauf hin, dass er die abgelehnte Musik als prestigeträchtig und wichtig betrachtet und sich selbst durch „Selbsterziehung“ [ST7] dazu bringen möchte, diese Musik in seine Vorlieben aufzunehmen.

Wenn sich die Teilnehmer nicht von der Anhängerschaft der abgelehnten Musik abgrenzen, dann sagen sie zumeist auch, dass es für ihre Meinung über eine neue Bekanntschaft keine Auswirkungen hätte, wenn sich diese als Fan der jeweiligen Musikrichtung zu erkennen gibt. Die jeweilige Musik hat dann keine sozialen Reaktionen zur Folge. In einigen Fällen beschreiben die Befragten jedoch, dass sie ihre

Meinung oder auch ihr Verhalten dieser fiktiven Person gegenüber ändern würden. Diese sozialen Reaktionen auf die musikalischen Ablehnungen und vor allem ihre Hörerschaft lassen sich ebenfalls in eher vermeidende, abwertende Reaktionen und annähernde Reaktionen sowie neutrale Verhaltensweisen unterteilen.

Die stärkste soziale Reaktion auf eine Vorliebe bestimmter negativ bewerteter Musik bei einem fiktiven Gegenüber stellt der direkte Gesprächsabbruch dar. Dieser betrifft am häufigsten Personen, deren Musikgeschmack Ausdruck einer anderen politischen Einstellung ist.

„Bei den Onkelz ist es so, das, das geht gar nicht. Also da habe ich auch schon Gespräche abgebrochen, bin dann, hab dann gesagt, alles klar, dann müssen wir uns auch nicht weiter unterhalten.“ [ST1, Böhse Onkelz]

„Es wäre auch keine Person, die mir irgendwas bedeutet, oder oder die ein Freund von einem guten Freund ist oder sowas. Also ich komme einfach nicht so viel in die Situation, weil ich glaube, die, die zwei Welten sind ganz, also, meine Welt und die, die Welt, wo Leute Schlager hören, sind ganz weit weg, gut getrennt. Aber ich würde nichts mit der zu tun haben wollen.“ [ST5, Schlager]

„Den kann man nicht anhören, um dann in 'ne gute Stimmung zu kommen. Oder es kann auch nicht mehr die, äh, politische Einstellung sein. Die muss anders sein heute. Also, äh, man, mu-, die Person hat dann wirklich, die ist auch wieder für mich dumm, die hat sich nicht weiterentwickelt. Die hält dann am Alten fest.“ [ST11, Wolf Biermann]

„Das sind so, so Sachen, die, sagen wir mal so, rassistische Texte hätten oder sowas, also wenn sowas dabei wäre, dann, und ich mal vermute, dass der Typ, den ich da kennenlernte, oder die Frau, die ich da kennenlernte, auch so 'ne gewisse Grundhaltung mitbringt, ja, da wär' wahrscheinlich das Gespräch ziemlich schnell zu Ende.“ [ST12, Rechtsrock]

„Aber so grade in dem Moment, wenn sie bei diesem Hype mitmachen, wenn ich mir jetzt grade das vorstelle, irgendwie Atemlos durch die Nacht grölen oder so, dann denk' ich so, mega, das ist mega unsympathisch.“ [ST13, Helene Fischer]

„Also das sind dann aber halt so diese ganzen Landserfraktionen so. Ähm. [2s] So Rechtsrock und so Geschichten. Ich mein, ich würd' mich sogar, also mit Leuten, die Böhse Onkelz hören, hab' ich mich schon öfter unterhalten, das sind halt auch jetzt meistens echt Vo-, also echt so Hohlpfosten irgendwie so. Kommt dann halt auch nichts Gescheites bei rum [lacht]. [...] Beziehungsweise geh' ich meistens schon mit 'nem relativ aggressiven Unterhaltung in die Konversa-, also, ins Gespräch halt einfach rein. Da bin ich dann meistens schon, wenn ich irgendwie seh', jemand hat das T-Shirt an, einfach vorher schon eher, eher schlecht gelaunt. Ähm, und auch wenn, dann eher auf Provokation aus tatsächlich. Also das hat dann mit 'nem freundlichen Gespräch wenig zu tun, so.“ [ST15, Rechtsrock]

„Wenn einer mit so ziemlichem Rechtsrock ankommt, da hab ich, nee, dann sagt das, dann sagt das mir viel zu viel über die Person aus. Nee, dann hab' ich auch keine Lust mich mit dem weiter zu unterhalten. [...] Ja, nee, das geht auf jeden Fall gar nicht.“ [ST17, Rechtsrock]

Weitere, schwächere Formen von sozialem Vermeidungsverhalten, die dargestellt werden, sind mentale Abwertung (siehe Ankerbeispiele von ST11, ST13), Vermeiden der Hörerschaft (ebenfalls ST5) oder ablehnendes Gesprächsverhalten (ST15). Unter Umständen kommt es auch durch das Entdecken bestimmter Musikvorlieben zu einer Neubewertung der Beziehung („Wem das gefällt, der, der kann nicht mein Freund sein, wer sowas aushält, ne, also.“ [ST11, Dixieland]) oder zumindest zu einer gewissen Vorsicht im weiteren Kontakt („Aber ich würd' dann schon auch mal so darauf achten,

was so Tendenzen im im Denk-, welche Tendenzen da im Denken sind, auch wenn 's so in das Politische geht, irgendwie so.” [ST13, Böhse Onkelz]). Besonders im Fokus dieses distanzierenden Sozialverhaltens stehen extreme und politisch radikalisierte Gruppen wie Anhänger rechtsradikalen Gedankenguts, das von den Teilnehmern bereits den Fans von Bands wie Frei.Wild und den Böhsen Onkelz zugeschrieben wird. Übereinstimmend berichten dazu alle Befragten, die diese Interpreten ansprechen, von negativen sozialen Reaktionen, möglicherweise auch, um sich vor dem Interviewer selbst politisch zu positionieren.

Eine neutralere Form der sozialen Reaktion zeigen Teilnehmer, wenn sie keine Auswirkungen auf das Gesprächsverhalten beschreiben und das Gegenüber nicht ablehnen, aber engere Beziehungen ausschließen:

„Also ich würde das Gespräch jetzt wahrscheinlich fortführen irgendwie, aber ich würde wahrscheinlich dann nicht so den Impuls haben, weiter mit der Person Kontakt zu haben, weil ich auch immer, also mir die Erfahrung gezeigt hat, dass auch meistens Leute, die eine bestimmte Musikrichtung mögen, die ich nicht mag, auch andere Ansichten haben, die ich nicht teile, und Verhaltensweisen an den Tag legen, die mir nicht zusagen irgendwie. Weswegen ich mich dann schon mal wegen sowas, also nicht direkt wegen sowas, aber wegen der Assoziation, die damit verknüpft ist, äh, dann von jemandem distanziere.” [ST13, Schlager]

In anderen Fällen greifen die Teilnehmer auch zu pragmatischen Lösungen, wie die, dass sie dann mit der jeweiligen Person schlicht nicht gemeinsam Konzerte besuchen oder Musik hören würden. Bei bestimmten musikalischen Ablehnungen berichten manche Befragte hingegen sogar von Interesse und Neugier, mit denen sie jemandem begegnen würden, der diese Art von Musik schätzt:

„Würde mich interessieren, würde ihn erstmal fragen, stimmen meine ganzen Vorurteile über Death-Metal? Seid ihr wirklich so?” [ST8, Death Metal]

„Der würde mich nicht mehr loswerden. Weil ich versuchen würde, das zu verstehen, weil ich versuchen würde, ähm, dass er mir näherbringt oder dass er mir das vermitteln kann, was mir fehlt. Diesen Zugang dazu.” [ST12, Free Jazz]

„Vielleicht wär’ das sogar ’ne Musikrichtung, wo ich dann vielleicht doch bewusst irgendwie auch mal fragen würde, hast du vielleicht was, was du denkst, was mir gefallen würde? Irgendwas, was so jemanden, der das nicht kennt, irgendwie doch ganz gut finden, weil, wie gesagt, so Musik mit Gitarre find ich eigentlich nicht verkehrt, aber, ja.” [ST13, Country]

Die Teilnehmer nutzen dementsprechend ihre musikalischen Ablehnungen auch in gewissem Maße als Indikator für soziale Passung, indem sie über den Musikgeschmack eines fiktiven Gegenübers Rückschlüsse auf dessen Persönlichkeit, Eigenschaften und Einstellungen ziehen und, wenn dessen Vorlieben ihre Ablehnungen sind, näheren Kontakt vermeiden. In bestimmten Fällen kann dies jedoch auch dazu führen, dass sie ihr Gegenüber positiv bewerten, wenn dieser eine Musikrichtung schätzt, die sie selber

zwar ablehnen, aber dennoch als wertvoll ansehen, d.h. sie differenzieren zwischen unterschiedlichen Arten der Ablehnungen. Nicht alle Ablehnungen werden gleichermaßen zu dieser Form der Abgrenzung genutzt. Relevant für starkes Vermeidungsverhalten sind vor allem die Ablehnungen, die aus politischen, moralischen oder religiösen Begründungen abgelehnt werden, bei denen also Differenzen zwischen der politischen, religiösen oder moralischen Einstellung der Befragten und der der Interpreten und Hörer vorliegen.

4.2.8 Was sagt Ihre abgelehnte oder gemochte Musik über Sie aus?

In Anlehnung an die Theorie, dass musikalische Ablehnungen neben der sozialen Abgrenzung und Positionierung vor allem dazu genutzt werden, das eigene Selbstkonzept zu stärken und durch Abgrenzung zu definieren (Erikson, 1994, S. 110f., Kunz, 1998, S. 60, Laiho, 2004, S. 53ff.; siehe Kapitel 2.3.7), wurde am Ende der Fragen zu den Ablehnungen jeder Teilnehmer gebeten, mit Blick auf die Gesamtheit seiner Ablehnungen und das zuvor Besprochene zu beschreiben, was seine musikalischen Ablehnungen über ihn aussagen. Die gleiche Frage wurde nach dem kurzen Gespräch über die musikalischen Vorlieben der Teilnehmer erneut gestellt, diesmal mit Fokus darauf, was die Vorlieben aussagen. In vier der 21 Interviews konnte diese zweite Nachfrage nach den Vorlieben nicht gestellt werden: im Pretest (ST1), da diese zweite Abfrage erst nach dem Pretest-Interview in den Leitfaden integriert wurde, sowie in den Interviews 16, 19 und 20, da diese aufgrund der Dauer der Interviews und nachfolgender Termine der Teilnehmer beendet werden mussten, ohne dass die Vorlieben zur Gänze besprochen werden konnten.

Keiner der 21 Teilnehmer verweigert die Beantwortung dieser Frage, obwohl sie direkt nach dem Selbstbild der Teilnehmenden fragt und somit als relativ intim wahrgenommen werden kann. Nur eine Teilnehmerin gibt als Antwort, dass sie keinen Zusammenhang sieht und nicht der Meinung ist, dass ihre musikalischen Ablehnungen etwas über sie aussagen (ST9), verbindet diese Aussage dann jedoch mit einer Beschreibung eines Zusammenhangs zwischen ihrem Selbstbild und ihren Ablehnungen. Eine weitere Teilnehmerin antwortet zwar, dass es sicherlich einen Zusammenhang gäbe, aber sie diesen nicht artikulieren könne (ST14). Alle anderen Befragten geben an, dass ihre Ablehnungen etwas über sie als Person aussagen, und

geben unterschiedlich differenzierte und ausführliche Antworten auf die Frage.

Von den 21 Befragten beziehen sich zehn in ihren Antworten auf musikalische Ansprüche oder spezifische Wirkungen, die Musik auf sie hat (ST1, 3, 4, 9, 11, 12, 16, 19, 20, 21). Sie definieren, was sie besonders an Musik schätzen oder ablehnen, und reflektieren, welche Rolle Musik in ihrem Leben spielt und was ihre Ablehnungen über ihren Musikgeschmack aussagen:

„Ansonsten [5s], ja, vielleicht, dass Musik schon eine große Rolle in meinem Leben spielt. [3s] Würd' ich schon sagen, weil es ist doch relativ breit, also. [...] Vielleicht auch, dass ich [4s] Musik, glaub' ich, eher emotional wahrnehme, also, oder auch meine Stimmung extrem stark auch von Musik beeinflussen lass.“ [ST3]

„Dass ich sehr einseitig bin, dass ich sehr einseitig Klassik-orientiert bin, das ist ganz klar. Und dazu steh' ich auch. Ja. Das bin ich, ähm, mein, mein, mein Hörspektrum ist sicher zwar sehr weit, aber eben eingeschränkt auf, auf eher klassische Musik.“ [ST4]

„Also, einmal sagt es aus, dass ich labil bin. Also dass mich Musik aus 'm Rhythmus bringen kann. Äh. [2s] Und eben nachhaltig aus dem Rhythmus bringen kann, ne? Das haben ja andere nicht.“ [ST11]

„Also, ich glaube, ich würde mich musikalisch in 'ner anderen Zeit verorten als das, was hier drauf steht, mit Ausnahme der Soul-Musik. Und, wenn es das über mich aussagen kann, dann ja. Dass ich mich musikalisch eigentlich eher in 'ner anderen Zeit bewege.“ [ST12]

„Und ich versuch', versuch' mich einfach immer von dem abzugrenzen, was so populär irgendwie gefällig ist irgendwie, und ich denk', das spiegelt sich darin irgendwie wider, und dass mir, dass mir Texte wichtig sind und dass mir so ein gewisser künstlerischer Anspruch, also Texte, je nachdem, also wenn die Musik so ist, dass sie Text hat, dann sollte der Text schon gut sein irgendwie. Und so 'n gewisser künstlerischer Anspruch, dass mir das wichtig ist, das könnte ich mir vorstellen, sagt das über mich aus so.“ [ST13]

Im Vordergrund steht bei diesen Argumentationen der Umgang der Teilnehmer mit Musik, also ihre Interessenverteilung zwischen den Musikstilen (ST4), wie sehr sie sich von Musik ansprechen und auch beeinflussen lassen (ST3, 11) und ihre musikgeschichtliche Verortung (ST12). Indirekt verweisen sie dabei teilweise auf Persönlichkeitseigenschaften und nutzen ihre Ablehnungen zur Selbstdarstellung: Aus der musikalischen Emotionalität kann zugleich eine erhöhte Sensibilität und Empathiefähigkeit gelesen werden, aus dem Fokus auf klassische Musik Intellektualität und Bildung und aus den Abgrenzungen von bestimmten musikalischen Epochen oder vom Mainstream Individualität und Nonkonformismus. Die bei diesen Teilnehmern verdeckten Parallelen zwischen ihren Ablehnungen und ihrem Selbstbild werden von anderen Befragten selbst gezogen und thematisiert. Neun Teilnehmer kombinieren in ihren Antworten die Begründungen ihrer musikalischen Ablehnungen mit ihrem Selbstbild oder konkreten Persönlichkeitseigenschaften (ST2, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 17, 21):

„Man hat einfach auch nur begrenzt Zeit, aber es gibt mir mehr, wenn, wenn, ja, mehr Tiefe drin ist. Und ich schätze mal, dass das schon irgendwie da auch widerspiegelt. [lacht] Dass mich ebenso dieses Oberflächliche, Schnelllebige, schneller stört und ich eben eher was finden möchte, was, was weiter geht,

auch eher emotional, passt auch." [ST2]

„Also, würde, wenn man sieht, dass ich kein Britney Spears oder, oder Schlager, oder serbische Turbofolk mag, das sagt schon, dass ich schon ein bisschen, dass ich Geschmack habe und dass ich nicht total ein Proller bin und dass ich ein, ein, ein Mindestintelligenz habe. Und dass ich kein Nickelback mag, und so so dieses langweilige Reggae, das sagt vielleicht, dass ich so unterscheiden kann, wenn, wenn jemand so echt und ehrlich ist und wenn nicht, wenn es so kommerziell ist." [ST5]

„Also, das ist jetzt hier Heavy Metal. Mh, und die ist mir auch [3s], auch wenn ich vielleicht nicht so aussehe, aber ich halte mich für, für 'n sehr zarten Menschen und, ähm, die ist mir einfach viel zu derb. Das ist, ähm, [3s], nee, da find' ich mich nicht wieder. Und, äh, die Volksmusik, ah [2s], ja, ich glaube, da sind verschiedene Teile drin. Manchmal, ähm, mh [3s], also ich glaube, ich könnte dann besonders schlecht, mmh, eine Stefanie Hertel oder irgendjemand, ähm, anhören, wenn ich grade in so 'ner Phase bin, dass ich mich über irgendwas ärgere und verbittert bin. Wenn dann mir noch jemand was von 'ner heilen Welt singt, dann krieg' ich da irgendwie 'nen Fön. Äh, weil das ist dann, da ist da zu viel Diskrepanz zwischen meine, meinem emotionalen Empfinden und dem, was sie singt. [...] Ja, und ansonsten, mh, [3s] glaub' ich, dass ich einfach ein Mensch bin, der auch viele Facette haben, und, ähm, der auch 'ne gewisse Intelligenz hat und das braucht auch so dann schon so bisschen seine Herausforderung dafür. So. So würd' ich da die Verbindung sehen." [ST6]

„Und dann scheint 's in meinem Leben irgendwie um Falschheit zu gehen, ne. Also, äh, einmal da drum, was das Herz rührt, was wirklich, äh, nah an mich rankommen kann, und zum anderen, was das Herz verkrampft, also, äh, ich bin wahrscheinlich, äh, trotz meines, äh, toleranten Wesens, das ich so vorgebe zu sein, äh, also, öh, oder, oder meiner angepassten Art, äh, bin ich das im Innern nicht, ne. Also, bin ich ganz einseitig schwarz weiß, ähm, ja nein, Mist toll, so in der Art. Dass ich wohl, äh, dass ich wohl sehr radikal so bin. Das, das versuch' ich so zu verschleiern.“ [ST11]

Dabei nutzen sie zum Teil positive Merkmale von Musik, die sie schätzen, um über das Fehlen dieser positiven Aspekte der Musik zugleich ihre Ablehnungen mit ihrem Selbst zu verbinden (Ankerbeispiel von ST2), definieren sich jedoch auch über die Verneinung bestimmter negativer Eigenschaften (siehe beispielsweise das Zitat von ST6). Während einige Teilnehmer bei dieser Beschreibung konkrete Persönlichkeitseigenschaften nennen, die sie aufweisen oder die nicht zu ihnen passen (z.B. ST5), positionieren sich andere in ihren Antworten eher allgemeiner und verbinden ihre Antwort nicht mit konkreten Musikablehnungen, sondern benennen eher Themenkomplexe, die ihnen wichtig sind und die sich in ihren Ablehnungen und deren Legitimierungen spiegeln (ST11). Wichtig sind dabei erneut die Themen Authentizität und Realismus (ST5, 11), Komplexität und Tiefgang (ST2, 5) sowie die emotionale Wirkung von Musik (ST6, 11).

Auch bei dieser Frage kommen vier der Teilnehmer erneut auf Differenzen zwischen der politischen oder gesellschaftlichen Einstellung der jeweils abgelehnten Musik und ihren eigenen Einstellungen zurück (ST1, 3, 15, 18). Damit verbunden ist auch eine soziale Positionierung mit einer Abgrenzungs- oder Zugehörigkeitserklärung zu bestimmten Gruppen und politischen Lagern:

„Bei den anderen Sachen, die ich nicht gerne mag, die ich mir nicht aktiv anziehen, äh, reinziehen würde, da ist es eher so, dass das, dass das 'ne politische Geschichte ist oder ein, ja, doch, politisch im, im grundsätzlichen Sinne. Und da, ähm, genau, weil ich würde ja zum Beispiel ja auch nie Onkelz hören.

Die haben natürlich 'ne total pathetische eingängige Art und Weise Lieder, so das sind wirklich schöne Lieder, das ist viel mit Moll und so, ja. [...] Nur die Melodie – super. Ja, aber, das kannste, das geht natürlich gar nicht, ja.” [ST1]

„Also, dass ich mich nicht gesellschaftlich jetzt zum Beispiel in die so die Punkszene oder auch Metalrockszene einordne. Auch nicht Schlager.” [ST3]

„Ähm, naja, das ich zum Beispiel, [8s] also dass ich Gangsterrap und auch eigentlich das Musikgenre, [...] in dem es wohl um, äh, ähm, rechtsradikale Inhalte geht oder sowas und äh, eigentlich alles, was so in diese Richtung geht von, eben Dingen, die, also, dadurch dass ich die Musik nicht mag, [2s] kann man eigentlich darauf schließen, dass ich die entsprechende Botschaft nicht unterstützen möchte, und das ist ja korrekt.“ [ST18]

Die erneute Betonung der Diskrepanz zwischen den jeweiligen angesprochenen Szenen (Rechtsrock, Punk, Metalrock oder Gangsterrap) und der eigenen Haltung zeigt die große Bedeutung, die diese vier der Distinktion von diesen Gruppen zumessen. Auf den Listen mit der abgelehnten Musik notieren deutlich mehr Teilnehmer rechte oder von ihnen als rechts angesehene Stile und Gruppen oder ergänzen sie im Interview (ST1, 6, 8, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 21), von denen der größte Teil bei dieser Frage jedoch nicht erneut darauf verweist.

Weitere vier Teilnehmer betonen in ihren Antworten zusätzlich, dass ihre musikalischen Ablehnungen auch auf ihre Herkunft und familiäre Prägung, also ihre Sozialisation, zurückgehen und in Zusammenhang mit ihrer Erziehung und ihrem aktuellen Umfeld stehen (ST7, 10, 19, 21). Dieser Hinweis mag jedoch auch dem Aufbau des Interviewleitfadens geschuldet sein, da zumeist vor der Frage danach, was die Ablehnungen über den Teilnehmer aussagen, abgefragt wurde, inwiefern das soziale Umfeld der Teilnehmer ihre Ablehnungen teilt und ob diese durch Freunde und Familie beeinflusst sind.

Erstaunlicherweise bereitet die Beantwortung der Frage den Teilnehmern größere Schwierigkeiten, wenn sie beschreiben sollen, was ihre gemochte Musik über sie aussagt. Erneut gibt es nur eine Teilnehmerin, die keinen besonderen Zusammenhang zwischen sich und ihren musikalischen Vorlieben sieht (ST9). Von den verbleibenden 16 Befragten äußern jedoch elf weitere, dass sie zwar einen (starken) Zusammenhang zwischen ihren Vorlieben und ihrer Person sehen, diesen jedoch nicht oder nicht selbst artikulieren können (ST3, 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 18, 21):

„Ja, schon, aber schon etwas indirekter. [3s] Also wenn ich ganz persönliche Erlebnisse verbinde mit etwas, dann, äh, dann liegt das ja nicht auf der Hand, das muss ich ja erklären. [7s] Ja, also, da ist der Bezug nicht so eng, also, ist nicht so evident. Würde ich sagen.“ [ST7]

„Aber ich glaube, die sagt, das ist viel, viel schwerer zu fassen, was das über mich aussagt, weil das einfach so breit ist, so viel ist. Das ist schwierig in Worte zu fassen, aber ich hoffe auch, dass das ein bisschen in die Richtung geht, wie bei den Sachen, die nicht nicht gut finde, also dass mir auch

Authentizität wichtig ist, dass ich ein bisschen über Kunst nachgedacht habe, weiß nicht, vielleicht auch, dass ich tolerant bin, dass ich auch bei Geschmack, dass ich da auch offen bin für andere Erfahrungen, vielleicht ist es auch so, dass ich so wirklich bin, dass ich, aber ich glaube trotzdem, dass es, dass es schwieriger ist, ja, unendlich viel mehr ist, unendlich komplex auch.“ [ST8]

„Ich glaub’, da müssten Sie meine Freunde, meine Bekannten, meine Familie fragen, ob sie was über mich aussagt.“ [ST12]

„Also ich denke auch, aber das kann ich nicht in Worte fassen irgendwie, was das, ja. [...] Ja weil das einen irgendwie gefühlsmäßig anspricht und das macht ja irgendwie den Menschen auch aus.“ [ST14]

Übereinstimmend stellen sie fest, dass sie die positive Beschreibung des Zusammenhangs deutlich schwieriger finden als die Beschreibung aus den Ablehnungsurteilen heraus. Einige betonen besonders die emotionale Komponente, d.h. dass sie die Übereinstimmung von ihrer Identität und der Musik vor allem emotional wahrnehmen und nicht so gut verbalisieren können (ST7, 14, 18). Zugleich arbeiten sie mit starken Beschreibungen dieses emotionalen Zusammenhangs: Die Musik wird als „ein Teil von mir“ (ST3) oder mit „das ist mein Leben“ (ST5) beschrieben. Zusätzlich bereitet den Teilnehmern auch die Breite und Vielfalt ihrer Vorlieben sowie der musikalischen Funktionen Schwierigkeiten, die sie in diese Beschreibung mit einbeziehen müssten. Ihre Vorlieben sind offenbar weniger scharf umrissen als die Ablehnungen, sondern noch stärker von situativen Faktoren, Stimmungen und Einsatzbereichen gekennzeichnet und dadurch weniger einfach auf eine eindeutige Beschreibung zusammenzufassen.

Nur vier von den Teilnehmern benennen einige konkrete Persönlichkeitseigenschaften, die sie in ihren Musikvorlieben gespiegelt sehen:

„Kreativität, Einfühlungsvermögen. [4s] Vielfältigkeit. [8s] Zartheit, Intelligenz. [...] Also mehr fällt mir jetzt nicht ein. Anspruchsvoll vielleicht noch.“ [ST6]

„Ja, ’n Gefühlsbereich. Ein starker Gefühlsbereich, der da ist, ne? Der vielleicht sonst nicht so rüberkommt, wenn ich da also oft so abgeklärt so wirke, und immer gleich. Immer gleich in der Stimmung zu anderen Leuten. Und das ist eben nicht. Mh. [2s] Extreme Ausschläge, extrem fröhlich und extrem traurig. Also was ganz Inn-, also sehr von mir Int-, Internes, was ich eigentlich auch gar nicht so bloßlegen möchte.“ [ST11]

„Also man könnte jetzt sagen, dass die Mus-, mein Musikgeschmack das über mich aussagt, aber dieses Attribut sag’ ich nicht so selber gerne von mir, weil das ist so irgendwie so albern so von sich selber zu sagen, wie individuell und alternativ man doch ist, irgendwie so.“ [ST13]

„Ich würd’ sagen, mh [2s], dass ich auf jeden Fall gerne tanze, ne, dass ich [2s] relativer Freigeist bin und [3s], was sagt die über mich aus? [2s] Dass ich so, so, äh, [2s] wie heißt das? So ’ne freshe Art hab’, so, äh, tju, ich komm’ rein, ne, und wah. Ja. Das sagt das über mich aus. Dass ich, äh, extrovertiert bin. Ich glaub’, das sagt es über mich aus.“ [ST17]

Der Fokus der Teilnehmer liegt bei diesen Beschreibungen stärker auf Charakter- und Persönlichkeitseigenschaften als auf den allgemeinen Themenbeschreibungen, die bei den Ablehnungen eine größere Rolle spielten. Einige Beschreibungen verweisen auf

Persönlichkeitseigenschaften, die zugleich ihr soziales Verhalten beschreiben (,extrovertiert', ,Einfühlungsvermögen', ,individuell'), andere verwenden ähnlich den Aussagen der anderen Teilnehmer Anspielungen auf ihre Eigenschaften hinsichtlich emotionalen Erlebens (,Zartheit', ,Gefühlsbereich'). Zugleich sagt bei dieser Frage eine Teilnehmerin, dass in der Verbindung zwischen Vorlieben und seinem Selbstbild etwas „ganz Internes“ sichtbar werde, was sie im Alltag „nicht so bloßlegen möchte“. Dass sie dies im Interview jedoch ausspricht und gewissermaßen zugibt, weist darauf hin, dass es gelungen ist, eine Gesprächsatmosphäre zu schaffen, in der auch intime Themen angesprochen werden können.

Nur zwei der Teilnehmer (ST2, 12) verweisen bei dieser zweiten Frage auf die abgelehnte Musik und geben an, dass ihre Vorlieben, nun positiv formuliert, das gleiche wie ihre Ablehnungen über sie aussagen würden.

4.2.9 Funktionen abgelehnter Musik

Für die Musikvorlieben westlicher Hörer konnte in mehreren Studien gezeigt werden, dass das positive Urteil der Hörer über bestimmte Musik eng mit ihrer Eignung für bestimmte Funktionen verknüpft ist (Kapitel 2.2.4; siehe z.B. Boer, 2009; Getz et al., 2011; Schäfer et al., 2012). Besonders die Möglichkeit, mittels Musik die eigene Identität auszudrücken und zu präsentieren, aber auch die Verwendung von Musik zur Kontaktaufnahme mit anderen Hörern, ihre Fähigkeit, besonders starke positive Emotionen auszulösen oder die eigenen Werte darin auszudrücken, bestimmen die Stärke des Präferenzurteils (Schäfer & Sedlmeier, 2009, S. 290ff.).

Die Teilnehmer der vorliegenden Studie argumentieren bei der Begründung ihrer Ablehnungen hingegen kaum mittels Funktionen der abgelehnten Musik. Wie dargestellt bezieht sich der größte Anteil von Legitimierungen auf sachbezogene Gründe, die zunächst einmal nichts mit konkreten Funktionen oder Gebrauchsweisen von Musik zu tun haben. Die Funktionen der abgelehnten Musik lassen sich also nicht direkt aus den Interviews entnehmen, sondern können nur durch Interpretation der Legitimierungen der Teilnehmer untersucht werden. Nichtsdestotrotz erfüllen auch die unterschiedlichen musikalischen Ablehnungen eine Funktion für die Teilnehmer, indem sie sich über das negative Urteil und die daraus resultierende Vermeidung der abgelehnten Musik positionieren und vor Exposition mit der Musik schützen können.

Den negativen Bewertungen der Teilnehmer zu bestimmter Musik anstelle von lediglich neutralen Einstellungen lassen sich mehrere unterschiedliche Funktionen zuweisen, die im Folgenden dargestellt werden.

Wie schon bei der gemochten Musik spielt auch bei der abgelehnten Musik der Identitätsausdruck eine große Rolle. Bei der Frage in den Interviews, was die Ablehnungen über die Teilnehmer aussagen, zieht ein Großteil der Befragten direkte Parallelen zwischen ihrem Selbstbild auf der einen und den Eigenschaften sowie bestimmten Einstellungen in der abgelehnten Musik auf der anderen Seite, die sie ebenfalls ablehnen und als nicht zu ihnen passend und zugehörig darstellen. Die abgelehnte Musik gibt ihnen über die mit ihr assoziierten Persönlichkeitsmerkmale und Haltungen die Möglichkeit, deutlich zu machen, wie sie selbst nicht sind, also ein negatives Selbstbild zu präsentieren, das als inkongruent mit dem eigenen Selbst erlebt und dargestellt wird (siehe Ankerbeispiele in Kapitel 4.2.7; zum Negativ-Selbst siehe Kapitel 2.3.7).

Die Darstellung des eigenen Selbstkonzeptes geschieht in den Interviews auf zwei Arten: Einerseits nennen die Teilnehmer (positive oder neutrale) Eigenschaften ihrer selbst, die mit den mit der abgelehnten Musik assoziierten Eigenschaften nicht übereinstimmen, und andererseits grenzen sie sich von den negativen Eigenschaften der Musik ab, indem sie diese als inkongruent mit ihrem Selbst oder ihrer Identität darstellen. Die abgelehnte Musik wird somit als Teil des negativen Selbstkonzepts verwendet, um sich selbst im Kontrast positiv davon abzuheben. Dies kann entweder, wie in den Interviews auf Nachfrage geschehen, aktiv kommuniziert werden und somit der Selbstdarstellung in sozialen Kontexten dienen, ist aber ebenso als psychologischer Prozess zur Stärkung des eigenen Selbstbilds und Selbstwertgefühls über die Distanz zum Negativ-Selbst relevant.

Eine weitere Funktion musikalischer Ablehnungen ist die Vermeidung negativer Zustände, sowohl emotional als auch körperlich. Die Befragten legitimieren einen Teil ihrer Musikablehnungen über emotionale Begründungen, die zu einem Großteil auf den emotionalen Wirkungen der Musik beruhen. Vor allem in den Fällen, in denen die Musik Gefühle in den Teilnehmern auslöst, die sie nicht haben wollen und / oder negativ bewerten, dient die Ablehnung der Musik und die daraus folgende Vermeidung von Situationen, in denen sie mit der Musik konfrontiert werden könnten, dem

Selbstschutz. Gleiches gilt auch für Musik, die einen negativen Einfluss auf die Stimmung der Befragten hat oder dazu führt, dass sie sich langweilen. Zusätzlich bietet die Abwertung der Musik eine Möglichkeit, sich auch in sozialen Kontexten der aus diesen Gründen abgelehnten Musik zu entziehen, ohne intimere Informationen zum emotionalen Befinden der Teilnehmer und der Wirkung der Musik preisgeben zu müssen.

Neben der Vermeidung von emotional negativen Situationen und Zuständen vermeiden die Teilnehmer mit der negativen Wertung auch körperlich unangenehme Zustände oder gar körperliche Schäden (die, mit Ausnahme von Hörschäden bei lauter Musik, eher psychosomatisch zu sehen sind). Über die Musik, die sie als für ihr Empfinden zu laut oder anderweitig körperlich anstrengend erleben, können sie somit auch diesen Empfindungen aus dem Weg gehen und wissen, welche Art von Feiern oder Lokalitäten sie nicht besuchen wollen.

Ein weiterer Aspekt ist die Vermeidung von negativen oder schmerzhaften Erinnerungen. Diese sind meistens an einzelne Lieder geknüpft, die die jeweiligen Erinnerungen hervorrufen, wenn sie erklingen. Die jeweilige Musik wird dann von den Teilnehmern negativ bewertet und gemieden, um die Triggergefahr für diese Erinnerungen zu verringern.

Neben Identitätsausdruck und -stabilisierung sowie der Vermeidung verschiedener negativer Zustände nutzten Teilnehmer ihre musikalischen Ablehnungen, um über die sachbezogenen Legitimierungen ihre musikalische Kompetenz sowie ihre Ansprüche an ‚gute Musik‘ zu demonstrieren. Die Kritik an bestimmten musikalischen Eigenschaften dient, so sie nach außen kommuniziert wird, damit der Betonung und Präsentation des eigenen Wissens und des vorhandenen ‚guten Geschmacks‘. Über die Kommunikation von den individuellen musikalischen Standards und Anforderungen an Musik kommunizieren sie zugleich ihre musikalische Ausbildung, die Grenzen ihres Musikgeschmacks und darüber auch Informationen über das kulturelle Kapital, das sie besitzen (Berli, 2014, S. 228ff., Bourdieu, 2014, S. 126, 134ff., Parzer, 2016, S. 146ff.). Der Ausdruck der eigenen musikalischen Kompetenz ist somit eng mit der Funktion der Kreation und Stärkung von sozialer Kohäsion und Distinktion verbunden. Über die Abgrenzung von Musik, die mit anderen Gruppen und (Sub-)Kulturen assoziiert ist, grenzen sich die Teilnehmer auch von den Mitgliedern dieser Gruppen ab und stärken

zugleich die Zusammengehörigkeit zu den Mitgliedern der eigenen Gruppe. Auch die Kritik mangelnder Authentizität und zu großer Kommerzialität steht in Zusammenhang mit der Abgrenzung von anderen. Wird die gemochte Musik zu erfolgreich, verliert sie ihre Funktion als identitäts- und gruppenidentitätsstiftendes Distinktionsmerkmal und wird als ‚kommerziell‘ und ‚unecht‘ abgelehnt (siehe Kapitel 2.2.2 und 4.2.4.4). Zusätzlich dient auch das Ablehnen von politisch, moralisch oder religiös anders positionierter Musik der Abgrenzung und eigenen sozialen Positionierung (beispielsweise als antifaschistisch, links oder kirchenfeindlich). Durch die Ablehnung von bestimmter Musik aus sozialen Gründen und die damit verbundene Vermeidung von Orten und Veranstaltungen mit dieser Musik sinkt zugleich auch das Risiko, auf Menschen zu treffen, die diese Musik schätzen und daher die abgelehnten Eigenschaften oder Einstellungen innehaben. Somit werden zugleich auch unangenehme soziale Situationen oder Konfrontationen vermieden.

Zusammengefasst dient die Ablehnung bestimmter Musik sowohl persönlichen als auch sozialen Funktionen. Im Gegensatz zu den musikalischen Vorlieben argumentieren die Teilnehmer jedoch nur indirekt auf der funktionellen Ebene, sondern nutzen neben Erklärungen ihrer Urteile über die Wirkung der Musik auch sachbezogene, einstellungsbezogene sowie soziale Legitimationsstrategien, die zwar eng mit den Funktionen der Ablehnungen verbunden, aber nicht identisch sind. Weiterhin sind die Funktionen der musikalischen Ablehnungen keine Umkehrung der Funktionen musikalischer Vorlieben (siehe Kapitel 2.2.4), sondern zum Teil identisch: So wie die gemochte Musik wird auch die abgelehnte Musik für Identitätsausdruck und -konstruktion, Stärkung der Gruppenkohäsion sowie zur Abgrenzung verwendet. Der Zusammenhang mit Identität und dem Selbstkonzept sowie die Relevanz von Musik für die soziale Verortung sind somit Funktionen des Musikgeschmacks allgemein und nicht nur der positiven oder negativen Ausprägung.

4.3 Diskussion

In der vorliegenden Interviewstudie konnte gezeigt werden, dass musikalische Ablehnungen sehr breit und ausdifferenziert auftreten. Die Teilnehmer der Interviewstudie verwendeten zur Beschreibung ihrer Ablehnungen unterschiedliche Ordnungskategorien und differenzierten auch in der Bewertung der Stärke ihrer

negativen Bewertungen stark. Zwar bilden abgelehnte Stile auf Ebene von Sub- und Metastilen den größten Anteil unter den musikalischen Ablehnungen, jedoch nutzen die Teilnehmer neben Stilen auch Interpreten, Songs, bestehende sowie eigene Gattungen, bestimmte Instrumente und musikalische Eigenschaften, um ihre Ablehnungen aufzuzählen (siehe Kapitel 4.2.1). Damit gelang es mit dieser Studie, zu zeigen, dass musikalische Ablehnungen ein komplexer, multidimensionaler Bestandteil des Musikgeschmacks und nicht nur der negative Gegenpol der Musikvorlieben sind. Dies stellt eine weitere Bestätigung dafür dar, dass Erhebungen des Musikgeschmacks, die ausschließlich mit musikalischen Stil kategorien arbeiten, einen Großteil der von den Hörern verwendeten Ordnungskategorien und damit einen substantiellen Teil des Musikgeschmacks der Teilnehmer auslassen.

Die Unterschiede in der Ablehnungsstärke, die sich anhand der Bewertungen der Teilnehmer gezeigt haben, untermauern die Bedeutung von differenzierteren Bewertungsskalen in der Musikgeschmacksabfrage sowie die Wichtigkeit einer neutralen Kategorie in der Mitte. In den Interviews differenzieren die Befragten sehr sorgfältig zwischen ihren Ablehnungen und Musik, der sie neutral oder indifferent gegenüberstehen (siehe Kapitel 4.2.2). Dies bedeutet, dass Musikgeschmacksfragebögen ebenfalls die Möglichkeit beinhalten müssen, einen Stil oder Interpret als weder gemocht noch abgelehnt zu bewerten, während eine nur polare Skala ohne neutrale Mittelkategorie die Teilnehmer zu positiven oder negativen Urteilen zwingt, auch wenn sie der Musik neutral gegenüberstehen. Zusätzlich wird damit klar, dass auch eine einfache Umkehrung der Bewertungen, wie sie zum Teil in vergangenen Erhebungsinstrumenten gemacht wurde, nicht zulässig ist: Wenn Musik nicht gemocht wird, bedeutet dies nicht automatisch, dass sie auch abgelehnt wird. Eine nicht vorhandene Präferenz kann sowohl eine neutrale, nicht positive Einstellung zu der Musik als auch eine negative bedeuten – die mit solchen Bewertungsskalen erhobenen Daten sind daher für den neutralen sowie für den negativen Bereich des Musikgeschmacks nicht eindeutig und somit nicht zu verwenden. Grundsätzlich liegt der Fokus aller bisherigen Skalen zur Erhebung des Musikgeschmacks auf den musikalischen Vorlieben, während die Ablehnungen höchstens beiläufig erhoben und erwähnt werden (siehe Kapitel 2.3). Weitere Studien sowohl zu den Ablehnungen als auch zur neutralen Einstellung gegenüber bestimmter Musik wären sehr wünschenswert.

Die Legitimationsstrategien der Teilnehmer für ihre negativen Urteile über bestimmte Musik ähneln teilweise denjenigen, die Berli, von Appen, Kunz und Parzer in ihren Studien zu unterschiedlichen Aspekten des Musikgeschmacks berichtet haben (Berli, 2014; Kunz, 1998; Parzer, 2011; von Appen, 2007). Durch den besonderen Fokus der vorliegenden Interviews auf die Ablehnungen der Teilnehmer zeigten sich jedoch auch Unterschiede, die im Folgenden kurz zusammengefasst werden.

Zum einen fällt der große Anteil an sachbezogenen oder musikimmanenten Legitimierungen auf, der im Kontrast zu den anderen Studien steht (siehe Kapitel 4.2.4.1). Kunz, der in seinen Interviews zumindest teilweise auch die Ablehnungen der Teilnehmer mit erhebt, stellt anhand seiner Ergebnisse fest: „Erstaunlicherweise sind »reine« SACH-Urteile bei der Begründung der persönlichen Präferenzen nur gering ausgeprägt (selbst beim historischen Musikwissenschaftler), bei der Beurteilung der Postferenzen sind sie sogar tendenziell noch bedeutungsloser – vermutlich, weil man sich bei seinen musikalischen Abneigungen (noch) weniger für strukturelle Merkmale interessiert, als bei seinen persönlichen Vorlieben“ (Kunz, 1998, S. 130f.). Die vorliegenden Ergebnisse stehen in scharfem Widerspruch zu dieser Aussage, da selbst die Teilnehmer, die keine besondere musikalische Ausbildung erhalten haben, auf musikalisch- oder textlich-sachlicher Ebene argumentieren und die Gestaltung einzelner Elemente oder des Klanges der Musik dezidiert kritisieren. Allerdings hat Kunz in seinen Interviews erstens eine deutlich kleinere Stichprobe befragt (N=5), deren Mitglieder sich zudem alle noch in der Ausbildung befanden, ein relativ enges Altersspektrum hatten (Altersspanne zwischen 25 und 34 Jahre) und ihm zusätzlich alle privat, wenngleich oberflächlich, bekannt waren (ebd., S. 68f.). Während sich bei den vorliegenden Interviews nach etwa 15 durchgeführten Gesprächen eine gewisse inhaltliche Sättigung ergab¹⁶, was bedeutet, dass in den Interviews nahezu alle angesprochenen Legitimationsstrategien und Informationen bereits zuvor genannt worden waren, kann bei der Studie Kunz' davon ausgegangen werden, dass die fünf Interviews, deren Teilnehmer aus einem vergleichbaren sozialen Milieu entstammten, nur eine sehr begrenzte Verallgemeinerbarkeit aufweisen und die von ihm berichteten Legitimationsstrategien lediglich einen Ausschnitt aus der Breite der möglichen Begründungen darstellen.

¹⁶ Dieser Eindruck, der schon während der Interviewdurchführung aufkam, bestätigte sich in der Kodierung, da in den letzten Interviews kaum noch neue Kodes hinzukamen.

Entgegen der Aufmerksamkeit, die die Ablehnungen im Rahmen der soziologischen Forschung als Mittel der Distinktion erhalten haben, stehen in dieser Studie an zweiter Stelle nach den sachbezogenen Begründungen nicht die sozialen Gründe, sondern die selbstbezogenen Legitimierungen. Über alle Altersklassen der Teilnehmer hinweg werden die Ablehnungen genutzt, um Musik, deren Inhalt oder die mit ihr assoziierten Eigenschaften, Verhaltensweisen und Einstellungen nicht zu denen der Befragten passt, von sich selbst und der eigenen Identität fernzuhalten. Diese Interpretation bestätigt sich in der Frage nach dem Zusammenhang zwischen den Ablehnungen und der Identität, bei der mit einer Ausnahme alle Teilnehmer bestätigen, dass sie Übereinstimmungen zwischen ihrem Selbstbild und ihren negativen Einstellungen zu bestimmter Musik sehen, und diesen Zusammenhang größtenteils auch artikulieren können. Dies fällt ihnen für die abgelehnte Musik laut eigenen Aussagen deutlich leichter als für ihre gemochte Musik, die sie zwar auch als mit ihrer Identität verbunden wahrnehmen, bei der sie aber größere Schwierigkeiten haben, den Inhalt dieses Zusammenhangs darzustellen. Eine mögliche Deutung ist, dass die musikalischen Ablehnungen mit dem Negativ-Selbst der Teilnehmer zusammenhängen und ihnen negative Persönlichkeitsmerkmale, Verhaltensweisen und Attribute zugewiesen werden, die die Befragten sowohl in ihrer Selbstwahrnehmung als auch in der Selbstdarstellung gegenüber anderen von sich fernhalten wollen. Über die Ablehnung der Musik und die damit verbundene Abgrenzung lässt sich die Verneinung dieses Negativ-Selbst oder ‚Nicht-Ich‘ verstärken und darüber das positive Selbstbild der Teilnehmer kräftigen. Das positive Selbstbild hingegen, das mit den musikalischen Vorlieben verknüpft ist, ist deutlich weniger scharf umrissen, sehr stark von Situationen, sozialem Umfeld und Rollen abhängig und somit für die Teilnehmer schwieriger in Worte zu fassen als das Negativ-Selbst.

Die Funktion der Ablehnungen ist somit nicht nur eine soziale Funktion im Sinne der Distinktion, sondern auch eine psychologische Funktion, die die Identität und das Selbstwertgefühl stärken kann. Während für Jugendliche die Darstellung ihrer musikalischen Ablehnungen nach außen von enormer Wichtigkeit ist, da sie sowohl die Gruppenzusammengehörigkeit steigert als auch eine Möglichkeit der Abgrenzung gegen andere bietet und diese Identitätsarbeit über den Musikgeschmack nach außen trägt und im Rahmen der Peer Group verhandelt (siehe dazu Ackermann, 2014, S. 126ff., Laiho, 2004, S. 45f.), berichten in dieser Studie die älteren Teilnehmer, dass

sie selten oder gar nicht über ihre musikalischen Ablehnungen sprechen. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass die sozialen Funktionen der Ablehnungen mit steigendem Alter weniger stark im Vordergrund stehen bzw. nicht mehr kommuniziert werden müssen, sondern eher im Rahmen von kulturellem Kapital oder eben als Bestandteil des Negativ-Ichs eine Konstante des Selbstbilds darstellen.

Neben dieser selbstpsychologischen Komponente der Ablehnung berichten die Teilnehmer auch von emotionalen und körperlichen Wirkungen und Funktionen der abgelehnten Musik, die ebenfalls in den bisherigen Studien nicht berichtet wurden. Die in dieser Studie dargestellten Legitimationsstrategien für musikalische Ablehnungen zeigen somit, dass die negativen Urteile über bestimmte Musik eine Vielzahl unterschiedlicher Bereiche und Disziplinen verbinden. Dies bedeutet zugleich, dass eine Reduktion der Ablehnungsurteile auf rein soziologische Prozesse wie die Distinktion zu kurz greift und dem Thema nicht gerecht werden kann. Ebenso ist es nicht ausreichend, die Funktionen und Begründungen der musikalischen Vorlieben lediglich ins Negative zu verkehren, wie die Darstellung der Funktionen der Ablehnungen aufzeigen konnte. Während einige Funktionen für beide Komponenten des Musikgeschmacks zutreffen, beziehen sich andere ausschließlich auf die positive oder auf die negative Seite. Noch stärker ist der Unterschied bei den Begründungen der jeweiligen Einstellungen: Während es bei den Vorlieben eine starke Verbindung des Werturteils mit der Eignung für bestimmte Funktionen gibt, ist die mangelnde Eignung von Musik nur in wenigen Fällen eine Begründung der Ablehnung. Grundsätzlich sind die Begründungen und Funktionen abgelehnter Musik nur sehr bedingt miteinander verbunden – die Funktionen der Ablehnungen werden zum Teil in den Legitimierungen der Teilnehmer nicht oder nur beiläufig thematisiert.

Betrachtet man alle Begründungen der Ablehnungen gemeinsam, zeigen sich zwei unterschiedliche Muster der Argumentation: Zum einen wird das Vorhandensein oder die Abwesenheit einer bestimmten Eigenschaft negativ bewertet, zum anderen verwenden die Teilnehmer relationale Begründungen, in denen ein zu viel oder zu wenig einer bestimmten Eigenschaft thematisiert wird. Gründe, bei denen eine negativ bewertete Eigenschaft vorhanden war, bezogen sich auf eine unangenehme Körperwirkung, negativ auffallende klangliche Elemente in der Musik oder der Sängerstimme, Diskrepanzen zur Einstellung oder Haltung der Liedtexte oder Musiker, eine zu große Exposition mit der Musik oder negative Erfahrungen in der

Vergangenheit oder Diskrepanzen des sozialen Umfelds, sei es innerhalb der Gruppe oder gegenüber anderen. Als fehlend kritisierten die Teilnehmer mangelnde Tanzbarkeit, Authentizität oder konnten sich mit der Musik bzw. den Interpreten nicht identifizieren. Relationale Gründe, also Eigenschaften, die entweder zu stark oder zu schwach ausgeprägt waren und deswegen als Ablehnungsgründe angeführt wurden, waren emotionale Wirkung (*felt emotions*), Wirkung auf die Stimmung, emotionaler Ausdruck der Musik (*perceived emotions*) sowie kompositorische und textliche Charakteristika wie Harmonie, Melodie, Lautstärke, Popularität, Rhythmus, Struktur, Tempo sowie Komplexität und Realitätsbezug der Liedtexte. In diese Kategorie fallen auch die ästhetischen Kategorien Einfachheit / Komplexität, Innovation / Reproduktion und Abwechslungsreichtum / Gleichförmigkeit.

Grundsätzlich zeigte sich bei den musikalischen Ablehnungen der Teilnehmer, dass auch situative Einflüsse eine große Rolle spielen. Besonders bei der Darstellung ihrer Reaktionen auf die jeweils abgelehnte Musik berichteten viele, dass externe Faktoren der Hörsituation wie Ort, Begleitung und Kontext stark beeinflussen, wie sie auf die Musik reagieren und inwiefern sie sie für einen bestimmten Zeitraum tolerieren oder sogar unter Umständen als angemessen bewerten (siehe Kapitel 4.2.5). Diese Ergebnisse stimmen mit den Studien von Greb und Kollegen (Greb et al., 2017; Greb et al., 2018) zur hohen Bedeutung situativer Aspekte überein.

Von der Forschung bislang unberücksichtigt ist hingegen der Aspekt des Ausgleichs, den die Studienteilnehmer aufzeigten (siehe S. 157). Bei mehreren Ablehnungen wiesen die Befragten darauf hin, dass viele der musikimmanenten kompositorischen Eigenschaften, die sie ablehnen, von anderen positiven Eigenschaften der Musik durchaus ausgeglichen werden können. Bei Ablehnungen aufgrund musikalischer Eigenschaften ist die Ablehnung somit eine Bewertung aufgrund mehrerer Faktoren, die erst dann negativ ausfällt, wenn nicht genügend positive musikalische Charakteristika vorhanden sind, um die kritisierten negativen Eigenschaften der jeweiligen Musik auszugleichen. Diese Form des möglichen Ausgleichs wird jedoch von den Teilnehmern nicht bei Ablehnungen aufgrund von subjektbezogenen oder sozialen Gründen akzeptiert. Dies weist darauf hin, dass bestimmte Ablehnungsgründe zu einer von den musikalischen Eigenschaften unabhängigen negativen Bewertung führen (wie beispielsweise Ablehnungen aufgrund von politischen Diskrepanzen, siehe Ankerzitate auf S. 178).

Die gewählte Methode der semi-strukturierten Tiefeninterviews beweist sich als sehr geeignet, um die zuvor festgelegten Forschungsfragen zu untersuchen. Wenngleich es bei einigen Interviews aufgrund von Zeitmangel der Teilnehmer zu Abweichungen bei der Abfrage aller im Leitfaden formulierten Fragen kam, ist es doch gelungen, die Hauptthemen in allen Interviews anzusprechen und somit bei den meisten Punkten eine Vergleichbarkeit über alle Teilnehmer zu erreichen. Weiterhin gaben alle Teilnehmer nach dem Gespräch als Rückmeldung, dass sie die Fragen sehr interessant fanden und zum Teil über bestimmte Aspekte, die im Interview gefragt oder angesprochen worden waren, noch niemals zuvor nachgedacht hätten. Mehrere äußerten zusätzlich nach dem Ende des Gesprächs das Bedürfnis, bestimmte Stücke oder Interpreten von ihrer Liste der musikalischen Ablehnungen noch einmal hören zu wollen, um genauer zu verstehen, was sie an der Musik genau stört, und gaben an, die Studienteilnahme als bereichernd wahrgenommen zu haben. Auch äußerten mehrere Befragte Interesse an den Studienergebnissen. Keiner der Teilnehmer zog im Nachhinein seine Teilnahme oder Einwilligung in die Nutzung der Aufnahmen und Transkriptionen zurück. Diese Rückmeldungen unterstützen den Eindruck des Interviewers in allen Gesprächen, dass die Teilnehmer sehr offen und unverzerrt Auskunft gegeben haben und wenig bis keine Effekte von sozialer Erwünschtheit oder Unehrllichkeit aufgetreten sind. Da alle Teilnehmer dem Interviewer vor dem Interview nicht persönlich bekannt waren und keiner von ihnen Informationen zum Musikgeschmack des Interviewers haben konnte, ist auch auszuschließen, dass bestimmte Musikrichtungen oder Interpreten bewusst ausgelassen oder verzerrt dargestellt wurden, um dem Interviewer zu gefallen.

Durch die große Anzahl von Teilnehmern und die zum Teil sehr ausführlichen Ablehnungslisten der Teilnehmer war der Datensatz der Interviewstudie sehr groß. Bei der Planung der Studie und der Konzeption des Leitfadens waren einige Aspekte zusätzlich integriert, die schlussendlich in der Analyse und im Kodierprozess nicht mehr berücksichtigt und ausgewertet wurden, da sie für die primäre Zielsetzung der Studie und die daran anschließende Fragebogenentwicklung nicht von Bedeutung waren. Diese nicht ausgewerteten Aspekte sind einerseits die Entwicklung der unterschiedlichen Ablehnungen der Teilnehmer, die zwar im Interview abgefragt wurde, aber zu einem Großteil von den Teilnehmern nicht befriedigend dargelegt werden konnte, sowie die Übereinstimmung des Umfelds mit den Ablehnungen und Vorlieben der Teilnehmer. Ebenfalls wurde der Gesprächsteil über die von den Befragten ,geliebte

Musik‘ nicht im Detail untersucht, da durch die Zeitschwierigkeiten bei einigen Teilnehmern diese Fragen ausgelassen werden mussten und dadurch kein kompletter Datensatz über alle Teilnehmer zur Verfügung stand (außerdem gibt es zu den Musikvorlieben bereits weitere qualitative Studien, die deren Legitimierungsstrategien und Entwicklung umfassend darstellen – siehe Berli, 2014, Greasley et al., 2013, Kunz, 1998).

Auch wenn die gewählte Methode qualitativer Interviews ermöglichte, die musikalischen Ablehnungen der Teilnehmer in großer Breite und Tiefe zu untersuchen und die Vielfalt der unterschiedlichen Legitimationsstrategien und -möglichkeiten aufzuzeigen, ist es durch die kleine Stichprobe nicht möglich, verlässliche Aussagen über die statistische Relevanz der unterschiedlichen Begründungen zu treffen und die Begründungen in einen Zusammenhang mit der Stärke der Ablehnung zu setzen. Zusätzlich machen es die vielen unterschiedlichen Ordnungskategorien, mit denen die Teilnehmer ihre Ablehnungen aufzählten, schwer, Vergleiche zwischen einzelnen besonders polarisierenden Musikarten anzustellen oder zu untersuchen, wie sich starke von schwachen Ablehnungen in Hinsicht auf die Begründungen unterscheiden. Diesen offen gebliebenen Fragen wurde daher in einer Folgestudie nachgegangen, die, ausgehend von den Ergebnissen der Interviewstudie, mit einem Onlinefragebogen die Zusammenhänge zwischen Ablehnungsstärke und Ablehnungsbegründungen untersucht.

5. STUDIE III: Onlinefragebogen „DislikesQues“

Nach der Interviewstudie, die einen umfassenden Einblick in Genese, Ausprägung und Legitimation der Musikablehnungen der Teilnehmer bot, wurde anschließend, ausgehend von den in der Analyse der Interviews entwickelten Kategorien und Differenzierungen, ein Onlinefragebogen zu den Begründungsstrukturen der abgelehnten Musik erstellt. Die quantitative Auswertung der Interviewdaten diente bei der Erstellung des Onlinefragebogens als Ausgangsmaterial und Hinweisgeber für mögliche Zusammenhänge, die nun in einem größeren Rahmen untersucht werden sollten. Der primäre Fokus der Studie lag nach wie vor auf den Legitimationsstrategien hinter den negativen Urteilen über bestimmte Musik. In der Interviewstudie zeigten die Teilnehmer eine großen Breite und Vielfalt an unterschiedlichen Gründen, die sich voneinander in ihrer Differenziertheit, im Detailreichtum und dem Abstraktionslevel deutlich unterschieden. Nicht möglich war es jedoch, abgesehen von den beschriebenen Häufigkeiten, die Ablehnungsgründe statistisch auf Zusammenhänge mit der Ablehnungsstärke oder auch nur untereinander im Vergleich zu betrachten. Darum wurde als nächster Schritt ein Onlinefragebogen entwickelt, mit dem folgende Fragestellungen beantwortet werden sollten:

1. Gibt es Unterschiede in den Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Interpreten und Stilen?
2. Gibt es Unterschiede in den Begründungsstrukturen für unterschiedliche Grade der Ablehnung (geringe Ablehnung vs. starke Ablehnung)?
3. Unterscheiden sich die Ablehnungsbegründungen für die Ablehnung verschiedener Musikstile untereinander?

Dafür wurden zunächst auf Basis der Interviewdaten und -formulierungen Items für die verschiedenen genannten möglichen Ablehnungsbegründungen erarbeitet, um die Legitimationen der Teilnehmer für ihre Musikablehnungen mittels geschlossener Fragen erheben zu können, und dann Entscheidungen zu der genauen Methodik und Vorgehensweise getroffen. In diesem Kapitel werden daher zunächst die Fragebogen- und Item-Entwicklung sowie der Ablauf der Fragebogenstudie vorgestellt, bevor die Stichprobe näher beschrieben wird. Anschließend werden die Ergebnisse der Onlineumfrage präsentiert und diskutiert.

5.1 Methodik

5.1.1 Fragebogenentwicklung und Auswahl der Items

Der Fragebogen wurde aus der Interviewstudie heraus entwickelt. Da es erneut in erster Linie um die Ablehnungsbegründungen gehen sollte, wurden zunächst aus den Kodierungen zu den Legitimationsstrategien der Interviewteilnehmer für ihre Musikablehnungen eine Liste von insgesamt 125 verschiedenen Begründungen aufgestellt. Diese bezogen sich auf die in Kapitel 4.2.4 vorgestellten Kategorien und umfassten sachbezogene, personenbezogene und soziale Gründe. Bei der anschließenden Überprüfung der Items lag der Fokus darauf, inwiefern einzelne Items nur auf eine einzelne Musikrichtung bezogen, möglicherweise missverständlich oder nicht eindeutig von anderen Items abzugrenzen waren. Diese Items wurden aussortiert. In einem weiteren Schritt wurden die verbliebenen 92 Items mit einer Expertengruppe bestehend aus Musikwissenschaftlern und Musikpsychologen diskutiert und erneut reduziert. Dabei wurde versucht, ein ähnliches Level von Abstraktion in den Formulierungen zu erreichen, so dass die verbliebenen Items alle für mehr als eine Musikrichtung anwendbar waren. Zugleich wurde darauf Wert gelegt, dass die Item-Formulierungen möglichst nah an dem in den Interviews verwendeten Vokabular blieben und dennoch nicht missverständlich oder ungenau formuliert waren. Die verbliebenen 41 Items wurden anschließend von mehreren Personen gelesen, in ihren Formulierungen diskutiert und auf mögliche Verständnisschwierigkeiten geprüft.

Die endgültige Liste der Items umfasst Aussagen zu musikalischen Eigenschaften, zum Text, zum emotionalen Ausdruck, zur Wirkung auf Emotionen und Körper, zu Diskrepanzen mit dem Selbstkonzept und zu sozialen Faktoren. Hinsichtlich der Musik werden Melodie, Harmonie, Rhythmus, Struktur, Tempo und Dynamik mit jeweils zwei Items (zu viel – zu wenig) abgefragt, außerdem, mit je einem Item, die Dichotomien Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit, Komplexität vs. Einfachheit und Innovation vs. Reproduktion. Je ein weiteres Item bezieht sich auf den Klang der Instrumente und auf die Sängerstimme. Auf den Text bezogen werden mit jeweils einem Item ebenfalls Komplexität und Einfachheit sowie Realitätsbezug (zu viel – zu wenig) abgefragt (siehe Kapitel 4.2.4.1). Weitere sechs Items beziehen sich auf den emotionalen Ausdruck der Musik, die Wirkung der Musik auf die Emotionen und auf die Stimmung, wobei auch hier ein Unter- oder Übermaß thematisiert wird. Der

Einfluss auf den Körper (unangenehm) sowie die fehlende Tanzbarkeit sind mit jeweils einem Item repräsentiert. In Bezug auf das Selbstbild werden Diskrepanzen zwischen Musik (bzw. mit der Musik verknüpfte Assoziationen) und den Einstellungen des Teilnehmers, fehlende Authentizität, zu hohe Exposition mit der Musik, mangelnde Identifikationsmöglichkeiten und negative Erinnerungen erhoben. Schließlich werden noch mögliche In-Group-Effekte und Distinktion gegenüber den Hörern der Musik mit je einer Aussage erfasst. Ergänzt werden die unterschiedlichen Ablehnungsbegründungen um zwei Items zu möglichen Reaktionen auf die Exposition mit der Musik (siehe Tabelle 5.1).

Nr.	Bezeichnung	Item
		Ich lehne Stil1 ab, ...
1	Körperwirkung	weil Stil1 für mich körperlich unangenehm ist
2	Tanzbarkeit	weil ich mich zu Stil1 nicht bewegen kann
3	Emo felt +	weil Stil1 unangenehme Gefühle in mir auslöst
4	Emo felt -	weil Stil1 mich nicht berührt.
5	Stimmung +	weil Stil1 mir schlechte Laune macht.
6	Stimmung -	weil Stil1 keine Auswirkungen auf meine Stimmung hat
7	Emo perceived +	weil Stil1 mir zu gefühlvoll ist
8	Emo perceived -	weil Stil1 mir zu wenig emotionalen Ausdruck hat
9	Komplexität	weil Stil1 mir zu komplex ist
10	Einfachheit	weil Stil1 mir zu einfach ist
11	Harmonie +	weil mir Stil1 musikalisch zu wenig Spannung enthält
12	Harmonie -	weil Stil1 mir zu viele schräge Töne enthält
13	Instrumente	weil in Stil1 Instrumente eingesetzt werden, deren Klang ich nicht mag
14	Innovation	weil Stil1 sich zu sehr verändert hat
15	Reproduktion	weil sich Stil1 zu wenig weiter entwickelt
16	Dynamik +	weil Stil1 mir zu laut ist
17	Dynamik -	weil Stil1 mir zu leise ist
18	Melodie +	weil Stil1 mir zu melodisch ist
19	Melodie -	weil Stil1 mir zu unmelodisch ist
20	Popularität +	weil mir Stil1 zu nah am Mainstream ist
21	Popularität -	weil mir Stil1 zu speziell ist
22	Rhythmus +	weil Stil1 mir zu rhythmisch ist
23	Rhythmus -	weil Stil1 mir zu wenig rhythmisch ist
24	Struktur +	weil Stil1 mir zu schematisch ist
25	Struktur -	weil Stil1 mir zu chaotisch ist
26	Tempo +	weil Stil1 mir zu schnell ist
27	Tempo -	weil Stil1 mir zu langsam ist
28	Variabilität	weil Stil1 mir zu unterschiedlich ist
29	Gleichförmigkeit	weil Stil1 für mich immer gleich klingt
30	Stimme	weil ich die Art nicht mag, wie die Stimme in Stil1 eingesetzt wird

Nr.	Bezeichnung	Item
		Ich lehne Stil1 ab, ...
31	Einstellung	weil ich mit der Weltanschauung von Stil1 nichts anfangen kann
32	Authentizität	weil mir Stil1 nicht authentisch genug ist
33	Exposition	weil ich Stil1 zu oft gehört habe
34	Identifikation	weil ich mich mit Stil1 nicht identifizieren kann
35	Erinnerungen	weil ich negative Erfahrungen mit Stil1 gemacht habe
36	In-Group	weil meine Freunde Stil1 auch nicht mögen
37	Out-Group	weil ich mit denjenigen, die Stil1 hören, nichts gemeinsam habe
38	Textkomplexität	weil mir die Texte von Stil1 zu komplex sind
39	Texteinfachheit	weil mir die Texte von Stil1 zu einfach sind
40	Realitätsbezug +	weil mir die Texte von Stil1 zu nah an der Realität sind
41	Realitätsbezug -	weil mir die Texte von Stil1 zu unrealistisch sind
42	Reaktion Raum	Ich verlasse den Raum, wenn Stil1 gespielt wird.
43	Reaktion Ausschalten	Ich schalte die Musik um / aus, wenn Stil1 gespielt wird.
	Qual 1 / Qual 2	Aus Qualitätssicherungsgründen kreuzen Sie hier bitte "stimme voll zu" an.

Tabelle 5.1: Begründungssitems für Ablehnungen

Die Entscheidung, einen großen Teil der Begründungen in zwei Formulierungen abzufragen, von der sich eine auf ein ‚zu viel‘, die andere auf ein ‚zu wenig‘ bezieht, entstand ebenfalls aus den Interviewdaten heraus, da die Teilnehmer mehrfach ein Übermaß oder ein Fehlen bestimmter Eigenschaften kritisierten (siehe Kapitel 4.2.4.1). Eine ähnliche Beobachtung machten auch Woodward und Emmison (2001, S. 302f.), die feststellten, dass sich Geschmacksurteile in den meisten Fällen positiv auf ein ‚richtiges‘ Ausmaß einer Eigenschaft beziehen. Diese Erkenntnis wird im Bereich der Marktforschung bereits in Form der JAR-Scale (‚just about right-scale‘; Popper & Kroll, 2005) eingesetzt, die Eigenschaften eines Objekts mit einem idealen Mittelpunkt (‚gerade richtig‘) zwischen den Endpunkten ‚zu viel / zu stark‘ und ‚zu wenig / zu schwach‘ abfragt. Die im vorliegenden Onlinefragebogen verwendeten Aussagen lehnen sich daran an, indem sie zwar nicht die JAR-Scale verwenden, aber in ihren Formulierungen Abweichungen von diesem idealen Mittelpunkt beschreiben.

In den Interviews wurden die Teilnehmer gebeten, sich im Vorhinein bereits Gedanken über ihre Musikablehnungen zu machen und eine Liste aller Ablehnungen mit zum Interview zu bringen. Diese Listen waren zum Teil enorm umfangreich und umfassten zwischen acht und 36 Punkten (siehe Kapitel 4.1.4, Tabelle 4.1) aus sieben verschiedenen Ordnungskategorien von Musik (Kapitel 4.2.1). Eine Abfrage aller Ablehnungen im Onlinefragebogen wäre somit enorm umfangreich und zeitlich sehr langwierig gewesen. Deshalb wurde entschieden, nur zwei abgelehnte Musikstile und

zwei abgelehnte Musikinterpreten abzufragen (die beiden meistgenannten Ordnungskategorien abgelehnter Musik in den Interviews, siehe Abbildung 4.2 in Kapitel 4.2.1) und nicht die gesamten Musikablehnungen der Teilnehmer zu erheben. Um sicherzustellen, dass nicht nur die am stärksten abgelehnten Stile und Interpreten ausgewählt bzw. genannt werden, wurden die Teilnehmer aufgefordert, jeweils einen stark und einen schwach abgelehnten Stil und Interpreten anzugeben. Über diese Anweisung sollte erreicht werden, dass innerhalb der Ablehnungsstärke eine gewisse Varianz herrscht und unterschiedliche Ablehnungsstärken miteinander verglichen werden können.

5.1.2 Ablauf

Die Studie wurde über soziale Netzwerke wie Twitter und Facebook, Musikforen im Internet und über unterschiedliche Mailverteiler von verschiedenen Fachschaften deutscher Universitäten beworben. Text und Bild der Ankündigung sind im Anhang unter A.5.1 zu finden. In der Ankündigung war die Information enthalten, dass es sich um eine Onlinestudie zu den Gründen für die Ablehnung bestimmter Musik handelt. Die Durchführung der Befragung dauerte im Durchschnitt etwa 20 Minuten.

Nach einer Informationsseite mit Teilnehmerbelehrung zu Datenschutz, Anonymisierung, Ablauf der Studie und Hinweisen zur Verlosung wurden die Teilnehmer zunächst gebeten, aus einer Liste mit fünfzehn Musikstilen einen Stil auszuwählen, den sie stark ablehnen. Die verwendeten fünfzehn Stil Kategorien entstammten erneut dem *Multidimensional Inventory of Music Taste* (Wald-Fuhrmann, 2018). Die Kategorie Funk / Ska wurde, nachdem sie in den Interviews nicht erwähnt wurde (siehe Kapitel 4.2.1), nicht verwendet. Stattdessen wurde die Liste um die Kategorien House, Techno und Reggae ergänzt. House und Techno wurden damit aus der Sammelkategorie EDM herausgelöst und als separate Antwortmöglichkeit angegeben. In der Ausfüllanweisung wurden die Teilnehmer zusätzlich darauf hingewiesen, dass sie bei abgelehnten Substilen oder Gattungen die am ehesten passende Oberkategorie auswählen sollten. Auch gab es eine weitere Antwortmöglichkeit für den Fall, dass es keinen Musikstil gibt, der stark abgelehnt wird, woraufhin die Teilnehmer direkt zur Abfrage des zweiten Stils geleitet wurden.

Als nächster Schritt wurden die Teilnehmer gebeten, auf einer sieben-stufigen Likert-Skala mit den Polen ‚sehr geringe Ablehnung‘ – ‚sehr starke Ablehnung‘ zu bewerten, wie stark sie den ausgewählten Stil ablehnen. Nach der Bewertung folgten die 41 Begründungssitems, auf zwei Seiten verteilt. Die Teilnehmer bewerteten den Grad ihrer Zustimmung auf einer fünf-stufigen Likert-Skala mit den Endpunkten ‚stimme nicht zu‘ und ‚stimme voll zu‘, mit einem weiteren Punkt ‚weiß nicht / ist nicht anwendbar‘. Die Ausfüllanweisung lautete wie folgt (am Beispiel Rock):

„Bitte geben Sie bei jeder der Aussagen an, inwiefern sie für Ihre Ablehnung von Rock von Bedeutung ist. Es geht dabei nicht darum, Rock zu beschreiben, sondern um Ihre individuellen Gründe, warum Sie Rock ablehnen. Dabei gibt es keine richtigen oder falschen Antworten. Es geht ausschließlich um den Eindruck, den Sie von diesem Stil haben, wie diese Musik auf Sie wirkt oder welche Assoziationen Sie haben, wenn Sie Rock hören.“

Die Reihenfolge der Begründungssitems erfolgte nicht randomisiert, jedoch auch nicht nach Kategorien sortiert, sondern durcheinander. Ergänzt wurden die Begründungen auf der zweiten Seite durch die beiden Reaktions-Aussagen.

Diese Vorgehensweise wurde für den zweiten Musikstil mit der veränderten Anweisung, dass es sich nun um einen schwach abgelehnten Stil handeln solle, wiederholt, wobei es erneut möglich war, anzugeben, dass kein schwach abgelehnter Stil vorliegt.

Bei den Interpreten wurden keine Antwortmöglichkeiten vorgegeben, sondern nach dem Namen eines stark bzw. schwach abgelehnten Interpreten (oder Künstler, Band, Komponist) mittels eines Freitextfeldes gefragt. Es gab die Möglichkeit, das Feld leer zu lassen, wenn es keinen stark abgelehnten Interpreten gab, woraufhin erneut direkt zur Abfrage des zweiten Interpreten oder, wenn kein schwach abgelehnter Interpret vorlag, zur Abfrage der soziodemographischen Daten gesprungen wurde.

Auf der nächsten Seite wurden die Teilnehmer dann gebeten, dem genannten Interpreten einen Stil zuzuweisen, wobei die gleichen Auswahlmöglichkeiten angegeben wurden wie bei der Abfrage von Stil 1 und Stil 2. Die Abfrage der Begründungen und Reaktionen blieb bei den Interpreten identisch mit dem Vorgehen bei den Stilen.

Zum Ende wurden soziodemografische Daten (Alter, Geschlecht, Schulabschluss und berufliche Situation), das Musikhörverhalten sowie sechs Items zur Bedeutung von Musik von Schäfer (Schäfer & Sedlmeier, 2010, S. 227) abgefragt. Abschließend hatten die Teilnehmer die Möglichkeit, in einem Freitextfeld Kommentare, Anregungen oder Ähnliches zu notieren, bevor sie, so gewünscht, zur Verlosung weitergeleitet wurden.

Um sicherzustellen, dass die Teilnehmer, die sich möglicherweise aufgrund der Verlosung nur durch die Umfrage durchklicken, ohne die Items zu lesen, später aussortiert werden konnten, wurden an zwei Stellen in den Begründungsitems (bei Stil 1, Seite 2, und Interpret 1, Seite 2; siehe Tabelle 5.2) Qualitätssicherungshinweise eingebaut, in denen die Teilnehmer gebeten wurden, ‚stimme voll zu‘ anzukreuzen. Datensätze von Teilnehmern, die bei einem oder beiden dieser Items falsche Antworten gegeben hatten, wurden aus dem allgemeinen Datensatz entfernt (N = 2).

Nach Beendigung des Fragebogens hatten die Teilnehmer die Möglichkeit, an einer Verlosung teilzunehmen, bei der jeder zehnte Teilnehmer einen Amazon-Gutschein im Wert von 10 € gewann. Die dafür benötigten E-Mail-Adressen wurden separat von den im Fragebogen erhobenen Daten gespeichert und konnten nicht auf die gegebenen Antworten im Fragebogen selbst zurückbezogen werden. Die Daten der Onlinestudie wurden als .csv-Datei exportiert und mit IBM SPSS Statistics Version 24 ausgewertet.

5.1.3 Teilnehmer und Durchführung

Insgesamt nahmen 658 Teilnehmer an der Umfrage teil. Zwei Datensätze mussten aufgrund falscher Werte in den Qualitätssicherungsvariablen ausgeschlossen werden, sodass die Daten von 656 Teilnehmern ausgewertet wurden. Davon waren 416 weiblich, 235 männlich und 5 transident / transsexuell. Die Teilnehmer waren im Mittel 30,72 Jahre alt, Standardabweichung (SD) = 12,42. Der jüngste Teilnehmer war 11 Jahre alt, der älteste 75 Jahre. Die meisten Teilnehmer hatten als höchsten Bildungsabschluss das Abitur (N = 261), weitere einen Bachelor (N = 142), Master / Magister / Diplom (N = 145) oder eine abgeschlossene Promotion (N = 32). 37 Teilnehmer hatten die Fachhochschulreife erlangt, 20 die mittlere Reife oder einen Realschulabschluss, drei einen Volks- oder Hauptschulabschluss und vier Teilnehmer waren noch Schüler. Zwölf Teilnehmer gaben an, einen anderen Abschluss zu haben. Beruflich waren die meisten Teilnehmer Studenten, Schüler oder Auszubildende (N = 367), angestellt (N = 186)

oder selbständig (N = 38). Nur wenige waren berentet oder pensioniert (N = 21), arbeitslos (N = 8) oder anderes (N = 36).

In Hinsicht auf die Bedeutung von Musik in ihrem Leben waren die Teilnehmer sehr homogen. Der größte Teil der Teilnehmer äußerte Zustimmung bei den Aussagen, dass sie Musik mögen und brauchen, nicht ohne Musik leben können und leidenschaftlich gern Musik hören. Die Teilnehmer zeigten dementsprechend eine sehr positive Einstellung zu Musik generell, die sich auch in ihren Antworten zur Frage nach ihrem Hörverhalten äußerte: 81% hörten mindestens ein- bis zweimal täglich Musik (26,7% hörten 1-2x, 22% 3-4x täglich, und 32,3% mehr als 4x am Tag). Die Zustimmung zu Aktivitäten in Verbindung mit Musik, die Geld kosten, war hingegen weniger häufig: nur 42,9 % der Teilnehmer stimmten der Aussage, dass sie regelmäßig Clubs oder Konzerte besuchen, zu, und nur 28 % gaben an, regelmäßig viel Geld für Musik auszugeben.

5.2 Ergebnisse

5.2.1 Stark und schwach abgelehnte Stile und Interpreten – Deskriptive Statistik

In der folgenden Auswertung wird von Ablehnungsstufe (stark – schwach) sowie Ablehnungsgraden (die von den Teilnehmern innerhalb der stark oder schwach abgelehnten Kategorien Stil oder Interpret vergebene Ablehnungsbewertung auf einer sieben-stufigen Likert-Skala von ‚sehr geringe Ablehnung‘ zu ‚sehr starke Ablehnung‘) differenziert.

Von den 656 Teilnehmern gaben 606 einen stark abgelehnten Stil, 614 einen schwach abgelehnten Stil, 486 einen stark abgelehnten Interpreten und 339 einen schwach abgelehnten Interpreten an. Bei den stark abgelehnten Stilen (Stil 1) wurde am häufigsten Schlager ausgewählt (N = 179). An zweiter Stelle steht die deutsche Volksmusik (N = 109), gefolgt von Metal (N = 95), Techno (N = 81) und Rap / Hip Hop (N = 55). Bei den schwach abgelehnten Stilen wurden erneut am häufigsten deutsche Volksmusik (N = 101) und Schlager (N = 99) genannt, weiterhin Techno (N = 68), Rap / Hip Hop (N = 65), Metal (N = 59) und Country (N = 40). Betrachtet man die Stile gemeinsam und nicht nach Ablehnungsstufe (stark – schwach) getrennt, sind somit die am häufigsten genannten abgelehnten Stile Schlager (N = 278), deutsche

Volksmusik (N = 210), Metal (N = 154), Techno (N = 149) und Rap / Hip Hop (N = 120). Sehr wenige Nennungen erhielten außereuropäische Musik (N = 6), Blues (N = 11), Rock (N = 14), Klassik (N = 16) und House (N = 22).

Bei den stark abgelehnten Interpreten gibt es nur neun Namen, die von mehr als 10 Teilnehmern angegeben wurden: am häufigsten wurde Helene Fischer genannt (N = 133), gefolgt von Bushido (N = 21), Rammstein (N = 17), Xavier Naidoo (N = 16), Frei.Wild und Andrea Berg (beide N = 13), Heino (N = 12), Justin Bieber (N = 11) sowie Florian Silbereisen und Hansi Hinterseer (beide N = 10). Insgesamt wurden 165 stark abgelehnte Interpreten aufgezählt, von denen 53 von mehr als einem Teilnehmer genannt wurden. Bei den schwach abgelehnten Interpreten entfallen erneut die meisten Nennungen auf Helene Fischer (N = 39) und Bushido (N = 15). An dritter Stelle folgt nun Justin Bieber (N = 14). Insgesamt wurden 185 Interpreten genannt, von denen 61 mehr als einmal aufgezählt wurden.

Nachdem die Teilnehmer den Namen eines abgelehnten Interpreten eingegeben hatten, wurden sie gebeten, diesem einen Stil zuzuweisen. Damit wurde in Kauf genommen, dass unterschiedliche Teilnehmer demselben Interpreten auch unterschiedliche Stile zuweisen, wie exemplarisch am Beispiel von Helene Fischer gezeigt werden kann: Insgesamt nannten 172 Teilnehmer Helene Fischer als entweder stark oder schwach abgelehnte Interpretin. Von diesen 172 wiesen ihr 150 Teilnehmer den Musikstil Schlager zu, 19 die Kategorie deutsche Volksmusik und drei ordneten sie unter Pop ein. Da bei dieser Onlinestudie Musikstile und ihre jeweiligen Grenzen und genauen Definitionen als Einstellungen individueller Personen betrachtet werden und es somit keine objektiv richtigen Einordnungen gibt, ist diese Stilzuweisungsvielfalt gewollt. Da es nicht möglich ist, zu überprüfen, ob alle Teilnehmer, die als stark abgelehnten Musikstil Schlager ausgewählt haben, auch an die gleiche oder zumindest ähnliche Musik gedacht haben, war es wichtiger, dass die individuelle Zuordnung von Interpreten zu den Musikstilen den individuellen Ordnungsprinzipien der Teilnehmer entspricht. Eine Kodierung aller Interpreten durch die Studienleitung hätte möglicherweise zu Diskrepanzen zwischen den Begründungen für die abgelehnten Stile und denen der abgelehnten Interpreten geführt, wenn diese anderen Stilen zugeordnet worden wären.

Wie auch bei den Stilablehnungen ist bei den Interpreten ebenfalls Schlager der am häufigsten zugewiesene Stil (N = 242). An zweiter Stelle steht Pop (N = 192), gefolgt von Rap / Hip Hop (N = 120), Rock (N = 82), dt. Volksmusik (N = 70) und Metal (N = 47).

Die Ablehnungsgrade wurden von den Teilnehmern innerhalb beider Ablehnungsstufen (stark – schwach) bewertet. Ein Vergleich dieser Ablehnungsgrade zwischen Stil 1 (N = 606) und Stil 2 (N = 614) mit dem Mann-Whitney-U-Test (geeignet für zwei unabhängige, ordinal-skalierte Variablen; Bortz, Lienert & Boehnke, 2008, S. 200ff., Bühner & Ziegler, 2009, S. 277f.) ergibt einen signifikanten Unterschied ($z = -23,47$, $p < 0,001$). Auch ein Vergleich der Ablehnungsbewertungen zwischen Interpret 1 (N = 511) und Interpret 2 (N = 361) zeigt einen signifikanten Unterschied ($z = -20,73$, $p < 0,001$). Dies bedeutet, dass die Ausfüllanweisung, jeweils einen stark und einen schwach abgelehnten Stil und Interpreten anzugeben, von den Teilnehmern befolgt wurde und es signifikante Unterschiede in der Ablehnungsstärke zwischen den Gruppen gibt. Die Box-Plots (Abb. 5.1) zeigen, dass den in Stufe 1 (stark abgelehnt) genannten Stilen und Interpreten (blau) auch höhere Ablehnungsgrade zugewiesen wurden als den in Stufe zwei (schwach abgelehnt) genannten Stilen und Interpreten (rot). Es zeigt sich zudem eine geringere Streuung der Ablehnungsgrade in Stufe 1 (für stark abgelehnte Stile Med = 6, IQA = 6-7 und Interpreten Med = 7, IQA = 6-7; für schwach abgelehnte Stile Med = 4, IQA = 3-5 und Interpreten Med = 4, IQA = 3-5).

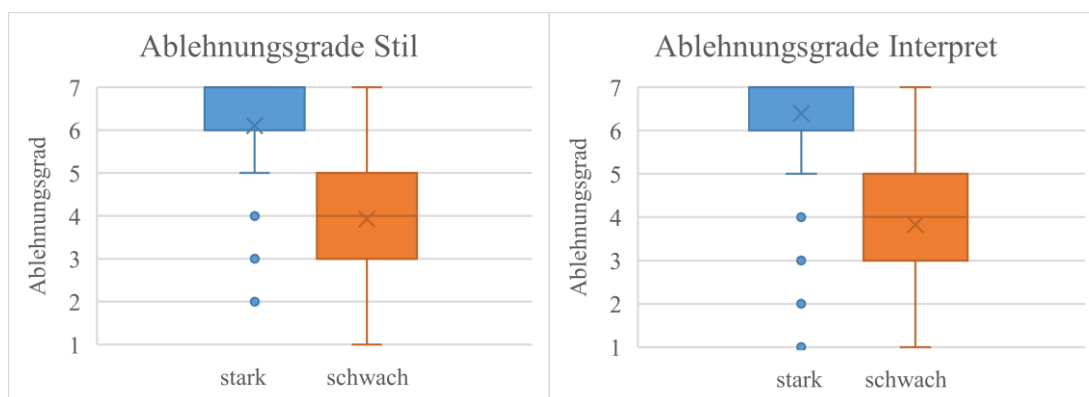


Abbildung 5.1: Darstellung der Ratings der Ablehnungsgrade (1 = sehr geringe Ablehnung, 7 = sehr starke Ablehnung), getrennt nach Stilen und Interpreten: blau steht für die starke Ablehnungsstufe, orange für die schwache Ablehnungsstufe. Kreuze markieren den Mittelwert (Deskriptive Statistik, siehe Anhang A.5.2).

5.2.2 Zusammenhang zwischen den Begründungsisems und der starken und schwachen Ablehnung von Stilen und Interpreten

Das Liniendiagramm (Abb. 5.2) zeigt die Mittelwerte der Ratings aller 41 Begründungsisems sowie der beiden Reaktionsitems sowohl für die bewerteten Stile als auch Interpreten. Bei den Stilen und Interpreten mit starker Ablehnung (blaue und graue Linien) bewerten die Teilnehmer ihre Zustimmung zu den Gründen stärker als bei den Stilen und Interpreten mit schwacher Ablehnung (rote und gelbe Linien), was sich visuell deutlich abzeichnet. Außerdem zeigt sich, dass die höchsten Zustimmungsmittelwerte bei den stark abgelehnten Interpreten auftreten (graue Linie). Diese visuellen Eindrücke werden im Folgenden inferenzstatistisch überprüft. Die Begründungsisems mit dazugehörigen Nummern sind in Tabelle 5.1 abgebildet.

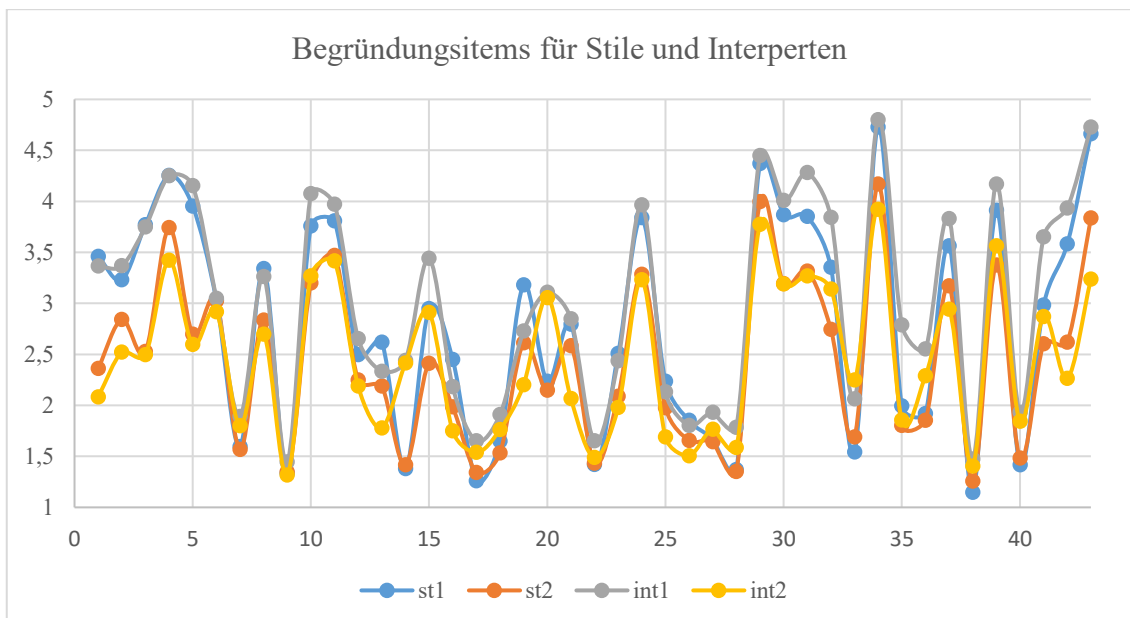


Abbildung 5.2: Darstellung der Mittelwerte der Ratings (y -Achse; 1 = stimme nicht zu, 5 = stimme voll zu) für alle Gründe und Reaktionen (x -Achse; Nr. 42+43 sind die Reaktionen). Nummern siehe Tabelle 5.1.

Zur Berechnung der Unterschiede wurde zuerst über die Mittelwerte der Begründungsisems für Stil 1, Stil 2, Interpret 1 und Interpret 2 eine zweifaktorielle Varianzanalyse gerechnet, um zu untersuchen, ob sich grundsätzlich die Stile von den Interpreten (Haupteffekt Kategorie) sowie die Ablehnungsstufen voneinander unterscheiden (Bortz & Schuster, 2010, S. 238f.). Das Modell zeigt zwei signifikante Haupteffekte für Kategorie ($F(1) = 6,471, p = 0,015$) und Ablehnungsstufe ($F(1) = 63,356, p < 0,001$), außerdem eine signifikante Interaktion Kategorie *

Ablehnungsstufe ($F(1) = 47,836, p < 0,001$). Bei den Interpreten werden die Begründungsisems mit einem Mittelwert von 2,736 ($SE = 0,129$) als etwas stärker zutreffend bewertet als bei den Stilen ($MW = 2,615, SE = 0,142$).

Deutlicher ist der Unterschied bei den Ablehnungsstufen: die Begründungsisems treffen stärker auf Stile und Interpreten in Stufe 1 (starke Ablehnung; $MW = 2,911, SE = 0,155$) als in Stufe 2 zu (schwache Ablehnung; $MW = 2,440, SE = 0,115$; S. Abb. 5.3). Auffällig ist (wie auch die signifikante Interaktion andeutet), dass sich Interpret 1 ($MW = 3,025 (SE = 0,152)$ sowohl von Stil 1 ($MW = 2,798, SE = 0,162$) als auch von Interpret 2 ($MW = 2,447, SE = 0,111$) und Stil 2 ($MW = 2,433, SE = 0,124$) unterscheidet. Paarweise Vergleiche (t -Tests für unabhängige Stichproben mit Bonferroni-Korrektur; ebd., S. 120) zeigen folgende Ergebnisse:

- Stil 1 vs. Stil 2 ($t(42) = 6,764, p < 0,001$),
- Interpret 1 vs. Interpret 2 ($t(42) = 8,544, p < 0,001$),
- Stil 1 vs. Interpret 1 ($t(42) = -4,809, p < 0,001$),
- Stil 2 vs. Interpret 2 ($t(42) = -0,279, p = 0,782$).

Somit unterscheiden sich alle Bedingungen, mit der Ausnahme von Stil 2 und Interpret 2. Es bestätigt sich die Vermutung, dass die Begründungsisems am stärksten auf stark abgelehnte Interpreten zutreffen.

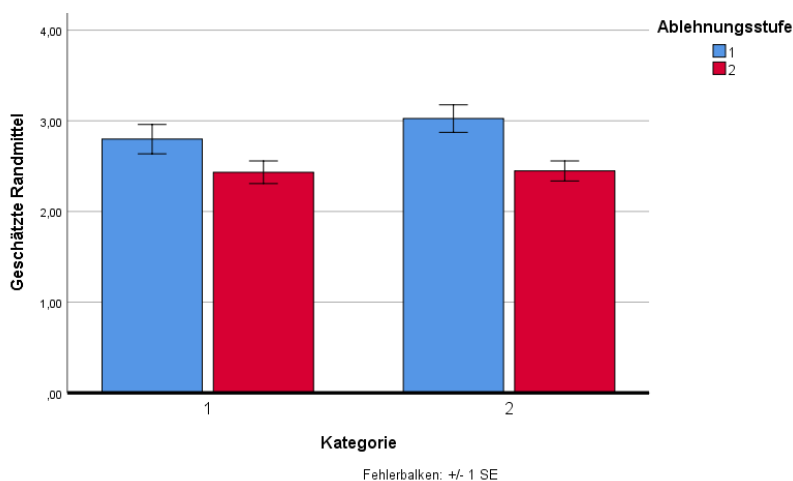


Abbildung 5.3: Balkendiagramm der Mittelwerte für alle Musikstile/Interpreten und Gründe/Reaktionen. Kategorien Stile (1) und Interpreten (2) und Ablehnungsgrade Stufe 1 (starke Ablehnung) = blau, Stufe 2 (schwache Ablehnung) = rot.

5.2.3 Zustimmung zu den Ablehnungsbegründungen

Bei der Betrachtung des Modus für alle Begründungsitems über beide Kategorien und Ablehnungsstufen hinweg fällt auf, dass für die meisten Items die Extreme der Skala (1 oder 5) gewählt wurden (siehe Anhang A.5.2). Einzige Ausnahme bildet das Item Reaktion Raum, bei dem am häufigsten die 4 ausgewählt wurde. Daraus kann gefolgert werden, dass die angegebenen Items polarisieren. Alternativ sind möglicherweise die Abstufungen in der Bewertung der Ablehnungen nicht nötig, da für die Teilnehmer Gründe entweder zutreffen oder nicht zutreffen, aber es keine graduellen Abstufungen gibt. Um die Zustimmungsverteilung zu den Begründungen etwas detailreicher abzubilden, werden im Folgenden die Mediane (Med; der Median ist robuster gegen Ausreißer im Vergleich zum Mittelwert; (Bortz & Schuster, 2010, S. 28; Bühner & Ziegler, 2009, S. 51) und Interquartilsabstände (IQA) betrachtet.

Über die Mediane und IQA lässt sich sowohl darstellen, inwiefern bestimmte Begründungen über die Kategorien und Stufen hinweg eine hohe Zustimmung erhalten, als auch, ob einzelne Items nicht relevant für die Legitimierung der Ablehnung sind. Bei folgenden Items liegt sowohl ein Median von 1 als auch ein IQA von 1 vor:

- Komplexität (Nr. 9; „weil Stil / Interpret mir zu komplex ist“)
- Dynamik - (Nr. 17; „weil Stil / Interpret mir zu leise ist“)
- Variabilität (Nr. 28; „weil Stil / Interpret mir zu unterschiedlich ist“)
- Textkomplexität (Nr. 38; „weil mir die Texte von Stil / Interpret zu komplex sind“)

Folgende Items haben einen Median von 1 mit einem IQA von 1-2:

- Emo perceived + (Nr. 7; „weil Stil / Interpret mir zu gefühlvoll ist“)
- Innovation (Nr. 14; „weil Stil / Interpret sich zu sehr verändert hat“)
- Melodie + (Nr. 18; „weil Stil / Interpret mir zu melodisch ist“)
- Rhythmus + (Nr. 22; „weil Stil / Interpret mir zu rhythmisch ist“)
- Tempo + (Nr. 26; „weil Stil / Interpret mir zu schnell ist“)
- Tempo – (Nr. 27; „weil Stil / Interpret mir zu langsam ist“)
- Exposition (s.u.; Nr. 33; „weil ich Stil / Interpret zu oft gehört habe“)
- Realitätsbezug + (Nr. 40; „weil mir die Texte von Stil / Interpret zu nah an der Realität sind“)

Damit zeigen zwölf Begründungsitems einen niedrigen Median (Med = 1) mit einer geringen Streuung (IQA = 1-2), was darauf hinweist, dass diese Gründe für die Ablehnung von Musikstilen und Interpreten nicht oder nur marginal von Bedeutung sind. Lediglich das Item Exposition weist bei der Betrachtung der Mediane und Verteilungen der Items getrennt nach Stufe (starke / schwache Ablehnung) und den Kategorien (Stil / Interpret) größere Streuungen auf (Interpret und beide Ablehnungsstufen: Med = 1, IQA = 1-3). Somit zeigt Exposition in drei Gruppen eine größere Streuung, weshalb es in den Auswertungen weiterhin berücksichtigt werden sollte. Die anderen elf Items werden in einigen der folgenden Analysen nicht mehr berücksichtigt.

Andere Begründungsitems weisen über alle Kategorien und Stufen hinweg einen hohen Median auf, wenngleich bei ihnen eine größere Streuung (IQA) vorliegt. Einen Median von 5 in beiden Kategorien und Ablehnungsstufen zeigen die Items Identifikation (Nr. 34; „weil ich mich mit Stil / Interpret nicht identifizieren kann“; IQA von 4-5) und Gleichförmigkeit (Nr. 29; „weil Stil / Interpret für mich immer gleich klingt“; IQA von 4-5). Weitere zwei Items haben in der starken Ablehnungsstufe einen Median von 5 sowie einen IQA von 3-5 (und in der schwachen Ablehnungsstufe einen Median von 4 mit IQA von 2-5): Emo felt – (Nr. 4; „weil Stil / Interpret mich nicht berührt“) und Texteinfachheit (Nr. 39; „weil mir die Texte von Stil / Interpret zu einfach sind“).

Damit gibt es vier Begründungsitems, die über beide Kategorien und beide Stufen hinweg gleichermaßen von hoher Bedeutung für die Ablehnung sind und grundsätzlich eng mit der Ablehnung von Stilen und Interpreten verbunden sind.

5.2.4 Zusammenhang zwischen der (schwachen) Ablehnung von Interpreten und Stilen und den Ablehnungsgründen

Um die Beziehungen zwischen dem Ablehnungsgrad und den Zustimmungsratings der verschiedenen Begründungen sowie Reaktionen zu ermitteln, wurde zunächst die Begründungsstruktur für die Ablehnung nach den Kategorien Stil und Interpret getrennt betrachtet. Dazu wurde jeweils ein einfaches lineares Regressionsmodell (Bortz & Schuster, 2010, S. 183ff.; Bühner & Ziegler, 2009, S. 582f.) zwischen Stil und Ablehnungsgrad und Interpret und Ablehnungsgrad berechnet. Aufgrund der größeren Streuung der Daten (siehe Abb. 5.1; Balkendiagramme) wurden lediglich die schwach

abgelehnten Stile und Interpreten verglichen. Die elf oben aufgeführten Items wurden von den Analysen ausgeschlossen.

Das Regressionsmodell für Stile in schwacher Ablehnung wurde signifikant ($F(32, 290) = 11,526, p < 0,001$) und erklärte 56,0% der Varianz. Folgende Gründe und Reaktionen sagen den Grad der Ablehnung eines schwach abgelehnten Stils voraus:

Bezeichnung	Item	Beta	$p \leq$
Körperwirkung	weil Stil 2 für mich körperlich unangenehm ist	,164	,005
Emo felt -	weil Stil 2 mich nicht berührt.	,116	,048
Stimmung +	weil Stil 2 mir schlechte Laune macht.	,277	,001
Einfachheit	weil Stil 2 mir zu einfach ist	,174	,014
Out-Group	weil ich mit denjenigen, die Stil 2 hören, nichts gemeinsam habe	,158	,008
Reaktion Raum	Ich verlasse den Raum, wenn Stil 2 gespielt wird.	,160	,005
Reaktion Aus	Ich schalte die Musik um / aus, wenn Stil 2 gespielt wird.	,154	,006

Tabelle 5.2: Ergebnis der Regressionsanalyse für Ablehnungsgrade von Stilen in schwacher Ablehnungsstufe (alle Werte findet sich in Anhang A.5.3).

Korrelationen nach Spearman zeigen für alle signifikanten Gründe positive Zusammenhänge mit dem Ablehnungsgrad, d. h. je stärker die Ablehnung generell bewertet wurde, desto stärker trifft auch ein Grund auf die Ablehnung zu. Bei den schwach abgelehnten Stilen steht eine höhere Ablehnungsbewertung (Ablehnungsgrad) in Verbindung mit einem unangenehmen Körpergefühl, fehlender emotionaler Wirkung („berührt nicht“), einer zu starken Einfachheit der Musik und fehlenden Gemeinsamkeiten mit den Hörern (siehe Tabelle 5.2). Beide Reaktionen korrelieren ebenfalls signifikant positiv mit dem Ablehnungsgrad.

Auch das lineare Regressionsmodell für die Interpreten in schwacher Ablehnung für die Gründe, die Reaktionen und den Ablehnungsgrad wurde signifikant ($F(32, 197) = 13,406, p < 0,001$) und erklärte 68,5% der Varianz. Folgende Gründe und Reaktionen sagen den Ablehnungsgrad voraus:

Bezeichnung	Item	Beta	$p \leq$
Stimmung +	weil Int2 mir schlechte Laune macht.	,170	,022
Instrumente	weil in Int2 Instrumente eingesetzt werden, deren Klang ich nicht mag	,112	,043
Texteinfachheit	weil mir die Texte von Int2 zu einfach sind	,234	,002
Reaktion Raum	Ich verlasse den Raum, wenn Int2 gespielt wird.	,177	,009
Reaktion Aus	Ich schalte die Musik um / aus, wenn Int2 gespielt wird.	,293	,001

Tabelle 5.3: Ergebnis der Regressionsanalyse für Ablehnungsgrade von Interpreten in schwacher Ablehnungsstufe.

Auch hier korrelieren alle signifikanten Gründe positiv mit dem Ablehnungsgrad, das heißt, die Ablehnungsbewertungen von schwach abgelehnten Interpreten stehen in Zusammenhang damit, dass die Musik den Teilnehmern schlechte Laune macht, sie den Klang der Instrumente nicht mögen und die Texte zu einfach sind. Auch hier stimmen die Studienteilnehmer bei höheren Ablehnungsgraden stärker auch den Aussagen zu, dass sie den Raum verlassen oder die Musik ausmachen (siehe Tabelle 5.3).

5.2.5 Unterschiede in den Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Stilen und Interpreten

In einem nächsten Schritt wurde untersucht, inwiefern sich die Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Stilen von denen für Interpreten unterscheiden. Auch dabei wurde die Ablehnungsstufe berücksichtigt. Da die Regressionsanalysen keine Vergleiche zwischen den Ablehnungsstufen und den Kategorien Stil und Interpret zuließen, wurden nun Gruppenvergleiche mittels Kruskal-Wallis-Tests angestellt. Wegen der geringen Streuung der Daten (nicht normalverteilt) innerhalb der Stile und Interpreten in starker Ablehnung und den ordinal-skalierten Variablen wurde mit dem Kruskal-Wallis-Test eine nicht-parametrische ANOVA gewählt (Bortz et al., 2008, S. 222f.; Bühner & Ziegler, 2009, S. 378). Als Posthoc-Tests für folgende paarweise Vergleiche berechnet SPSS Dunn-Bonferroni-Tests¹⁷. In die Analyse flossen die 30 ausgewählten Begründungsitems und die beiden Reaktionsitems ein. Die Ergebnisse der Omnibus-Tests zeigen, dass lediglich das Item Stimmung – nicht signifikant wurde (siehe Anhang A.5.4), d.h. es finden sich hier keine Unterschiede zwischen Interpreten und Stilen sowie Ablehnungsstufen.

¹⁷ <http://www-01.ibm.com/support/docview.wss?uid=swg21479073>; siehe auch Bühner und Ziegler (2009, S. 545f.)

Name	Kategorie			Ablehnungsstufe		Posthoc-Test
	Int1_Stil1	Int2_Stil2	Posthoc-Test	Stil1_Stil2	Int1_Int2	
Körperwirkung	1,000	0,046	S2>I2	0,001	0,001	1>2
Tanzbarkeit	1,000	0,019	S2>I2	0,001	0,001	1>2
Emo Felt +	1,000	1,000		0,001	0,001	1>2
Emo Felt -	1,000	0,048	S2>I2 \$	0,001	0,001	1>2
Stimmung +	0,074	1,000		0,001	0,001	1>2
Emo Perceived -	1,000	0,849		0,001	0,001	1>2
Einfachheit	0,001	1,000	I1>S1	0,001	0,001	1>2
Harmonie +	0,150	1,000		0,001	0,001	1>2
Harmonie -	1,000	1,000		0,032	0,001	1>2
Instrumente	0,001	0,001	S>I	0,001	0,001	1>2
Reproduktion	0,003	0,002	I>S	0,001	0,001	1>2
Dynamik +	0,002	0,007	S>I	0,001	0,001	1>2 \$
Melodie -	0,001	0,001	S>I	0,001	0,001	1>2
Popularität +	0,001	0,001	I>S	1,000	1,000	1=2
Popularität -	1,000	0,001	S2>I2	0,315	0,001	Int1>Int2
Rhythmus -	0,156	0,634		0,001	0,001	1>2
Struktur +	0,375	1,000		0,001	0,001	1>2
Struktur -	0,074	0,003	S2>I2	0,028	0,002	1>2
Gleichförmigkeit	0,160	0,079		0,001	0,001	1>2
Stimme	0,440	1,000		0,001	0,001	1>2
Einstellung	0,001	1,000	I1>S1	0,001	0,001	1>2
Authentizität	0,001	0,002	I>S	0,001	0,001	1>2
Exposition	0,001	0,001	I>S	0,082	0,008	int2 > int1 \$
Identität	0,320	0,870		0,000	0,001	1>2
Erinnerung	0,001	1,000	I1>S1	0,221	0,001	int1>int2
Social In-Group	0,001	0,005	I>S	1,000	0,239	1=2
Social Out-Group	0,001	0,360	I1>S1 \$	0,001	0,001	1>2
Texteinfachheit	0,009	0,135	I1>S1	0,001	0,001	1>2
Realitätsbezug -	0,001	0,212	I1>S1	0,002	0,001	1>2
Reaktion Raum	0,001	0,002	I>S	0,001	0,001	1>2
Reaktion Aus	0,199	0,001	S2>I2	0,001	0,001	1>2

Tabelle 5.4: Ergebnisse (p-Werte \leq) der Posthoc-Tests folgend den signifikanten Kruskal-Wallis-Tests für die Vergleiche von Kategorien und Ablehnungsgraden. Die Spalten „Vergleich“ zeigen an, welche Gruppe stärker zutreffende Items zeigte, z.B. S(til) > I(nterpret) oder Stufe 1 > Stufe 2. Das Zeichen \$ bedeutet, dass nur geringe Unterschiede vorliegen. Die detaillierten Ergebnisse der Posthoc-Tests, die weitere Teststatistik und die deskriptive Statistik finden sich im Anhang A.5.4.

Bezüglich der Ablehnungsstufen bestätigen die Ergebnisse die anhand Abbildung 5.2 vermuteten Unterschiede zwischen Stilen und Interpreten insofern, als dass die Begründungitems stärker auf die Stile und Interpreten in starker Ablehnung als in schwacher Ablehnungsstufe zutreffen. Bei den Items Popularität –, Erinnerung und Exposition finden sich nur bei den Interpreten signifikante Unterschiede (d.h. Stil 1 und Stil 2 unterscheiden sich bei diesen Items nicht). Lediglich die Merkmale Popularität +

und Social In-Group zeigen weder für Interpreten noch für Stile einen signifikanten Unterschied in den Ablehnungsstufen (siehe Tabelle 5.4).

In beiden Ablehnungsstufen (stark und schwach) treffen die Items Instrumente, Dynamik + und Melodie – stärker auf die Ablehnung von Stilen als von Interpreten zu. Für ausschließlich starke Ablehnung finden sich keine Items, die eher auf Stile als auf Interpreten zutreffen (für die deskriptive Statistik der Items, siehe Anhang A.5.4). Bei schwacher Ablehnungsstufe erhielten folgende Items höhere Zustimmungsbewertungen für Stile als für Interpreten: Körperwirkung, Tanzbarkeit, Emo felt – (gering), Popularität – und Struktur –.

Stärker auf die Ablehnung von Interpreten als auf die von Stilen treffen in beiden Ablehnungsstufen die Items Reproduktion, Popularität +, Authentizität, Exposition, Social In-Group und Reaktion Raum zu. Bei starker Ablehnung zeigen die folgenden Items höhere Zustimmungswerte bei Interpreten als bei Stilen: Einfachheit, Einstellung, Erinnerung, Social Out-Group (gering), Texteinfachheit, Realitätsbezug –. Innerhalb der schwachen Ablehnung trifft kein Item mehr auf Interpreten als auf Stile zu.

Innerhalb der starken Ablehnungsstufe treffen somit keine Gründe stärker auf Stile als auf Interpreten zu, während bei der schwachen Ablehnungsstufe keine Begründungen stärker auf Interpreten als auf Stile zutreffen. Die starke Ablehnung von Interpreten beruht offenbar auf einer größeren Vielzahl an Gründen als die starke Ablehnung von Stilen. Ein möglicher Erklärungsansatz ist, dass die Teilnehmer bei der Ablehnung der Musik eines Interpreten eine genauere Vorstellung der Musik präsent haben als bei der größeren Ordnungskategorie eines Musikstils und dementsprechend differenzierter auch musikalische Gründe für die Ablehnung als zutreffend angeben.

Zusammenfassend begründen die Studienteilnehmer ihre Ablehnung von Stilen stärker als ihre Ablehnung von Interpreten mit folgenden Merkmalen:

- Körperwirkung
- Tanzbarkeit
- Emo felt –
- Instrumente
- Dynamik +
- Melodie –

- Popularität –
- Struktur –
- Reaktion Aus

Als Gründe für die Ablehnung von Interpreten (stärker als bei Stilen) finden sich folgende Merkmale:

- Einfachheit
- Reproduktion
- Popularität +
- Einstellung
- Authentizität
- Exposition
- Erinnerung
- Social In-Group
- Social Out-Group
- Texteinfachheit
- Realitätsbezug –
- Reaktion Raum

Bei der Ablehnung von Stilen werden somit größtenteils musikalische Gründe wie Dynamik, Melodie, Struktur und der Klang der Instrumente als zutreffend bewertet. Ergänzt werden diese sachbezogenen Begründungen um mangelnde emotionale Wirkung der Musik (Emo felt –) sowie um unangenehme körperliche Auswirkungen und fehlende Tanzbarkeit. Auch werden Stile eher abgelehnt, weil sie zu speziell sind, während bei Interpreten eher angegeben wird, dass sie zu nah am Mainstream sind und dementsprechend zu oft gespielt und gehört werden (Exposition).

Bei Interpreten werden hingegen vermehrt persönliche Gründe für die Ablehnung ausgewählt. Die Einstellung der Interpreten, eine zu große Exposition, negative Erinnerungen ebenso wie soziale Gründe spielen hier eine stärkere Rolle. Weiterhin werden Interpreten abgelehnt, wenn sie sich nicht weiterentwickeln und wenn sie musikalisch und textlich als zu einfach und unrealistisch wahrgenommen werden. Auch fehlende Authentizität wird von den Studienteilnehmern stärker bei Interpreten als bei Stilen kritisiert.

5.2.6 Unterschiede zwischen den Musikstilen

Um die Begründungsstrukturen für die Ablehnung unterschiedlicher Musikstile miteinander zu vergleichen, war es nötig, eine Auswahl zu treffen, da die Anzahl der Musikstile nicht ausgeglichen war (siehe Kapitel 5.2.1). Bei den meisten Stilen zeigt sich ein sehr unausgewogenes Verhältnis der Nennungen innerhalb den Ablehnungsgraden oder den Kategorien (siehe Tabelle 5.5). Der Datenlage und den Hypothesen folgend wurden folgende Musikstile für einen Vergleich hinsichtlich der Begründungsstrukturen ausgewählt: Schlager, Rap, deutsche Volksmusik, Metal und Pop. Wegen zu geringer Datenmenge in jeweils einer der Kategorien können die Stile Rock (nur Interpreten) und Techno (nur Stil) nur eingeschränkt betrachtet werden.

Während Schlager als Ablehnung sowohl in Form Stilablehnung als auch in Interpreten-Form oft angegeben wurde, werden selten Interpreten aus den Bereichen Techno, EDM, deutsche Volksmusik und Jazz genannt. Pop und Rock sind hingegen bei den abgelehnten Stilen kaum präsent, werden jedoch deutlich häufiger bei Interpreten angegeben. Besonders auffällig ist die Verteilung bei Pop, der beinahe ausschließlich bei den schwach abgelehnten Interpreten ausgewählt wurde. Wenngleich teilweise bei den angegebenen Interpreten auch andere Zuweisungen denkbar sind, ist die Einteilung in den Stil Pop jedoch bei allen genannten Interpreten schlüssig und nachvollziehbar, was die Möglichkeit, dass Pop als eine Art Sammelkategorie verwendet wurde, ausschließt.

Diese deutlichen Unterschiede in den Häufigkeiten der bewerteten Stile und vor allem der geringen Anzahl mancher Stile bedeuten jedoch auch, dass statistische Untersuchungen bei einigen Stilen unmöglich sind. Die bei einigen Stilen geringe Datenlage führt dazu, dass auch möglicherweise signifikante Interaktionen von Stil * Stufe nur zurückhaltend interpretiert werden dürfen. Mögliche Beispiele sind dafür unter anderem die deutsche Volksmusik mit den Bewertungen von nur 13 Wertungen bei Interpret 2, Metal mit 14 Wertungen bei Interpret 2 oder Pop mit neun bzw. 35 Wertungen für Stil 1 und 2.

Neben der Häufigkeitsverteilung der Bewertungen sind, ausgehend von der Literatur, vor allem die Kategorien Schlager und Metal im Mittelpunkt des Interesses. In der einzigen empirischen Untersuchung, die spezifisch die Musikablehnungen der Teilnehmer in den Blick nahm, stellte Bryson (1996, S. 894) fest, dass selbst ein breiter, offener Musikgeschmack Grenzen aufweist, die sich vor allem auf Musikstile beziehen,

die mit einer niedrigeren sozialen Schicht in Verbindung gebracht werden. In der untersuchten US-amerikanischen Stichprobe sind dies vor allem die Stile Rap und, noch stärker, Metal (siehe Kapitel 2.3.2). Die verstärkte Abneigung gegen Metal wurde in mehreren weiteren Untersuchungen untermauert (siehe beispielsweise Bennett et al., 2010, S. 79; Coulangeon & Lemel, 2007, S. 100; Holt, 1997, S. 112f.; Savage, 2006, S. 163; Warde, 2011, S. 348). Es soll daher untersucht werden, ob sich die Begründungsstrukturen zwischen Schlager und Metal sowie anderen Stilen in Kategorie und/oder Interpret unterscheiden, da Schlager in der Interviewstudie der am häufigsten genannte abgelehnte Musikstil vor volkstümlicher Musik und Metal war (siehe Kapitel 4.2.1). In einem weiteren Schritt sollen die Gründe ermittelt werden, in denen sich die Stile gegebenenfalls unterscheiden. Verglichen werden dementsprechend Schlager mit deutscher Volksmusik, Metal, Rap, Pop sowie Techno (nur Stil 1 und 2) und Rock (nur Interpret 1 und 2). Metal wird zusätzlich im Vergleich mit Pop, Rap, deutscher Volksmusik und Techno (nur Stil 1 und 2) betrachtet.

Musikstil	Stil1	Stil2	Int1	Int2
Gesamt	606	614	486	341
Schlager	179	99	178	64
deutsche Volksmusik	109	101	57	13
Metal	95	59	33	14
Rap / Hip Hop	55	65	67	53
Pop	9	35	75	117
Techno	81	68	11	8
Rock	1	13	42	40
Electronic Dance Music (EDM)	29	33	13	12
Jazz	20	32	0	2
House	8	14	0	1
Reggae	6	32	4	4
Klassik	5	11	4	7
Country	4	40	2	3
Blues	3	8	0	0
außereuropäische Musik	2	4	0	2

Tabelle 5.5: Häufigkeiten der Nennungen verschiedener Musikstile.

Um die Musikstile miteinander vergleichen zu können, werden pro Begründungssitem die Mittelwerte für jeden Musikstil in beiden Ablehnungsstufen und beiden Kategorien verwendet. Zum Vergleich der nun metrischen Daten wird als Test für die Unterschiede zwischen zwei Musikstilen in Abhängigkeit von Kategorie und Ablehnungsstufe dreifaktorielle Varianzanalysen (Bortz & Schuster, 2010, S. 265) mit den Faktoren Musikstil (zweistufig, z.B. Schlager und Metal), Kategorie (zweistufig: Stil und Interpret) und Ablehnungsstufe (zweistufig: stark und schwach) gerechnet. Auch bei

diesen Analysen werden die oben genannten elf Begründungen, die ausgehend von Median und IQA keine oder nur eine sehr geringe Streuung aufweisen, nicht berücksichtigt. Auch die beiden Reaktionsitems werden in den Stilvergleichen nicht berücksichtigt, da der Fokus ausschließlich auf den möglichen Unterschieden in der Begründungsstruktur liegt. Zusätzlich ist anzumerken, dass sowohl Unterschiede zwischen Kategorie und Ablehnungsstufe als auch die Dreifach-Interaktion dann nicht betrachtet werden, wenn der Haupteffekt Musikstil nicht signifikant wird.

Zwischen den untersuchten Stilen finden sich größtenteils keine oder nur sehr geringe Unterschiede hinsichtlich der Begründungsstrukturen (eine ausführliche Darstellung der Ergebnisse findet sich in Anhang A.5.5). Schlager und deutsche Volksmusik unterscheiden sich nicht in den Begründungen für die Ablehnung (der Haupteffekt Musikstil wird nicht signifikant, auch die Interaktionen in Zusammenhang mit Musikstil werden nicht signifikant), ebenso wenig Schlager und Metal, Schlager und Rap / Hip Hop und Schlager und Techno (nur Stil; kein signifikanter Haupteffekt; aber eine signifikante Interaktion von Musikstil * Ablehnungsstufe ($p < 0,001$), die andeutet, dass es einen größeren Unterschied zwischen den Ablehnungsstufen innerhalb von Schlager als bei Techno gibt, wenngleich dieser Unterschied für die Fragestellung nicht weiter von Bedeutung ist). Auch Schlager und Pop zeigen nur signifikante Interaktionen hinsichtlich Musikstil * Kategorie ($F(1) = 5,479$, $p = 0,026$) und Musikstil * Ablehnungsstufe ($F(1) = 22,187$, $p < 0,001$), jedoch keinen signifikanten Haupteffekt. Paarweise Vergleiche (t -Tests für unabhängige Stichproben mit Bonferroni-Korrektur; ebd., S. 120; siehe Anhang A.5.5.11) zeigen jedoch, dass sich Schlager-Interpreten (MW = 3,287, SE = 0,174) und Pop-Interpreten (MW = 2,916, SE = 0,142) signifikant voneinander unterscheiden ($t(29) = 7,455$, $p < 0,001$; siehe Abb. 5.5). Gleiches gilt für Schlager und Pop in der schwachen Ablehnungsstufe ($t(29) = 3,089$, $p = 0,004$; Schlager (schwach) MW = 2,843, SE = 0,169; Pop (schwach) MW = 2,656, SE = 0,145; siehe Abb. 5.6). Somit können die Unterschiede in den Begründungsstrukturen weiter untersucht werden.

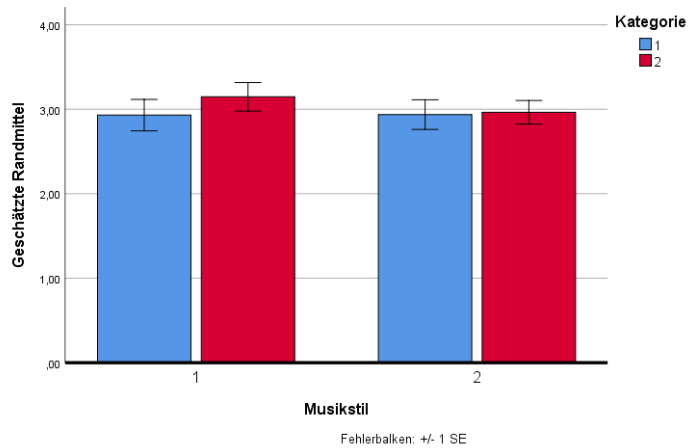


Abbildung 5.5: Musikstile Schlager (1) und Pop (2) für Kategorie Stil (blau, 1) und Interpret (rot, 2). Schlager-Interpreten zeigen einen höheren Mittelwert als Schlager-Stil sowie Pop in beiden Kategorien.

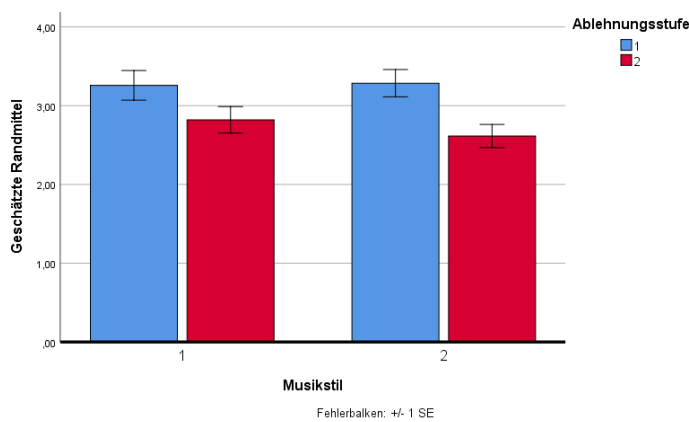


Abbildung 5.6: Musikstile Schlager (1) und Pop (2) für Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2). Pop-Interpret zeigt einen niedrigeren Mittelwert als Pop-Stil und Schlager in beiden Kategorien.

Ähnlich wie bei Schlager und Pop unterscheiden sich die Schlager-Interpreten signifikant von den Rock-Interpreten hinsichtlich der Ablehnungsbegründungen. Die zweistufige Varianzanalyse zeigt einen signifikanten Haupteffekt ($F(1) = 16,840$, $p < 0,001$) sowie eine signifikante Interaktion Musikstil * Ablehnungsstufe ($F(1) = 15,865$, $p < 0,001$). Paarweise Vergleiche ergeben sowohl, dass bei Schlager-Interpreten die Zustimmung zu den Begründungssitems stärker (MW = 3,147, SE = 0,169) als bei den Rockinterpreten ist (MW = 2,630, SE = 0,105; $t(30) = 16,840$, $p < 0,001$), als auch, dass sich die Interpreten innerhalb der schwachen Ablehnungsstufe signifikant unterscheiden ($t(30) = 6,189$, $p < 0,001$; Abb. 5.7): Auf Schlager-Interpreten treffen in niedriger Ablehnungsstufe die Begründungssitems insgesamt stärker zu (MW = 2,927, SE = 0,163) als auf die Rock-Interpreten (MW = 2,195, SE = 0,080).

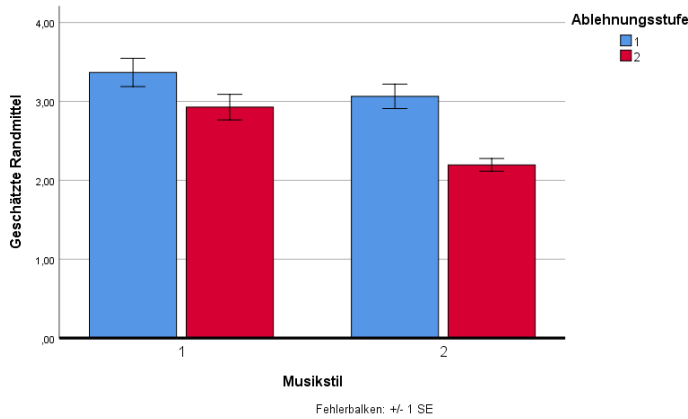


Abbildung 5.7: Schlager-Interpreten (1) und Rock-Interpreten (2) für Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2). Besonders Rock-Interpreten in schwacher Ablehnung zeigen einen niedrigen Mittelwert.

Nachdem im Vergleich der Stile Schlager und Metal keine signifikanten Unterschiede gefunden wurden, wurde überprüft, inwiefern sich Metal von anderen Stilen hinsichtlich der Begründungsstruktur unterscheiden lässt. Dazu wurde Metal mit deutscher Volksmusik (kein signifikanter Haupteffekt, keine Interaktionen) sowie, nur hinsichtlich des Stils in einer zweistufigen Varianzanalyse, mit Techno (Stil; kein signifikanter Haupteffekt, keine Interaktion) verglichen. Diese Untersuchungen ergeben jedoch keine signifikanten Ergebnisse, was bedeutet, dass sich Metal nicht hinsichtlich der Begründungsstruktur der Ablehnungen von den Stilen Schlager, dt. Volksmusik und Techno unterscheidet.

Beim Vergleich Metal und Rap wird der Haupteffekt nicht signifikant, jedoch die Interaktion Musikstil * Kategorie (siehe Abb. 5.8; $F(1) = 5,227, p = 0,029$), die andeutet, dass die Begründungspunkte stärker auf Rap-Interpreten als auf Metal-Interpreten zutreffen. Allerdings wird der paarweise Vergleich nicht signifikant ($t(29) = -0,596, p = 0,556$; Abb. 5.8), d.h. es gibt keinen signifikanten Unterschied zwischen den Begründungsmustern.

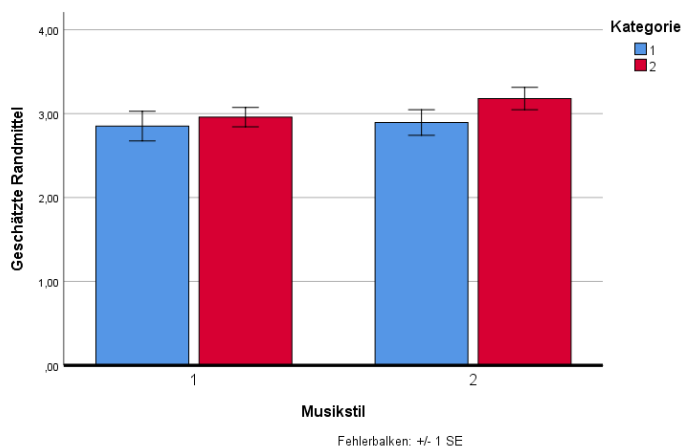


Abbildung 5.8: Metal (1) und Rap (2) für Kategorie Stil (blau, 1) und Interpret (rot, 2). Unterschiede zwischen Interpreten werden nicht signifikant.

Auch bei Metal und Pop findet sich kein signifikanter Haupteffekt, es zeigt sich aber eine signifikante Interaktion Musikstil * Ablehnungsstufe ($F(1) = 9,496, p = 0,004$). Das Balkendiagramm (Abb. 5.9) deutet auf Unterschiede innerhalb der Musikstile hin, aber im paarweisen Vergleich unterscheiden sich Metal und Pop nicht in der schwachen Ablehnungsstufe ($t(29) = 0,887, p = 0,382$).

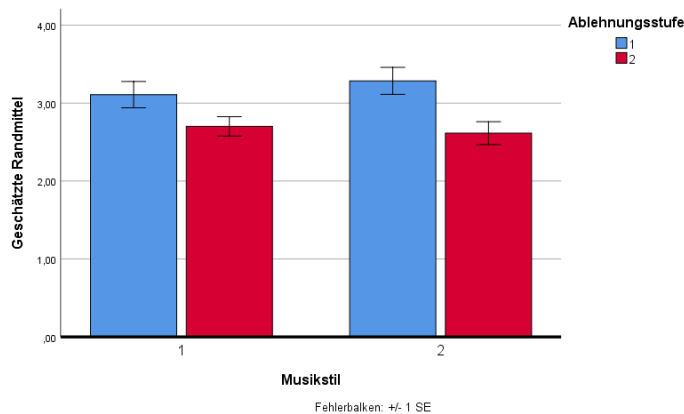


Abbildung 5.9: Metal (1) und Pop (2) für Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2). Unterschiede innerhalb der Ablehnungsstufen werden nicht signifikant.

Die Ergebnisse zeigen, dass es nur geringe Unterschiede in den Begründungsstrukturen für die Ablehnung verschiedener Musikstile gibt. Lediglich zwischen Schlager und Pop sowie Schlager und Rock finden sich signifikante Effekte: In der schwachen Ablehnungsstufe ist die Zustimmung zu den Gründen bei Pop schwächer als bei Schlager und bei Pop-Interpreten generell schwächer als bei Schlager-Interpreten. Für Rock im Vergleich zu Schlager zeigt sich ein ähnliches Bild, bei Rock-Interpreten ist die Zustimmung zu den Gründen schwächer als bei Schlager-Interpreten (dieser Unterschied wird auch gesondert innerhalb der schwachen Ablehnungsstufe signifikant).

Die gefundenen Unterschiede zwischen Schlager und Pop sowie Schlager- und Rock-Interpreten wurden im Folgenden hinsichtlich der Begründungsstruktur weiter untersucht. Die Berechnung basiert nun erneut auf den Einzelratings der Teilnehmer. Zwischen den beiden Paaren wurden Mann-Whitney-U-Tests gerechnet.

Die Ablehnungsbegründungen für Schlager und Pop unterscheiden sich hinsichtlich einer Vielzahl von Items, von denen die Mehrzahl stärker auf Schlager als auf Pop zutrifft (siehe Anhang A.5.5.5.1). Nur in der schwachen Ablehnungsstufe treffen die Items Popularität + und Exposition stärker auf Pop als auf Schlager zu. Im Vergleich von Pop- und Schlager-Interpreten werden alle Begründungen bei Schlager als signifikant stärker zutreffend bewertet.

Auch im Vergleich von Schlager- und Rock-Interpreten werden mehrere Items signifikant (siehe Anhang A.5.5.6.1). Schlager-Interpreten werden stärker auf Basis der Items Harmonie +, Authentizität, Texteinfachheit, Struktur +, Einfachheit, Popularität +, Gleichförmigkeit, Emo felt –, Emo perceived –, Out-Group, Identifikation, Stimmung –, Reproduktion, Exposition und Einstellung abgelehnt. Auf Rock-Interpreten treffen im Vergleich die Items Realitätsbezug –, Struktur – und Popularität – signifikant stärker zu.

Zusammenfassend zeigten sich somit keine signifikanten Haupteffekte in den dreifaktoriellen Varianzanalysen zwischen den sieben Stilen. Unterschiede finden sich nur innerhalb von Interpreten bei Schlager und Pop und Schlager und Rock.

5.2.7 Vergleiche von Kategorie und Ablehnungsstufe innerhalb eines Musikstils

Um zu vergleichen, inwiefern sich innerhalb eines Musikstils die Kategorien Stil und Interpret sowie die Ablehnungsstufen stark und schwach voneinander unterscheiden, wurde für beides jeweils ein allgemeines lineares Modell mit dem zweistufigen Faktor Kategorie bzw. dem zweistufigen Faktor Ablehnungsstufe gerechnet. Im Falle eines signifikanten Haupteffekts oder einer signifikanten Interaktion wurden anschließend paarweise Vergleiche mit Bonferroni-Korrektur durchgeführt. Es wurden die beschriebenen 30 Items berücksichtigt.

Schlager zeigt sowohl für Kategorie ($F(1) = 22,604, p < 0,001$) als auch für Ablehnungsstufe ($F(1) = 58,521, p < 0,001$) signifikante Haupteffekte, allerdings keine signifikante Interaktion. Paarweise Vergleiche der Kategorien ergeben, dass die Zustimmung zu den Gründen sowohl bei Interpreten- stärker als bei Stilablehnungen ($F(42) = 22,604, p < 0,001$) als auch bei starker Ablehnung stärker als bei schwacher Ablehnung ($F(42) = 58,521, p < 0,001$) ist (Mittelwerte u. a. siehe Anhang A.5.5.12).

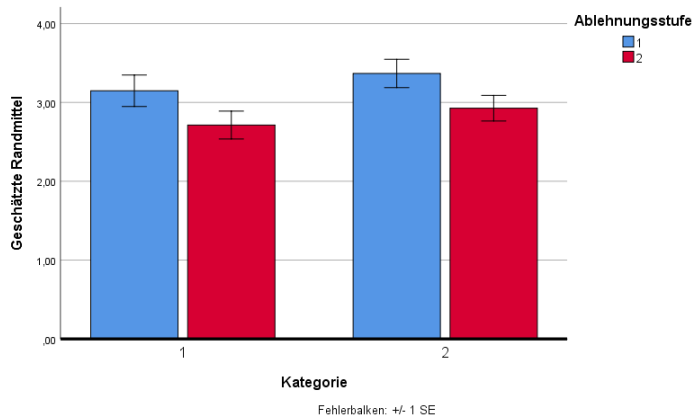


Abbildung 5.10: Schlager. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Auch deutsche Volksmusik weist sowohl für die Kategorien ($F(1) = 14,138, p = 0,001$) als auch für die Ablehnungsstufe ($F(1) = 64,427, p < 0,001$) signifikante Haupteffekte auf. Die Interaktion Kategorie * Ablehnungsstufe ($F(1) = 11,001, p = 0,002$) ist ebenfalls signifikant. Die paarweisen Vergleiche zeigen, dass auch hier die Zustimmung zu den Begründungen bei Interpreten im Vergleich zu den Stilen ($F(30) = 14,138, p = 0,001$) und bei Stufe 1 gegenüber Stufe 2 größer ist ($F(30) = 64,427, p < 0,001$).

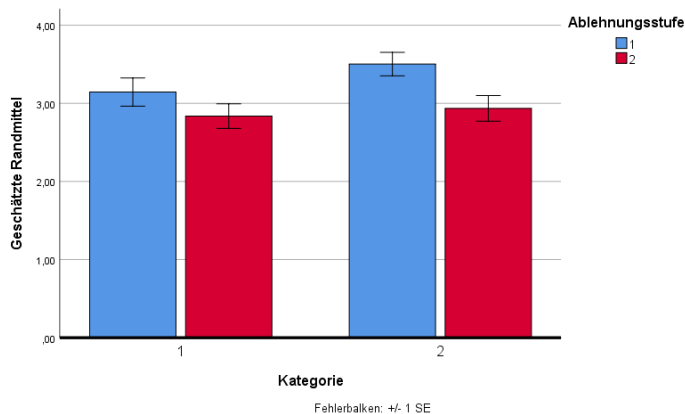


Abbildung 5.11: Deutsche Volksmusik. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Bei Techno liegen ebenfalls signifikante Haupteffekte bei Kategorie ($F(1) = 27,911, p < 0,001$) und Ablehnungsstufe ($F(1) = 5,568, p = 0,025$) vor, jedoch keine signifikante Interaktion. Die paarweisen Vergleiche ergeben ebenfalls, dass Interpret und Stufe 1 stärkere Zustimmungswerte zu den Gründen erhalten als Stil ($F(30) = 27,911, p < 0,001$) und Stufe 2 ($F(30) = 5,568, p = 0,025$).

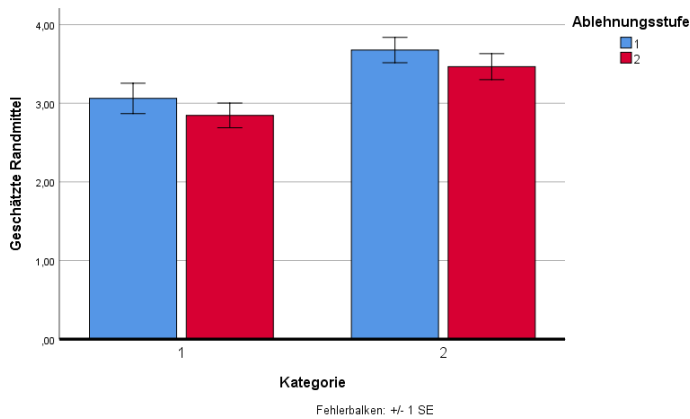


Abbildung 5.12: Techno. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Bei Metal hingegen wird der Haupteffekt Kategorie nicht signifikant, d. h. es gibt keinen Unterschied zwischen Interpret und Stil, aber einen signifikanten Haupteffekt Ablehnungsstufe ($F(1) = 18,677, p < 0,001$) und eine signifikante Interaktion Kategorie * Ablehnungsstufe ($F(1) = 9,743, p = 0,004$). Der paarweise Vergleich zeigt, dass die Gründe bei Stufe 1 als signifikant stärker zutreffend als bei Stufe 2 bewertet werden ($F(30) = 18,677, p < 0,001$).

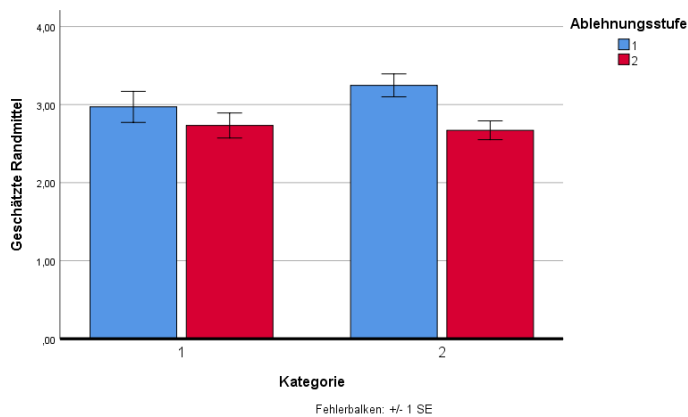


Abbildung 5.13: Metal. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Rap zeigt im Gegensatz zu Metal zwei signifikante Haupteffekte sowohl bei Kategorie ($F(1) = 26,399, p < 0,001$) als auch bei Ablehnungsstufe ($F(1) = 38,915, p < 0,001$), die Interaktion wird jedoch nicht signifikant. Die paarweisen Vergleiche ergeben eine höhere Zustimmung bei Interpret ($F(30) = 26,399, p < 0,001$) und Stufe 1 ($F(30) = 38,915, p < 0,001$).

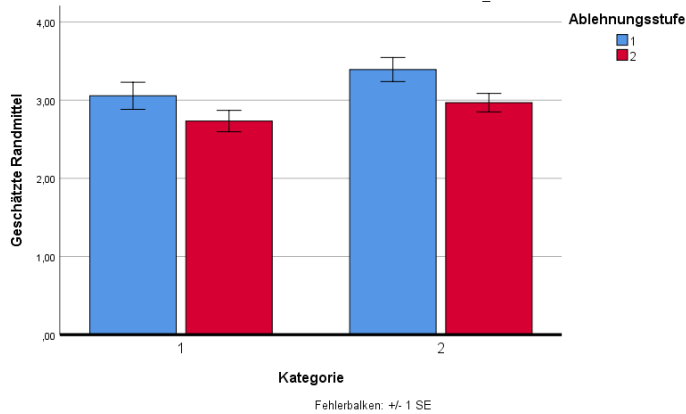


Abbildung 5.14: Rap. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Bei Pop wird der Haupteffekt Kategorie ebenso wie die Interaktion nicht signifikant. Nur für die Ablehnungsstufe ($F(1) = 66,794, p < 0,001$) gibt es einen signifikanten Unterschied, der sich auch im paarweisen Vergleich zeigt, da Stufe 1 höhere Zustimmungswerte zu den Gründen erhält als Stufe 2 ($F(30) = 66,794, p < 0,001$).

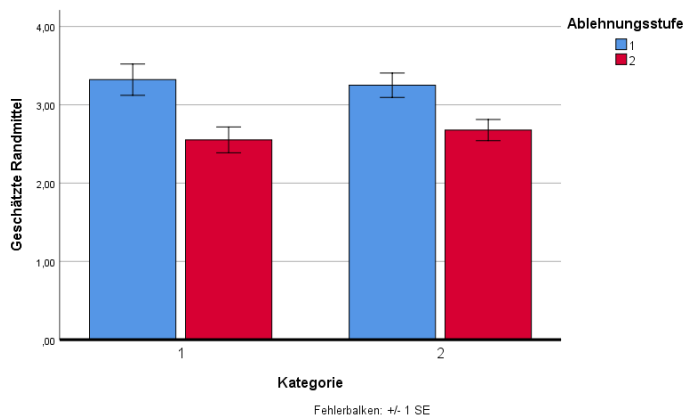


Abbildung 5.15: Pop. Kategorie Stil (1) und Interpret (2); Ablehnungsstufe stark (blau, 1) und schwach (rot, 2).

Bei allen ausgewählten Musikstilen spiegelt sich die höhere Ablehnung der starken Ablehnungsstufe in der höheren Zustimmung zu den Begründungspunkten. Bei den Musikstilen Schlager, deutsche Volksmusik, Techno und Rap, nicht aber Metal und Pop, zeigen sich weiterhin auch höhere Zustimmungswerte für die Gründe bei den Interpreten gegenüber dem Stil. Obwohl sich bei der Betrachtung über alle Ablehnungen hinweg (nicht nach Stilen getrennt) ein signifikanter Unterschied in den Begründungspunkten zwischen den Kategorien Stil und Interpret zeigte (siehe Kapitel 5.2.2), konnte mit dieser Betrachtung dargestellt werden, dass dieser Unterschied nicht bei allen Stilen gleichermaßen vorliegt.

5.2.8 Einflüsse von Alter, Geschlecht, Einstellung zu Musik und Hörverhalten

Um zu untersuchen, inwiefern Alter und Geschlecht, aber auch die Einstellung zur Musik (Schäfer & Sedlmeier, 2010; siehe auch Kapitel 2.2.5) und das Hörverhalten Einfluss auf die Bewertung der abgelehnten Musikstile und Interpreten haben, wurde mithilfe von einfachen linearen Regressionsmodellen (Bortz & Schuster, 2010, S. 183ff.; Bühner & Ziegler, 2009, S. 582f.) untersucht, inwiefern die unabhängige Variable durch die abhängigen Variablen vorhergesagt wird. Für die nachfolgenden Analysen wurden alle Items verwendet.

(a) *Geschlecht*: Da nur fünf Teilnehmer angaben, transgender zu sein, wurde diese Kategorie in den Gruppenvergleichen nicht weiter berücksichtigt. Ein binär logistisches Regressionsmodell mit den Gruppen männlich und weiblich wird signifikant ($\chi^2(44) = 133,383, p < 0,001$), erklärt aber nur 12,5% der Varianz (Nagelkerke R^2), was nur einer kleinen Effektgröße ($R^2 < 0,13$) entspricht (Cohen, 1988, S. 222; Kuckartz et al., 2013, S. 264), weshalb Geschlecht als Einflussfaktor in den Analysen nicht weiter berücksichtigt wird.

(b) *Alter*: Ein lineares Regressionsmodell wird signifikant ($F(44, 1357) = 4,567, p < 0,001$), erklärt aber nur 12,9% der Varianz, weshalb die Variable Alter nicht weiter berücksichtigt wird.

(c) *Bedeutung von Musik*: Ein lineares Regressionsmodell wird signifikant ($F(44, 1357) = 2,520, p < 0,001$), erklärt aber nur 7,6% der Varianz. Da dieses Ergebnis nicht aussagekräftig ist, wurden alle Items zur Wichtigkeit von Musik einzeln mit dem Ablehnungsgrad korreliert, um Zusammenhänge von Ablehnungsstärke und den einzelnen Musikwichtigkeitsitems zu untersuchen. Um die ordinal-skalierten Variablen zu berücksichtigen, wurden Rangkorrelationen nach Spearman (Bortz & Schuster, 2010, S. 178) berechnet.

- Der Ablehnungsgrad von Stil 1 korreliert signifikant mit den Items „ich könnte ohne Musik nicht leben“ ($r = 0,112, p = 0,006$) und „ich brauche Musik“ ($r = 0,088, p = 0,029$).
- Der Ablehnungsgrad von Interpret 1 korreliert signifikant mit den Items „ich könnte ohne Musik nicht leben“ ($r = 0,127, p = 0,004$), „ich brauche Musik“ ($r = 0,128, p = 0,004$) sowie „ich höre leidenschaftlich gern Musik“ ($r = 0,087, p = 0,049$).

- Der Ablehnungsgrad von Stil 2 korreliert signifikant mit dem Item „ich besuche regelmäßig Clubs / Konzerte, um Musik zu hören“ ($r = 0,094$, $p = 0,019$).
- Für Interpret 2 gibt es keine signifikanten Korrelationen.

Die Korrelationskoeffizienten (alle $r < 0,13$) zeigen entweder keinen Zusammenhang ($r < 0,10$) oder einen geringen Zusammenhang ($r = 0,1$ bis $0,3$; vgl. Kuckartz et al., 2013, S. 213) und sind daher nicht aussagekräftig, auch wenn sie signifikant werden. Dies trifft auch auf Korrelationen zwischen den Musikwichtigkeitsitems und den Begründungsitems zu: Wenn sie korrelieren, dann nur sehr gering ($r = 0,1$ bis $0,2$).

Es ist anzumerken, dass die Musikwichtigkeitsitems auffällig verteilt sind: „Ich mag Musik“ hat nahezu ausschließlich hohe Wertungen. Auch die Items „ich könnte ohne Musik nicht leben“, „ich brauche Musik“ und „ich höre leidenschaftlich gerne Musik“ erhalten sehr hohe Zustimmung. Gleichverteilt sind nur „ich besuche regelmäßig Clubs / Konzerte, um Musik zu hören“ und „ich gebe regelmäßig viel Geld für Musik aus“.

Damit sind die Items zur Wichtigkeit von Musik nicht sonderlich aussagekräftig. Da nahezu alle Teilnehmer angeben, Musik zu brauchen, ohne sie nicht leben zu können und leidenschaftlich gern Musik zu hören, eignen sich diese Items nicht zur Unterscheidung zwischen den Teilnehmern und zeigen keinen relevanten Zusammenhang mit dem Ablehnungsgrad oder einzelnen Ablehnungsbegründungen. Möglicherweise ist die ungleiche Verteilung der Items auf die Bewerbung der Studie bei sozialen Netzwerken zurückzuführen – diese werden primär von jungen Erwachsenen verwendet, bei denen Musik bereits allgemein einen hohen Stellenwert im Leben einnimmt (siehe Kapitel 2.2.4). Auch ist zu vermuten, dass an Musikgeschmacksumfragen vor allem die Menschen teilnehmen, denen Musik wichtig ist und die daher ein erhöhtes Interesse an derartigen Studien haben. Die Gleichverteilung der Items zum Club- bzw. Konzertbesuch sowie zur Kaufbereitschaft von Tonträgern oder Konzerttickets hingegen könnte Resultat der kostenlosen Verfügbarkeit von Musik über Streamingdienste wie YouTube oder Spotify sein, die eine breite Musikauswahl zur Verfügung stellen, ohne dass die Nutzer dafür Geld ausgeben müssen. Die Bereitschaft, finanzielle Mittel für Musik aufzuwenden, ist dementsprechend möglicherweise nicht mehr so relevant als Prädiktor für das Musikhörverhalten und die Bedeutung von Musik im Alltag der Teilnehmer.

In weiteren Studien zu den musikalischen Ablehnungen sollten daher weitere Zusatzinformationen über die Teilnehmer erhoben werden, die möglicherweise eher auch zu Unterschieden in den Ablehnungsbegründungsmustern führen, wie beispielsweise Persönlichkeitseigenschaften, Gruppen mit unterschiedlicher musikalischer Expertise oder verschiedene Bildungshintergründe.

(d) *Musikhörverhalten*: Ein lineares Regressionsmodell wird signifikant ($F(44, 1357) = 1,791, p = 0,001$), erklärt jedoch nur 5,5% der Varianz. Spearman-Korrelationen mit dem Ablehnungsgrad werden signifikant, zeigen aber einen sehr geringen Korrelationskoeffizienten:

- Das Musikhörverhalten und der Ablehnungsgrad von Still korrelieren signifikant: $r = 0,111, p = 0,006$
- Auch die Korrelation vom Musikhörverhalten und den Ablehnungsgraden über alle Kategorien und Stufen hinweg wird signifikant: $r = 0,065, p = 0,003$

Trotz der signifikanten Korrelationen bedeuten die niedrigen Korrelationskoeffizienten, dass es nur einen geringen Zusammenhang zwischen dem Musikhörverhalten und Unterschieden in den Ablehnungsgraden gibt.

5.3 Diskussion

Im Fokus dieser Onlinefragebogenstudie stand die Untersuchung der Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Stilen und Interpreten unter Berücksichtigung verschiedener Ablehnungsgrade und -stufen (stark – schwach). Ausgehend von den Ergebnissen der Interviewstudie wurden 41 Begründungsitems formuliert und von den Teilnehmern dahingehend bewertet, ob und wie sehr diese Gründe ihrer Ablehnung eines Stils oder eines Interpreten zugrunde liegen. Von diesen 41 Begründungen wurden elf gar nicht oder nur in sehr geringem Maße als zutreffend bewertet und daher in den weiteren Analysen nicht berücksichtigt. Diese nicht relevanten Items beziehen sich vor allem auf musikalische Gründe. So waren eine zu geringe Lautstärke, ein Übermaß an Melodie und Rhythmus, sowohl zu schnelles als auch zu langsames Tempo, eine zu hohe Komplexität, zu viel Innovation (bzw. zu viele Veränderungen in einem Stil oder dem Werk eines Interpreten) und zu viel Variabilität

der Musik über alle Teilnehmer hinweg nicht von Bedeutung. Neben den musikalischen Begründungen wurden auch die Items zu übermäßiger Textkomplexität und Realitätsbezug sowie die Begründung, dass die Musik zu gefühlvoll ist, als nicht relevant aus den Analysen ausgeschlossen. Zumindest bei der Ablehnung von Stilen und Interpreten, also eher groben Klassifikationskategorien von Musik, scheint ein Übermaß eines musikalischen Merkmals also deutlich weniger relevant zu sein als das Fehlen von bestimmten Eigenschaften. Eine zu starke Ausprägung musikalischer Charakteristika ist möglicherweise nur bei einzelnen Liedern oder Kompositionen klar zu beschreiben und zu kritisieren. Weiterhin könnten die positiven Konnotationen einzelner Begriffe eine Rolle bei der Wertung dieser Items durch die Teilnehmer gespielt haben. So wird eine starke Melodiebetonung oder ein hoher Realitätsbezug bei Musik und Liedtexten womöglich eher als positive Eigenschaft betrachtet, weswegen die Teilnehmer diese Items nicht als Ablehnungsbegründung verwendeten. Die Merkmale, die eine übermäßige Komplexität abfragen, wurden möglicherweise auch deswegen nicht als zutreffend gewertet, da die Teilnehmer befürchteten, als weniger gebildet oder intelligent zu gelten, wenn sie angeben, dass sie die Musik eines Interpreten oder Stils nicht verstehen. In den Interviews nutzten mehrere Teilnehmer hingegen das Argument der zu hohen Komplexität, um ihre Ablehnung von bestimmter Musik zu begründen (siehe Kapitel 4.2.4.1 (*j*)), ohne Schwierigkeiten oder Hemmungen zu zeigen. Ein anderer möglicher Erklärungsansatz ist daher, dass aufgrund der Beschränkung auf lediglich zwei abgelehnte Stile und zwei Interpreten von den Teilnehmern eher die Ablehnungen berichtet wurden, bei denen andere Faktoren stärker im Vordergrund standen. Übermäßige Komplexität ist möglicherweise ein eher untergeordneter Ablehnungsgrund.

Über beide Kategorien und beide Ablehnungsstufen hinweg gab es jedoch vier Gründe, die übereinstimmend von hoher Bedeutung für die Ablehnung waren: Sowohl Gleichförmigkeit, fehlende emotionale Wirkung (Emo felt –), fehlende Identifikationsmöglichkeit und zu einfache Texte wurden für nahezu alle berichteten Ablehnungen als stark zutreffend angegeben. Diese Befunde decken sich mit den Ergebnissen der Interviewstudie, in denen ebenfalls Gleichförmigkeit, mangelndes Identifikationspotential und das Unvermögen der Musik, den Hörer zu berühren, oft genannt wurden (siehe Kapitel 4.2.6). Wengleich sprachliche Qualitäten in den bisherigen Studien zu Begründungsstrukturen des Musikgeschmacks nur selten eine

Rolle spielen (siehe Kapitel 4.2.4.1 (f)); nur bei Berli, 2014, S. 176–178; von Appen, 2007, S. 81–94), sind sie offenbar für die Legitimation von Negativurteilen sehr wichtig und deutlich wichtiger als die sozialen Begründungen, die stärker in der Literatur mit Ablehnungen verknüpft werden. Die besondere Bedeutung, die der Text Einfachheit damit zukommt, steht auch im Widerspruch zu den Interviews: Während dort eher eine übergroße Einfachheit der Musik generell kritisiert wird, spielt in der Onlinestudie spezifischer die übergroße Einfachheit von Liedtexten eine Rolle. Auch die Gleichförmigkeit war zwar ein wiederkehrendes Thema in den Interviews, aber stand in der Häufigkeit der Nennungen dort hinter abgelehntem Klang und zu großer Einfachheit an dritter Stelle (siehe Kapitel 4.2.6). Bei den persönlichen Gründen hingegen wurden fehlende Identifikation und mangelnde emotionale Wirkung neben einer anderen Einstellung am häufigsten genannt.

5.3.1 Unterschiede zwischen Stilen und Interpreten

Neben der generellen Wichtigkeit der Begründungen über beide Stufen und Kategorien hinweg wurde untersucht, inwiefern es Unterschiede in den Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Interpreten und Stilen gibt. Dabei zeigte sich, dass bei der Ablehnung von Interpreten alle untersuchten Begründungssitems höhere Zustimmungsraten erhielten als bei der Ablehnung von Stilen. Die höchste Zustimmung zu den Gründen gab es bei den stark abgelehnten Interpreten. Bei der Betrachtung der schwach abgelehnten Stile und Interpreten zeigten sich jedoch keine signifikanten Unterschiede. Eine mögliche Erklärung für diese Unterschiede ist, dass die Teilnehmer bei der Ablehnung von Stilen aufgrund der viel größeren Heterogenität der Musik innerhalb einer Stilcategory ihre Ablehnungen eher über stereotype, allgemeinere Begründungsmuster legitimieren, während bei der Ablehnung von konkreten Interpreten besser beschrieben werden kann, welche Aspekte dem negativen Urteil zugrunde liegen. Die erhöhten Zustimmungswerte bei Interpreten lassen zusätzlich vermuten, dass sich die Teilnehmer bei der Begründung ihrer Ablehnung möglicherweise auch sicherer waren und daher höhere Zustimmungsbewertungen vergaben.

Auf Ebene der einzelnen Gründe konnte gezeigt werden, dass Interpreten verstärkt aufgrund subjektbezogener Gründe wie Einstellungsdifferenzen (unpassende Weltanschauung), zu hoher Exposition (zu häufiges Hören), negativer Erinnerungen

oder Erfahrungen und zu großer Popularität (zu nah am Mainstream) abgelehnt werden. Auch soziale Gründe, sowohl In-Group- als auch Out-Group-bezogen (die Freunde mögen den Interpreten nicht / man möchte nichts mit den Hörern gemein haben), spielen bei den Interpreten eine wichtige Rolle. Auf sachlicher Ebene kritisieren die Teilnehmer bei den Interpreten vor allem fehlende Weiterentwicklung, zu große musikalische und textliche Einfachheit und unrealistische Liedtexte sowie fehlende Authentizität. Je stärker (schwach abgelehnte) Interpreten abgelehnt werden, desto stärker wird die Ablehnung mittels zu großer Texteinfachheit, klanglich abgelehnter Instrumente und ausgelöster schlechter Laune begründet. Wie bei Stilen korreliert stärkere Ablehnung auch bei Interpreten mit der Begründung, dass die Musik schlechte Laune erzeugt.

Bei der Ablehnung von Stilen nutzen die Teilnehmer vermehrt musikalische Gründe wie Lautstärke (zu laut), Melodie (zu unmelodisch) und Struktur (zu chaotisch) sowie Instrumentierung (der Klang der Instrumente missfällt). Während Interpreten eher abgelehnt werden, weil sie zu nah am Mainstream sind, werden Stile eher abgelehnt, weil sie zu speziell sind. Emotionale Aspekte spielen, mit Ausnahme der mangelnden emotionalen Wirkung (berührt nicht), eine eher geringere Rolle, hingegen sind fehlende körperliche Anregung (Tanzbarkeit) und unangenehme Körperwirkungen von Bedeutung. Bei (schwach abgelehnten) Stilen hängt stärkere Ablehnung mit der Zustimmung zu unangenehmer Körperwirkung, ausgelöster schlechter Stimmung und fehlender emotionaler Berührung zusammen. Auf musikalischer Ebene korreliert der Ablehnungsgrad mit zu großer musikalischer Einfachheit und sozialer Abgrenzung von den Hörern des Stils. Die Ablehnung von Stilen als auch von Interpreten hängt weiterhin eng mit Verlassen des Raums oder Ausschalten der Musik als Reaktion zusammen.

Somit sind musikalische Begründungen bei der Ablehnung von Stilen relevanter als bei der Ablehnung von Interpreten, was aufgrund der Vielfalt der Musik, die sich in den Stil Kategorien mischt, überrascht. Andererseits ist es gerade die Ablehnung von ganzen Musikstilen, die oftmals auf Basis von Vorurteilen und Stereotypen begründet wird, während die Ablehnung der Musik eines Interpreten Kenntnis über mindestens ein Musikstück dieses Künstlers erfordert. Diese Stereotypen über einen Musikstil sind es vielleicht auch, die pauschale, weniger differenzierte Begründungen hervorrufen. Die Items, die besonders auf Stilablehnungen zutreffen, unterstützen diese Interpretation: So

werden Stile vor allem dafür abgelehnt, dass sie als zu laut, zu unmelodisch und zu chaotisch wahrgenommen werden. Bei Interpreten werden als musikalische Ablehnungsgründe genannt, dass die Musik zu einfach ist und sich nicht weiterentwickelt, was sich besser an den Stücken eines konkreten Künstlers als an einem ganzen Musikstil festmachen lässt.

Subjektbezogene und soziale Gründe finden sich vor allem bei der Ablehnung von Interpreten und deutlich weniger bei Stilen. Dieser Unterschied ist vor allem dadurch zu erklären, dass sich die Ordnungskategorie Musikstil auf eine Vielzahl unterschiedlicher Künstler bezieht, die nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner hinsichtlich politischer, religiöser oder ethischer Einstellung, bestimmter Persönlichkeitseigenschaften oder Meinungen zu bringen ist. Von einem einzelnen Interpreten hingegen haben die Teilnehmer offenbar deutlich konkretere Vorstellungen, die sich dann von ihren eigenen Idealen oder Anforderungen unterscheiden und zur Ablehnung führen können. In dieses Bild fügt sich auch die kritisierte mangelnde Authentizität, die ebenfalls einfacher einem bestimmten Menschen oder einer Band abgesprochen werden kann als pauschal allen Künstlern einer bestimmten Musikrichtung. Auch führte die Bitte um die Nennung des Namens eines bzw. zweier abgelehnter Interpreten in dieser Studie möglicherweise bereits zu einer Verzerrung bzw. Vorselektion. Die Teilnehmer konnten somit nur Interpreten auswählen, deren Künstler- oder Bandname ihnen bekannt war, was bedeutet, dass sie bereits öfter mit der Musik dieses Interpreten konfrontiert worden waren und zumindest über ein Mindestmaß an Wissen verfügten. Somit hatten die Teilnehmer eine konkretere Vorstellung von dem Künstler, der Musik und auch den Hörern der Musik als im Fall der bewusst recht breit gewählten Stil kategorien. Über dieses größere Wissen und den näher umrissenen Hörerkreis ist auch zu erklären, weshalb auch die sozialen Legitimierungssitems stärker auf die Interpreten als auf die Stile zutreffen: Wenn die Teilnehmer diese Gründe bei einem Interpreten auswählten, geschah dies auf Basis von höherem Wissen und höherer Exposition mit dem Hörerkreis und der Musik als bei abgelehnten Stilen, deren Hörerschaft ähnlich heterogen ist wie die darin zusammengefasste Musik und die Interpreten.

In den emotionalen Begründungen zeigen sich hinsichtlich der Kategorien Stil und Interpret interessanterweise kaum Unterschiede. Wenngleich die fehlende emotionale Wirkung der Musik kategorien- und stufenübergreifend mit der Ablehnung verbunden

ist (was der hohe Median zeigt), trifft diese Legitimationsstrategie dennoch stärker auf Stile als auf Interpreten zu. Während in diesem Item die Abwesenheit einer emotionalen Auswirkung der Musik thematisiert und kritisiert wird, ist der Grund, dass die Musik schlechte Stimmung auslöst, sowohl bei Stilen als auch bei Interpreten eher mit starker Ablehnung verknüpft. Unangenehme körperliche Zustände werden hingegen erneut eher bei den Stilen als zutreffend bewertet und korrelieren dort zusätzlich positiv mit dem Ablehnungsgrad.

Die anderen drei Items mit hohem Median (Identifikation, Gleichförmigkeit und Texteinfachheit), die wie die fehlende emotionale Wirkung übereinstimmend als für die Ablehnungen sehr relevante Gründe gewertet wurden, zeigen keine Unterschiede hinsichtlich der Ablehnungsstufe oder -kategorie. Dennoch ist es wichtig, sie trotz geringer Unterscheidungsfähigkeit weiterhin zu berücksichtigen, da sie offenbar grundsätzlich bei allen Arten der Ablehnung, egal ob stark oder schwach, von hoher Bedeutung sind. Interessanterweise gehört das Item der fehlenden Authentizität jedoch nicht zu den allgemein wichtigen Gründen, sondern ist primär bei den abgelehnten Interpreten von Bedeutung. Damit zeigt sich hier, im Gegensatz zu den Ergebnissen der Interviews, in denen die Dichotomie Authentizität gegen Kommerz eine große Rolle spielte und die Zuschreibung unauthentisch auch bei Stilen verwendet wurde, dass diese Legitimation für ein Negativurteil vor allem bei konkreten Künstlern und nicht pauschal für ganze Stile verwendet wird.

Zusammenfassend sind somit ausgelöste schlechte Stimmung, fehlende emotionale Berührung, zu große musikalische oder textliche Einfachheit, Gleichförmigkeit, übermäßige Lautstärke, fehlende Melodie und Struktur, abgelehnter (Instrumental-)Klang, körperlich unangenehme Wirkung sowie fehlende Gemeinsamkeiten mit den Hörern und mangelnde Identifikationsmöglichkeiten die wichtigsten Gründe für negative Bewertung von Musik, sowohl für Stile als auch für Interpreten. Nur auf der Ebene von Interpreten-Ablehnungen kommen dazu noch fehlende Authentizität, eine andere Einstellung als die des Künstlers, negative Erinnerungen sowie eine übermäßige Exposition mit der Musik hinzu.

5.3.2 Unterschiede zwischen starker und schwacher Ablehnung

Bei der Untersuchung der Unterschiede in den Begründungsstrukturen zwischen starker und schwacher Ablehnung konnte gezeigt werden, dass nahezu alle Gründe stärker auf die stark abgelehnten Stile und Interpreten als auf die schwach abgelehnten zutreffen. Lediglich die Items zu übermäßiger Nähe zum Mainstream (Popularität +) und Ablehnung aufgrund der eigenen Peer Group (Social In-Group) zeigen weder bei Interpreten noch bei Stilen einen signifikanten Unterschied zwischen den Ablehnungsstufen. Auch unterscheiden die Gründe Erinnerung, mangelnde Popularität und Exposition ausschließlich zwischen den Ablehnungsstufen bei Interpreten, nicht bei Stilen, was mit den oben diskutierten Unterschieden zwischen Stilen und Interpreten übereinstimmt. Zwischen Stilen und Interpreten findet sich ein interessantes Begründungsmuster: Die Begründungen werden in starker Ablehnung als stärker auf die Interpreten als auf die Stile zutreffend, in schwacher Ablehnung jedoch als stärker auf die Stile als auf die Interpreten zutreffend bewertet. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die starke Ablehnung von Interpreten auf einer größeren Vielzahl an Gründen beruht als die starke Ablehnung von Stilen. Somit eignen sich die Interpreten-Ablehnungen besser zur Abfrage der Begründungsstrukturen der Ablehnung als die Stile.

Weiterhin bedeuten diese Ergebnisse, dass die Teilnehmer zwischen starker und schwacher Ablehnung unterscheiden, es also einen phänomenologischen Unterschied zwischen starker und schwacher Ablehnung gibt. Neben deutlichen graduellen Unterschieden, dass also fast alle Gründe stärker auf die starke als auf die schwache Ablehnung zutreffen, gibt es außerdem zusätzlich Unterschiede zwischen den Ordnungskategorien Stil und Interpret. Dies stimmt mit den Ergebnissen der Interviewstudie überein und bestätigt den Befund, dass es wichtig ist, schwache Ablehnung von starker Ablehnung zu unterscheiden und mehr als eine musikalische Ordnungskategorie abzufragen (siehe Kapitel 4.2.2). Zusätzlich unterstreicht dieses Ergebnis, wie wichtig es ist, das negative Urteil der Ablehnung vom neutralen bzw. indifferenten Urteil zu unterscheiden und keine missverständlichen Beschriftungen wie ‚nicht mögen‘ zu verwenden, die sowohl im Sinne der Ablehnung als auch als Abwesenheit einer Vorliebe interpretiert werden können.

Neben den deutlichen Unterschieden zwischen den Ablehnungsstufen finden sich auch Unterschiede in den graduellen Ablehnungsbewertungen innerhalb der schwachen Ablehnungsstufe. Um diese Differenzierung innerhalb der Ablehnung erheben und abfragen zu können, war es nötig, entsprechend differenzierte Ablehnungsskalen zu verwenden, die eine feinere Abstufung ermöglichen (mindestens dreistufige Ablehnungsskala plus einer neutralen Auswahlmöglichkeit). Auch wenn die Ablehnungsgrade nicht normalverteilt sind, sondern die starken Ablehnungen überwiegen, zeigten sich dennoch signifikante Unterschiede in den Begründungsstrukturen, die nicht abgebildet werden können, wenn die Ablehnung lediglich zwei- oder sogar nur einstufig abgefragt wird. Eine Kombination mit den Vorlieben ist grundsätzlich möglich, sofern sowohl auf der positiven als auch auf der negativen Seite ausreichend Differenzierungsmöglichkeiten angeboten werden (somit mindestens siebenstufige Skala mit jeweils drei Stufen für Vorlieben und Ablehnungen sowie einer neutralen Bewertung in der Mitte).

5.3.3 Unterschiede zwischen den Stilen

In der vorliegenden Studie konnten aufgrund der ungleichen Verteilung der Ablehnung von Stilen sieben Musikstile hinsichtlich ihrer Begründungsstrukturen untersucht und verglichen werden. Dabei zeigte sich, dass sich die Begründungen für die Ablehnung unterschiedlicher Stile nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden. Dennoch wäre es sinnvoll, diese Ergebnisse in einer weiteren Studie mit einer größeren und gleichmäßigeren Verteilung der Ablehnungsbewertungen über die Stile noch einmal gesondert in den Fokus zu nehmen und zu überprüfen.

Der am häufigsten als abgelehnt angegebene Stil war Schlager, weswegen besondere Aufmerksamkeit auf den Vergleich von Schlager mit anderen Stilen gelegt wurde. Die gefundenen Unterschiede sind jedoch marginal; es zeigen sich keine signifikanten Haupteffekte für die Musikstile und nur wenige signifikante Interaktionen. Lediglich im Vergleich von Schlager mit Pop (hinsichtlich schwacher Ablehnung sowie in der Kategorie Interpret) trafen die Begründungen zum Großteil stärker auf Schlager zu. Nur in der schwachen Ablehnungsstufe finden sich zwei Gründe, die höhere Zustimmungswerte für Pop aufweisen: Sowohl übermäßige Exposition als auch Nähe zum Mainstream (Popularität +) werden eher im Popbereich kritisiert. Eine mögliche

Interpretation ist, dass besonders Popmusik im akustischen Alltag sehr präsent ist, beispielsweise in Form von Musik in Kaufhäusern und Supermärkten, Radio oder auch der Hintergrundmusik und den Show Acts bei Fernsehsendungen. Dadurch ist auch das Maß an (ungewollter) Exposition mit Musik dieses Stils deutlich höher als bei anderen Musikstilen. Zugleich ist Popmusik auch der Musikstil, der am stärksten mit erfolgreicher Musik und Mainstream-Musik verbunden ist. Die wöchentlichen Charts, die sich aus den Verkaufszahlen und Radiospielzeiten von Stücken und Alben generieren, sind größtenteils dem Popbereich zuzuordnen¹⁸. Somit ist es nicht erstaunlich, dass im Vergleich von Schlager und Pop die beiden Gründe stärker auf Pop zutreffen, die eine große Massentauglichkeit, die sowohl auf die große Anzahl an Hörern als auch auf den ökonomischen Erfolg dieser Musik bezogen werden kann, sowie eine übermäßige Konfrontation mit dieser Musik thematisieren.

5.3.4 Zusammenfassung

In der Onlinestudie konnte gezeigt werden, dass sich die Begründungsstrukturen für die Ablehnung von Stilen und Interpreten sowie von starker und schwacher Ablehnung voneinander unterscheiden. Von den aus der vorherigen Interviewstudie entwickelten 41 Ablehnungsgründen stellten sich 30 Gründe als wichtige Legitimationen der Ablehnungen auch bei einer größeren Stichprobe heraus. Bei der Begründung ihrer Negativurteile über Stile und Interpreten nutzten die Teilnehmer weiterhin sowohl musikbezogene als auch subjektbezogene und soziale Gründe. Ein Großteil der Gründe zeigte Unterschiede im Maß der Zustimmung für Interpreten gegenüber Stilen und für starke Ablehnung gegenüber schwächerer Ablehnung. Darüber hinaus stellten sich jedoch auch vier Gründe als grundsätzlich relevant für alle abgefragten Ablehnungsarten heraus.

Im direkten Vergleich der Ablehnungen von Stilen und Interpreten zeigte sich, dass sich Interpreten aufgrund der größeren Vielzahl an Ablehnungsgründen, die zur Legitimation des negativen Urteils verwendet wurden, besser zur Abfrage der

¹⁸ Wenngleich Pop 2017 den größten Anteil am Umsatz im Bereich der deutschen Musikindustrie innehatte, steht Schlager nach Rock, Hip Hop und Dance an fünfter Stelle (siehe Bundesverband Musikindustrie e.V., 2018, S. 40). Alben von Schlager-Interpreten wie Helene Fischer, Santiano und Andrea Berg sind zusätzlich an prominenter Stelle in den Album-Charts vertreten bzw. führen diese an (ebd., 2018, S. 45).

Ablehnungsbegründungen eignen. Auch ist bei den Interpreten stärker sichergestellt, dass die Teilnehmer eine Vorstellung von der Musik des Künstlers haben, während Stile deutlich gröbere und weniger eindeutige Sammelkategorien bilden, bei denen nicht klar definiert ist, an welche Musikstücke oder Interpreten die Teilnehmer dabei denken. Auch ist eine spätere Kodierung der Interpreten in Stil Kategorien zum Zweck der Vereinfachung und Gruppenbildung bei der Analyse einfach zu bewerkstelligen, indem entweder, wie in dieser Studie geschehen, die Teilnehmer selbst den Interpreten Stil Kategorien zuweisen oder dies durch Experten oder anhand von Plattformen wie last.fm vorgenommen wird (siehe Kapitel 4.2.1). Dennoch ist zu berücksichtigen, dass in dieser Studie keine weiteren Ordnungskategorien abgelehnter Musik wie beispielsweise musikalische Eigenschaften (unabhängig vom Stil) oder spezifische Stücke abgefragt wurden. Weitere Forschung, die neben Interpreten auch andere Musikkategorien abfragt, wäre wünschenswert.

Im Vergleich mit den Ergebnissen der Interviewstudie fällt auf, dass sowohl die sozialen Gründe als auch die Dichotomie von Authentizität und Kommerzialität an Bedeutung verlieren. Zwar gibt es einen Zusammenhang zwischen der Ablehnungsstufe und dem Item zur Abgrenzung gegenüber den Fans der jeweiligen Musik und Unterschiede hinsichtlich der Ablehnung von Interpreten und Stilen, doch zeigen über alle Ablehnungen und statistischen Tests hinweg andere Begründungen deutlich stärkere Effekte. Zu große Popularität wird wie in den Interviews zwar signifikant stärker bei Interpreten als bei Stilen kritisiert, zeigt jedoch keine Unterschiede zwischen starker und schwacher Ablehnungsstufe. Zugleich ist die übermäßige Popularität einer der wenigen Gründe, die stärker auf die Ablehnung von Pop als auf die von Schlager zutrifft.

Zugleich ist zu beachten, dass einige der beobachteten Unterschiede in der Verteilung der Begründungen möglicherweise der Methodik geschuldet sind, da in dem Onlinefragebogen nur eine begrenzte Anzahl an Ablehnungen der Teilnehmer abgefragt wurde. Zwar kann die Studie, so wie sie durchgeführt wurde, Anhaltspunkte und Hinweise zur Relevanz und Häufigkeit der abgefragten Gründe sowie zu den Zusammenhängen zwischen den Gründen und der Ablehnungsstärke sowohl bei Interpreten als auch bei Stilen machen, jedoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass bestimmte Begründungen wie beispielsweise die Authentizität bei einer größeren Anzahl an erhobenen Ablehnungen der Teilnehmer oder bei anderen verwendeten

Ordnungskategorien von höherer Relevanz ist. Hier wäre weitere Forschung mit anderen methodischen Ansätzen sehr aufschlussreich.

6. Generelle Diskussion und Fazit

Genauso, wie manche Musik gemocht oder sogar geliebt wird, wird andere Musik intensiv gehasst. Über ihre Ablehnungen können Menschen ebenso leidenschaftlich sprechen wie über die Musik, die sie hören, kaufen und die sie begeistert. Während in der wissenschaftlichen Betrachtung die Musikvorlieben intensive Beachtung finden, erhalten die Ablehnungen kaum Aufmerksamkeit. Doch warum werden ganze Musikstile, bestimmte Interpreten oder einzelne Stücke überhaupt abgelehnt? Welche Funktionen erfüllen die Ablehnungen? Was für Musik wird abgelehnt? Gibt es heutzutage noch Musikablehnungen, obwohl doch angeblich immer mehr musikalische ‚Omnivoren‘ existieren?

Diesen Fragen ging die vorliegende Arbeit theoretisch und empirisch auf den Grund. Dabei beschränkte sie sich zum ersten Mal in der Musikgeschmacksforschung nicht nur auf abgelehnte Musikstile, sondern untersuchte die Ablehnung verschiedener musikalischer Ordnungskategorien wie Gattungen, Interpreten, musikalische Eigenschaften, einzelne Stücke und spezifische Instrumente. Neben einer Darstellung der Breite und Vielfalt der Ablehnungen wurden weiterhin die Legitimationen für und die Funktionen der Ablehnung erforscht.

Ausgehend von einer umfassenden Literaturrecherche zum Musikgeschmack und zur bisherigen Studienlage zur abgelehnten Musik wurden im Rahmen dieser Dissertation drei empirische Studien vorgestellt, die sich mit der Struktur und den Grenzen des Geschmacks sowie spezifischer denen der Ablehnungen beschäftigen. Mit einer offenen Fragebogenstudie wurde zunächst explorativ untersucht, mittels welcher Ordnungskategorien Studienteilnehmer ihren Musikgeschmack sowohl positiv als auch negativ beschreiben. In der folgenden Interviewstudie lag der Fokus auf den Musikablehnungen der Teilnehmer. Neben der genauen Erfassung der Breite und Stärke der Ablehnungen konzentrierte sich die Studie auf eine umfangreiche Erhebung der Begründungsstrukturen hinter den Ablehnungen. Ausgehend von den Ergebnissen dieser Studie wurden mittels eines Onlinefragebogens anschließend die Zusammenhänge zwischen den Ablehnungsbegründungen, der Ablehnungsstärke und den musikalischen Ordnungskategorien Stil und Interpret weiter untersucht.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der drei Studien zueinander in Beziehung gesetzt

und abschließend davon ausgehend ein Modell der Dimensionen des Musikgeschmacks entwickelt, das die Ablehnungen gleichberechtigt in die Konzeption des Musikgeschmacks integriert.

In der Fragebogenstudie zu Beginn konnte gezeigt werden, dass Musikstile zwar sowohl zur Beschreibung der Vorlieben als auch der Ablehnungen verwendet werden, jedoch in beiden Fällen nur gut ein Drittel der gegebenen Antworten ausmachen (siehe Kapitel 3.2.1). Untermuert wurde dieser Befund in der Interviewstudie, in der ebenfalls Stilnennungen nicht einmal die Hälfte der genannten Ablehnungen ausmachten (siehe Kapitel 4.2.1). Teilnehmer nutzten zur Beschreibung ihrer Ablehnungen neben Musikstilen und -substilen auch Interpreten-Namen und Bands, einzelne Stücke und Lieder, Gattungen bestimmte Instrumente sowie musikalische Eigenschaften (siehe Kapitel 4.2.1). Bisherige Erhebungen zum Musikgeschmack verwenden jedoch nahezu ausschließlich Musikstile als Klassifikationskategorien zur Abfrage von Vorlieben (und, in seltenen Fällen, auch Ablehnungen; siehe Kapitel 2.1.2). Auf diese Art bleibt jedoch ein Großteil dessen, was die Teilnehmer ebenfalls als ihrem Geschmack zugehörig erachten, unberücksichtigt, da keine anderen, individuellen Ordnungskategorien genannt werden können. Daher wurden im Onlinefragebogen nicht nur abgelehnte Stile, sondern auch Interpreten abgefragt, und es konnte gezeigt werden, dass sich die Begründungen für die Ablehnung zwischen den beiden Ordnungskategorien unterscheiden und sogar stärker auf die Interpreten als auf die Stile zutreffen.

Ein weiterer Nachteil der Erhebung von Geschmacksurteilen ausschließlich in Form von Stilkategorien ist, dass eine feinere Differenzierung innerhalb von grundsätzlich gemochten oder abgelehnten Musikstilen nicht möglich ist. In den Interviews zeigten sich jedoch Formen der Binnendifferenzierung, das heißt, dass Teilnehmer durchaus ebenfalls Ablehnungen von Stilen, Gattungen und Stücken äußerten, die stilistisch zu von ihnen gut gekannten und wertgeschätzten Stilen gehören (siehe Kapitel 4.2.1). Ebenso wurden einzelne Interpreten explizit aus dem negativen Pauschalurteil über einen ganzen Stil oder Substil ausgenommen. Diese Binnendifferenzierungen bieten jedoch die Chance, besonders im Vergleich zu der anders bewerteten Musik detailliertere Einsichten in die Legitimationen ästhetischer Urteile zu gewinnen, und wurden nur durch den offenen qualitativen Ansatz der Studie entdeckt.

Weiterhin fanden sich in der Fragebogenstudie im Vergleich der Häufigkeiten zwischen

positiver und negativer Fragebogenvariante Unterschiede, die darauf hinweisen, dass sich die Begründungen und Funktionen der Ablehnungen von denen der Vorlieben unterscheiden. So beziehen sich die Teilnehmer bei der Abgrenzung ihres Geschmacks stärker auf thematisch-inhaltliche Aspekte, musikalische Eigenschaften sowie allgemeine Beschreibungen, während Funktionen und Wirkungen eher bei den Vorlieben thematisiert werden (siehe Kapitel 3.2). Diese ersten Befunde wurden dann durch die Interviewstudie untermauert und erweitert.

Zusammengefasst werden ablehnende, negative Einstellungen zu Musik mittels folgender Legitimationen begründet (für eine ausführlichere Darstellung, siehe Kapitel 4.2.4):

- Sachbezogene Legitimationsstrategien:
 - Musik-kompositorische Aspekte: Melodie, Harmonie, Rhythmus, Struktur / Formaufbau, Lautstärke
 - Interpretation: Instrumentierung, Klang, Sängerstimme
 - Liedtexte: Sprache, sprachliche Qualitäten, Inhalte
 - Ästhetische Kriterien: Abwechslungsreichtum vs. Gleichförmigkeit, Komplexität vs. Einfachheit, Innovation vs. Reproduktion
- Subjektbezogene Legitimationsstrategien:
 - Emotionale (,perceived‘ und ,felt‘) und stimmungsbezogene Begründungen
 - Körperliche Begründungen
 - Selbstbezogene Gründe
- Soziale Legitimationsstrategien
 - In-Group-Bezug
 - Out-Group-Bezug
- Kategorie übergreifende Themengebiete
 - Kitsch (übertriebene Emotionalisierung)
 - Authentizität und Kommerzialität
 - Musik vs. Lärm

In den Interviews fiel besonders der große Anteil an sachbezogenen Begründungen auf, der sich von den Ergebnissen anderer qualitativer Studien zum Musikgeschmack deutlich unterschied (siehe Kapitel 4.2.4.1). Argumentiert wurde dabei unabhängig von

musikalischer Bildung sowohl auf musikalisch-sachlicher als auch auf textlich-inhaltlicher Ebene, was sich mit den Beobachtungen aus der Fragebogenstudie zum Musikgeschmack deckte, bei denen diese Aspekte ebenfalls stärker im negativen Fragebogen angesprochen wurden (siehe Kapitel 3.2.2). An zweiter Stelle standen in den Interviews selbstbezogene Begründungen, mittels derer sich die Teilnehmer von der abgelehnten Musik, ihren Inhalten oder mit ihr assoziierten Eigenschaften, Einstellungen und Verhaltensweisen distanzieren. Besonders deutlich zeigte sich der Zusammenhang zwischen den Ablehnungen und der Identität der Teilnehmer in der Frage, was die jeweiligen Ablehnungen über den Menschen aussagen: Die Teilnehmer beschrieben eine deutliche Diskrepanz zwischen ihren eigenen Ansprüchen und Überzeugungen und denen der abgelehnten Musik und zogen darüber auch Rückschlüsse auf ihre Identität (siehe Kapitel 4.2.8). Zusätzlich ermöglichte die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Vorlieben und Selbstbild der Teilnehmer einen eingeschränkten Vergleich, der zeigte, dass zwar in beiden Fällen subjektiv eine starke Verbindung wahrgenommen wurde, diese jedoch im Fall der Vorlieben nur sehr eingeschränkt beschreibbar war. Möglicherweise bietet die größere Artikulierbarkeit der Eigenschaften und Persönlichkeitsmerkmale, die mit dem Negativselbst verknüpft und zum Teil der abgelehnten Musik zugeschrieben werden, auch eine Erklärung für den höheren Anteil allgemeiner Beschreibungen in der negativen Fragebogenvariante der (ersten) Fragebogenstudie im Vergleich zur positiven Version. Die mit der abgelehnten Musik assoziierten Eigenschaften sind als Bestandteile des Negativselbst leichter in Worte zu fassen bzw. im Rahmen einer zeitlich beschränkten Antwortfrist niederzuschreiben als die breiteren und zugleich weniger fassbaren Eigenschaften und Assoziationen, die die musikalischen Vorlieben mit der Identität verbinden.

In Übereinstimmung mit diesen Ergebnissen aus der Interviewstudie zeigt sich auch in der Onlinefragebogen-Studie die große Bedeutung, die der fehlenden Übereinstimmung der Musik mit dem Selbstkonzept der Teilnehmer als Begründung negativer Urteile zukommt. Dies stellt die Umkehrung der Ergebnisse von Schäfer und Sedlmeier (2009) für die Musikvorlieben dar, die Funktionen von gemochter Musik unter Berücksichtigung des Grades der Vorliebe untersuchten und darüber herausfanden, dass die stärkste Korrelation zwischen Grad der Vorliebe und Funktionen für Musik vorlag, die Ausdruck der Identität der Teilnehmer war (ebd., S. 289). Das Fehlen dieser Identifikation mit der Musik oder dem Interpreten ist einer der vier wichtigsten

Ablehnungsgründe, wie in der Onlinestudie gezeigt werden konnte, und dies sogar unabhängig von Stil- oder Interpretenkategorie sowie von starker oder schwacher Ablehnungsstufe. Differenzen hinsichtlich der Weltanschauungen und Einstellungen treffen hingegen stärker auf stark abgelehnte Interpreten als auf Stile zu (siehe Kapitel 5.2.5), was darauf hinweist, dass Identifikation mit einem Interpreten oder Stil andere Aspekte beinhaltet als nur die Übereinstimmung von Werten und Einstellungen (auch bei Schäfer & Sedlmeier unterscheiden sich die Bewertungen für die Funktionen Identifikation und Werteausdruck für die Vorlieben; ebd.). Während Einstellungsunterschiede vor allem bei abgelehnten Interpreten eine Rolle spielen, ist also mangelnde Identifikation mit der Musik grundsätzlich für das negative Urteil wichtig.

Ebenfalls von großer Bedeutung für die Ablehnung ist die emotionale und körperliche Wirkung von Musik, wie zunächst in der Interviewstudie gezeigt und mittels des Onlinefragebogens untermauert werden konnte (siehe Kapitel 4.2.4.2 und 5.2.3). Vor allem mangelnde emotionale Wirkung der Musik im Sinne einer fehlenden An- oder Berührung durch die Musik wird in allen drei Studien thematisiert und im Onlinefragebogen als eine der vier wichtigsten Gründe für Musikablehnung unabhängig von Ordnungskategorien oder Musikstilen identifiziert (siehe Kapitel 3.2.3, 4.2.4.2 und 5.2.3). In geringerem Maße zeigen auch negative Stimmungsveränderungen bei schwach abgelehnten Stilen und Interpreten (siehe Kapitel 5.2.4) einen Zusammenhang zur Ablehnung. Während in der Interviewstudie auch die in der Musik ausgedrückten Emotionen thematisiert und kritisiert wurden, spielen diese im Onlinefragebogen keine Rolle mehr. Dieser Unterschied mag in den verschiedenen methodischen Ansätzen begründet liegen: Während in der Interviewstudie die Musikablehnungen der Teilnehmer in ihrer ganzen Breite diskutiert und hinterfragt wurden, mussten sich die Teilnehmer der Onlinestudie für maximal vier Ablehnungen entscheiden. Durch die zusätzlichen Einschränkungen hinsichtlich der Ablehnungsstärke wurden möglicherweise Ablehnungen, die aufgrund der in der Musik ausgedrückten Emotionen negativ bewertet wurden, nicht ausgewählt, sondern stattdessen stärkere und anders legitimierte Ablehnungen angegeben.

Soziale Begründungen stehen in allen drei Studien entgegen der großen Aufmerksamkeit in der Literatur zum Thema Distinktion in ihrer Häufigkeit hinter den sach- und subjektbezogenen Begründungen. Im Rahmen der Interviewstudie

thematisierten die Teilnehmer noch in mehr als einem Drittel aller Ablehnungen soziale Differenzen und ein Bedürfnis, sich von den Musikern oder Fans dieser Musik abzugrenzen, oder schilderten ihren Eindruck, sich von diesen Menschen zu unterscheiden (siehe Kapitel 4.2.6). In der Analyse des Online-Fragebogens zeigt sich der Einfluss sozialer Abgrenzung im Vergleich zu anderen Gründen jedoch nur gering. Auch die Dichotomie von Authentizität gegenüber Kommerz, die in den Interviews bei jeder fünften Ablehnung thematisiert und dort sowohl für Stile als auch für Interpreten verwendet wurde, verliert im Onlinefragebogen etwas an Relevanz. Dort wird mangelnde Authentizität vor allem bei Interpreten kritisiert. Insgesamt betrachtet spielen jedoch sowohl Authentizität als auch eine übergroße Nähe zum Mainstream in der Onlinestudie eine geringere Rolle, als es in den Interviews noch der Fall gewesen ist.

Allen Begründungsstrukturen für die negativen Bewertungen und Ablehnungen ist gemein, wie sowohl der erste Fragebogen als auch die Interviewstudie zeigen konnten, dass zwei grundlegende Argumentationsmuster zum Einsatz kommen. Auf der einen Seite wird das Vorhandensein oder das Fehlen einer bestimmten Eigenschaft kritisiert, deren An- oder Abwesenheit störend auffällt. Dies kann sich sowohl auf musikalische und textliche Aspekte der Musik wie auch auf fehlende erwünschte oder vorhandene unangenehme Wirkungen oder Diskrepanzen hinsichtlich von Einstellungen oder Anschauungen der Musiker oder Fans beziehen. Auf der anderen Seite thematisieren die Studienteilnehmer ein Über- oder Untermaß, also relationale Eigenschaften, die ebenfalls sowohl musikalische Charakteristika als auch Wirkungen in ihrer jeweiligen Ausprägung kritisieren (siehe Kapitel 3.2.4 und 4.2.4). Diese relationalen Argumentationen bedeuten, dass, in Übereinstimmung mit Ergebnissen aus der Marktforschung (siehe Popper & Kroll, 2005), ein ideales Mittelmaß der Ausprägung bestimmter musikalischer Eigenschaften existiert, das vermutlich individuell unterschiedlich ist, aber Auswirkungen auf den Musikgeschmack zeigt. Um dieses Idealmaß herum existiert vermutlich ein Toleranzbereich, in dem andere positive Merkmale der Musik ausgleichend wirken können oder die jeweilige Eigenschaft noch nicht als auffällig oder störend wahrgenommen wird. Erst jenseits dieses Toleranzrahmens führt ein Über- oder Untermaß zu einer negativen Bewertung. Dieses ideale Mittelmaß wurde bislang in der Musikgeschmacksforschung nicht berücksichtigt. Die Ergebnisse der Interviewstudie weisen jedoch darauf hin, dass eine Verwendung

von angepassten Formen der JAR-Skala (Gacula et al., 2007; Popper & Kroll, 2005; siehe auch Kapitel 5.1.1) zur Abfrage von musikalischen Charakteristika, aber auch vom ‚richtigen‘ oder ‚idealen‘ Maß an emotionaler oder körperlicher Anregung möglicherweise neue Erkenntnisse zur Entstehung und Struktur musikalischer Geschmacksurteile beitragen könnte.

Ebenfalls blieb der Aspekt des Ausgleichs bislang in der Musikgeschmacksforschung unbeachtet. In der Interviewstudie berichteten Teilnehmer davon, dass unter bestimmten Umständen abgelehnte musikimmanente kompositorische Eigenschaften, die von ihnen abgelehnt wurden, von bestimmten anderen, positiven Charakteristika der Musik ausgeglichen werden können (siehe Kapitel 4.2.4.1). Negative wie auch positive Bewertungen können sich dementsprechend aus mehreren Faktoren zusammensetzen, die miteinander in Beziehung stehen und sich untereinander ausgleichen oder verstärken. Diese Kompilation von Bewertungskriterien berichten die Interviewteilnehmer jedoch ausschließlich bei Ablehnungen aus sachbezogenen Gründen, während die meisten subjektbezogenen oder sozialen Begründungen unabhängig von musikalischen Eigenschaften zu Negativurteilen führen.

Neben den ausgleichenden Aspekten innerhalb der Musik können auch externe, situative Faktoren zu Abmilderungen oder Umkehrungen der Bewertungen führen. Bereits im positiven Fragebogen in der ersten Studie betonten Studienteilnehmer die situative Abhängigkeit ihrer Vorlieben (siehe Kapitel 3.2.4). Auch in den Interviews werden der Einfluss der Hörsituation, also der Ort des Hörens, aber auch der Kontext und die Begleitung, betont. Teilnehmer berichten, dass sie unter bestimmten Umständen in der Lage sind, eigentlich abgelehnte Musik für einen bestimmten Zeitraum zu tolerieren oder sogar aktiv aufzusuchen (siehe Kapitel 4.2.5). Bei diesem beschriebenen Verhalten ändert sich nicht die grundsätzlich ablehnende Einstellung zu der Musik – stattdessen führen situative Einflussfaktoren zu einer Verhaltensänderung in dieser spezifischen Situation. Dies unterstreicht die Notwendigkeit, im Rahmen von Musikgeschmacksforschung sowohl zwischen Einstellung und Verhalten als auch zwischen kurzzeitigen Präferenz- und Disferenzäußerungen und dauerhaftem Musikgeschmack als Sammlung von Einstellungen gegenüber Musik zu unterscheiden. Eine negative Bewertung von Musik bedeutet nicht automatisch, dass diese Musik deswegen auch vermieden wird, ebenso wie Vermeidungsverhalten nicht in jedem Fall gleichzusetzen ist mit einem ablehnenden Urteil. Deswegen wurde, ausgehend von den

präsentierten Ergebnissen, ein neues Modell zum Musikgeschmack entwickelt, das die Dimensionen von Wertungs- und Verhaltensebene voneinander trennt (Abb. 6.1). Diese Unterscheidung der beiden Dimensionen ermöglicht es, Phänomene wie beispielsweise die große Beliebtheit von Schlagermusik auf dem Oktoberfest oder vielen anderen Volksfesten zu erklären, auf denen viele Menschen in den Bierzelten zu Schlagermusik feiern und tanzen, obwohl Schlager zugleich die in Deutschland am häufigsten abgelehnte Musikrichtung ist.

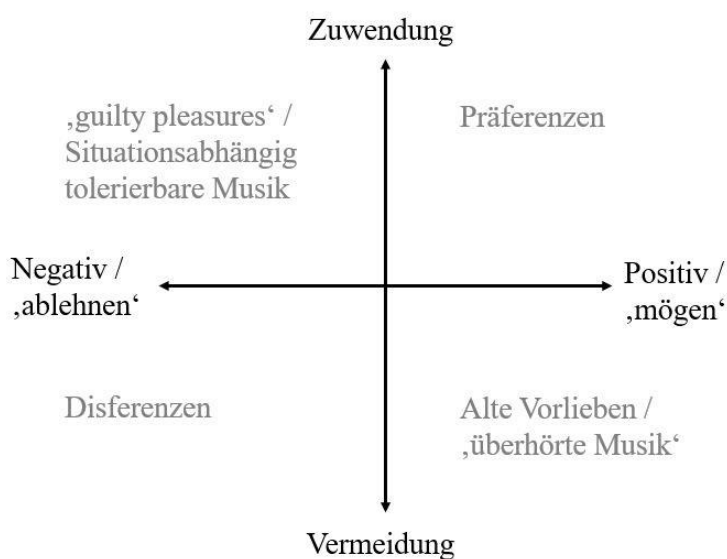


Abbildung 6.1: Modell der Dimensionen des Musikgeschmacks mit der Wertungsdimension auf der x-Achse und dem Verhalten auf der y-Achse

Während positive Werturteile in Kombination mit aufsuchendem Verhalten klar der Präferenz zuzuordnen sind und das Gegenteil, eine negative Wertung mit vermeidendem Verhalten, die Disferenz (siehe dazu Kapitel 2.1.1) kennzeichnet, ermöglicht es das hier vorgestellte Modell des Musikgeschmacks zusätzlich, auch positive Werturteile ohne Zuwendungsverhalten oder sogar in Kombination mit Vermeidungsverhalten in die Konzeption der Musikvorlieben zu integrieren. Positive Bewertungen, die dennoch nicht mehr aktiv aufgesucht oder sogar vermieden werden, liegen beispielsweise bei Musikvorlieben aus früheren Lebensphasen vor, die man früher zu oft gehört hat und nun nicht mehr aktiv aufsuchen würde. Ebenso verdeutlicht das Modell, dass negative Bewertungen von Musik nicht automatisch mit Vermeidungsverhalten einhergehen müssen, wie es beispielsweise bei Musik der Fall ist, die zwar als schlecht bewertet wird, aber dennoch ‚heimlich‘ oder nur in bestimmten

Situationen gehört wird („guilty pleasures“¹⁹). Die Trennung der Abfragen von Wertung und Verhalten in zukünftigen Studien zum Musikgeschmack ermöglicht es den Teilnehmern, ihr Musikverhalten zusätzlich zu ihrer Bewertung der Musik zu berichten und somit deutlicher zwischen den unterschiedlichen Arten ihrer Vorlieben und Ablehnungen zu differenzieren. Diese zweidimensionale Abfrage ermöglicht weiterhin eine Unterteilung in aktive und passive Vorlieben und Ablehnungen in Anlehnung an diese Aussage von Nowak: „Listening to some music rather than other music becomes a statement. It means participating in a world. In opposition, it also means refusing to participate in other worlds“ (Nowak, 2016, S. 22). Anstelle reiner Einstellungsabfragen ohne Bezug zum wirklichen Musikverhalten, sowohl in positiver wie negativer Hinsicht, kann mittels der getrennten Erhebung zwischen aktiven, auch im Verhalten gelebten, und passiven, nicht mehr aktiv aufgesuchten oder vermiedenen Vorlieben und Abneigungen unterschieden werden.

Weiterhin trägt das Modell mit der neutralen Mitte zwischen den jeweiligen positiven und negativen Ausprägungen von Wertungs- und Verhaltensdimension den Befunden aus der Interviewstudie und dem Onlinefragebogen Rechnung, dass neben Vorlieben und Ablehnungen auch eine neutrale, indifferente Einstellung gegenüber Musik existiert. Die Teilnehmer sowohl der Interviews als auch der Onlinefragebogenstudie differenzieren innerhalb ihrer Ablehnungen sehr genau, und es war möglich zu zeigen, dass sich auch die Begründungsstrukturen für schwache Ablehnungen von denen für starke Ablehnungen unterscheiden (siehe Kapitel 5.3.2). Dies zeigt, dass Musikablehnungen mehr als nur das Gegenteil der Musikvorlieben darstellen – Ablehnung ist mehr als ein passives Nicht-Auswählen und auch mehr als die nicht gewählte Alternative im Vorzugsurteil. Ablehnung ist ebenso eine aktive Entscheidung, wie es die Vorlieben und Präferenzen sind, und als solche ein wichtiger Teil des Musikgeschmacks.

Diese Erkenntnis bedeutet zugleich, dass eine rein bipolare Abfrage von Vorlieben und Ablehnungen den Musikgeschmack der Teilnehmer nur verzerrt darstellen kann. Sowohl in den Interviews als auch im Onlinefragebogen wurde deutlich, dass sich eine

¹⁹ „Guilty pleasures“, also mit Schuldgefühlen besetzte Tätigkeiten und Objekte, können sich auf eine Vielzahl unterschiedlicher Medien beziehen (siehe zum Beispiel Baruh, 2010; McCoy & Scarborough, 2014; Panek, 2012; Stratton, 2010). Der Konsum dieser Objekte bereitet dem Konsumenten eine Form von peinlichem Vergnügen, da die Objekte beispielsweise als qualitativ schlecht oder nicht anspruchsvoll genug bewertet werden.

indifferente, neutrale Haltung zu Musik von der Ablehnung der Musik deutlich unterscheidet und auch strukturell in ihren Begründungen anders ist. Verzicht auf wissenschaftliche Erhebungen auf eine neutrale Mittelkategorie, zwingen sie die Teilnehmer zu positiven oder negativen Urteilen zu Musik, die jedoch die Realität einer möglicherweise neutralen Indifferenz nicht abbilden. Ebenso, wie die Ablehnungen Teil des individuellen Musikgeschmacks sind, gehört auch dazu, dass manche Musikrichtungen oder Interpreten schlicht nicht positiv oder negativ auffallen und manchen Hörern gewissermaßen gleichgültig sind. Diese Indifferenz gegenüber bestimmter Musik bietet jedoch methodisch den großen Vorteil, dass im Vergleich zu neutral bewerteter Musik besser verstanden werden kann, welche Eigenschaften, Wirkungen und Funktionen von Musik zu kurz- oder langfristigen positiven oder negativen Bewertungen dieser Musik führen.

Mit der hier vorgestellten Untersuchung, die sich dem Thema der musikalischen Ablehnungen von unterschiedlichen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen näherte, konnte gezeigt werden, dass die Musikablehnungen sich in ihren Begründungen von den Musikvorlieben deutlich unterscheiden. Während bei den Vorlieben die Eignung für bestimmte Wirkungen und funktionelles Hören eng mit dem Grad des Mögens verknüpft ist, bestimmen bei den Ablehnungen sachbezogene und subjektbezogene Begründungen die Bewertung. Funktionen der Ablehnungen werden hingegen deutlich seltener als Argumentationsgrundlage von den Teilnehmern angegeben. Zugleich zeigten die Ergebnisse, dass sich die Struktur der Ablehnungsbegründungen zwischen starken und schwachen Ablehnungen ebenfalls unterscheidet, dass also zum Teil andere Gründe für schwache als für starke Ablehnung als zutreffend angegeben werden. Dies bietet Anlass zu der Vermutung, dass sich möglicherweise auch bei den Vorlieben die Begründungen hinter schwachen Positivbewertungen von denen für sehr geliebte Musik unterscheiden, und sollte in zukünftigen Musikgeschmacksuntersuchungen unbedingt berücksichtigt werden.

Literaturverzeichnis

- Abrams, D. (2009). Social Identity on a National Scale. Optimal Distinctiveness and Young People's Self-Expression Through Musical Preference. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12 (3), 303–317. <https://doi.org/10.1177/1368430209102841>
- Ackermann, T. (2014). *Die Bedeutung des Musikhörens bei der Identitätskonstruktion im Jugendalter. Masterarbeit für den Master of Arts*. Master Thesis, Westfälische Wilhelms-Universität.
- Ajzen, I. (2001). Nature and operation of attitudes. *Annual Review of Psychology*, 52 (1), 27–58.
- Ajzen, I. & Fishbein, M. (2005). The influence of attitudes on behavior. *The handbook of attitudes*, 173, 221.
- Anttonen, S. (2016). 'Hypocritical bullshit performed through gritted teeth'. Authenticity discourses in Nickelback's album reviews in Finnish media. *Metal Music Studies*, 2 (1), 39–56. https://doi.org/10.1386/mms.2.1.39_1
- Arnett, J. J. (1995). Adolescents' Use of Media for Self-Socialization. *Journal of Youth and Adolescence*, 24 (5), 519–533.
- Asendorpf, J. & Neyer, F.-J. (2012). *Psychologie der Persönlichkeit. mit 110 Tabellen* (Springer-Lehrbuch, 5., vollst. überarb. Aufl.). Berlin u.a.: Springer.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes. Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*, 39 (3), 169–186. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.03.002>
- Aucouturier, J.-J. & Pachet, F. (2003). Representing Musical Genre. A State of the Art. *Journal of New Music Research*, 32 (1), 83–93. <https://doi.org/10.1076/jnmr.32.1.83.16801>
- Bakagiannis, S. & Tarrant, M. (2006). Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescence. *Scandinavian Journal of Psychology*, 47 (129-136).
- Baker, F. & Bor, W. (2008). Can music preference indicate mental health status in young people? *Australas Psychiatry*, 16 (4), 284–288. <https://doi.org/10.1080/10398560701879589>
- Bakshis, R., Correll, M., Duffy, M., Grupp, S. E., Hilliker, J., Howe, T. et al. (1974). "Meanings" toward Death. A TST Strategy. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, 5 (2), 161–179. <https://doi.org/10.2190/7R5E-F1TK-NCYR-G00C>
- Banister, E. N. & Booth, G. J. (2004). Tastes, Distastes and Digusts. Young Consumers' Positive and Negative Experiences of Food. *Advances in Consumer Research*, 31, 106–111.
- Banister, E. N. & Hogg, M. K. (2001). Mapping the negative self. From 'so not me' ... to 'just not me'. *Advances in Consumer Research*, Vol Xviii, 28, 242–248.
- Baruh, L. (2010). Mediated Voyeurism and the Guilty Pleasure of Consuming Reality Television. *Media Psychology*, 13 (3), 201–221. <https://doi.org/10.1080/15213269.2010.502871>

- Batt-Rawden, K. & DeNora, T. (2005). Music and informal learning in everyday life. *Music Education Research*, 7 (3), 289–304. <https://doi.org/10.1080/14613800500324507>
- Baumeister, R. F., Bratslavsky, E., Finkenauer, C. & Vohs, K. D. (2001). Bad is stronger than good. *Review of General Psychology*, 5 (4), 323–370. <https://doi.org/10.1037//1089-2680.5.4.323>
- Becker, H. S. (2014). *Außenseiter*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-01254-0>
- Behne, K. E. (1975). Musikalische Konzepte - Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen. In E. Kraus (Hrsg.), *Forschung in der Musikerziehung 1975* (S. 35–61). Mainz: Schott.
- Behne, K. E. (1978). Geschmack und Präferenz. In W. Gieseler (Hrsg.), *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht* (S. 97–105). München : Fink , 1978. - 347 S.
- Behne, K. E. (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks* (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 10). Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Behne, K. E. (1987). Urteile und Vorurteile. Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer. In H. de La Motte-Haber (Hrsg.), *Psychologische Grundlagen des Musiklebens* (Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 4, S. 221–272). Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Behne, K. E. (1999). Musikgeschmack in den 90er Jahren. In C. Bullerjahn, H.-J. Erwe & R. Weber (Hrsg.), *Kinder — Kultur* (83–106). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Behne, K. E. (2010). Präferenz / Einstellung. In H. de La Motte-Haber, H. von Loesch, G. Rötter & C. Utz (Hrsg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik - Musiktheorie - Musikpsychologie - Musiksoziologie* (S. 382–387). Laaber: Laaber.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33 (3), 599–617.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M. & Wright, D. (2010). *Culture, class, distinction* (Culture, economy, and the social, Paperback ed.). London: Routledge.
- Berger, J. & Heath, C. (2007). Where Consumers Diverge from Others. Identity Signaling and Product Domains. *Journal of Consumer Research*, 34 (2), 121–134.
- Berger, J. & Heath, C. (2008). Who drives divergence? Identity signaling, outgroup dissimilarity, and the abandonment of cultural tastes. *Journal of Personality and Social Psychology*, 95 (3), 593–607. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.95.3.593>
- Berli, O. (2014). *Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede des Musikhörens* (Kultur und soziale Praxis, 1. Aufl.). Bielefeld: transcript.
- Berns, G. S., Capra, C. M., Moore, S. & Noussair, C. (2010). Neural mechanisms of the influence of popularity on adolescent ratings of music. *Neuroimage*, 49 (3), 2687–2696. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2009.10.070>

- Bersch-Burauel, A. (2006). Development of musical preferences in adulthood. In M. Baroni, A. R. Addressi, R. Caterina & M. Costa (Hrsg.), *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)* (S. 1607–1611).
- Besic, N. & Kerr, M. (2009). Punks, Goths, and Other Eye-Catching Peer Crowds. Do They Fulfill a Function for Shy Youths? *Journal of Research on Adolescence*, 19 (1), 113–121.
- Bleich, S. & Zillmann, D. (1991). Enjoyment and consumption of defiant rock music as a function of adolescent rebelliousness. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 35 (3), 351.
- Bless, H., Hamilton, D. L. & Mackie, D. M. (1992). Mood effects on the organization of person information. *European Journal of Social Psychology*, 22 (5), 497–509. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420220507>
- Blood, A. J. & Zatorre, R. J. (2001). Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 98 (20), 11818–11823.
- Boer, D., Fischer, R., Strack, M., Bond, M. H., Lo, E. & Lam, J. (2011). How shared preferences in music create bonds between people. Values as the missing link. *Pers Soc Psychol Bull*, 37 (9), 1159–1171. <https://doi.org/10.1177/0146167211407521>
- Boer, D., Fischer, R., Tekman, H. G., Abubakar, A., Njenga, J. & Zenger, M. (2012). Young people's topography of musical functions. personal, social and cultural experiences with music across genders and six societies. *Int J Psychol*, 47 (5), 355–369. <https://doi.org/10.1080/00207594.2012.656128>
- Boer, D. (2009). *Music makes the people come together. Social functions of music listening for young people across cultures*. Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Victoria University of Wellington.
- Bonneville-Roussy, A. & Rust, J. (2017). Age trends in musical preferences in adulthood. 2. Sources of social influences as determinants of preferences. *Musicae Scientiae*, 5 (392), 102986491770401. <https://doi.org/10.1177/1029864917704016>
- Bortz, J., Lienert, G. A. & Boehnke, K. (2008). *Verteilungsfreie Methoden in der Biostatistik* (Springer-Lehrbuch, 3., korrigierte Aufl.). Berlin, Heidelberg: Springer Medizin Verlag Heidelberg.
- Bortz, J. & Schuster, C. (2010). *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler* (Springer-Lehrbuch, 7., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag Berlin Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-12770-0>
- Bosson, J. K., Johnson, A. B., Niederhoffer, K. & Swann, W. B., Jr. (2006). Interpersonal chemistry through negativity: Bonding by sharing negative attitudes about others. *Personal Relationships*, 13, 135–150. Zugriff am 03.02.2017.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement* (Le sens commun). Paris: Les Éd. de Minuit.

- Bourdieu, P. (1993). *Soziologische Fragen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2014). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 658, 24. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boyle, J. D., Hosterman, G. L. & Ramsey, D. S. (1981). Factors Influencing Pop Music Preferences of Young People. *Journal of Research in Music Education*, 29 (1), 47–55.
- Brewer, M. B. (1991). The Social Self. On Being the Same and Different at the Same Time. *Personality & social psychology bulletin*, 17 (5), 475–482.
<https://doi.org/10.1177/0146167291175001>
- Bringman, H., Giesecke, K., Thörne, A. & Bringman, S. (2009). Relaxing music as pre-medication before surgery. A randomised controlled trial. *Acta anaesthesiologica Scandinavica*, 53 (6), 759–764. <https://doi.org/10.1111/j.1399-6576.2009.01969.x>
- Broekemier, G., Marquardt, R. & Gentry, J. W. (2008). An exploration of happy/sad and liked/disliked music effects on shopping intentions in a women's clothing store service setting. *Journal of Services Marketing*, 22 (1), 59–67.
<https://doi.org/10.1108/08876040810851969>
- Bruhn, H. (2002). Musical development of elderly people. *Psychomusicology*, 18, 59–75. Zugriff am 19.02.2018.
- Bryant, A. (2014). The Grounded Theory Method. In P. Leavy (Ed.), *The Oxford handbook of qualitative research* (Oxford library of psychology, pp. 116–136). Oxford: Oxford Univ. Press.
- Bryson, B. (1996). "Anything But Heavy Metal". Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, 61 (5), 884–899.
- Bryson, B. (1997). What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education. *Poetics*, 25, 141–156.
- Bühner, M. & Ziegler, M. (2009). *Statistik für Psychologen und Sozialwissenschaftler* (Always learning). München: Pearson - Higher Education.
- Bullock, D. W. (2015). *The World's Worst Records. Volume One: An Arcade of Audio Atrocity*: Createspace Independent Pub.
- Bundesverband Musikindustrie e.V. (Hrsg.). (2018). *Musikindustrie in Zahlen 2017. Das Jahrbuch des BVMI*. Berlin. Zugriff am 17.07.2018. Verfügbar unter http://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/02_Markt-Bestseller/MiZ-Grafiken/2017/BVMI_ePaper_2017.pdf
- Burger, B., Saarikallio, S., Luck, G., Thompson, M. R. & Toiviainen, P. (2013). Relationships Between Perceived Emotions in Music and Music-induced Movement. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30 (5), 517–533.
<https://doi.org/10.1525/mp.2013.30.5.517>
- Burke, P. J. & Stets, J. E. (2009). Bases of Identities. Role, Group, and Person. In P. J. Burke & J. E. Stets (Hrsg.), *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195388275.001.000110.1093/acprof:oso/9780195388275.003.0024>

- Calmbach, M., Borgstedt, S., Borchard, I., Thomas, P. M. & Flaig, B. B. (2016). *Wie ticken Jugendliche 2016?* Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-12533-2>
- Campbell, P. S., Connell, C. & Beegle, A. (2007). Adolescents' Expressed Meanings of Music in and out of School. *Journal of Research in Music Education*, 55 (3), 220–236. <https://doi.org/10.1177/002242940705500304>
- Cattell, R. B. & Anderson, J. C. (1953). The Measurement of Personality and Behavior Disorders by the I.P.A.T. Music Preference Test. *Journal of Applied Psychology*, 37 (6), 446–454.
- Cattell, R. B. & Saunders, D. R. (1954). Musical Preferences and Personality Diagnosis. A Factorization of one hundred and twenty Themes. *Journal of Social Psychology*, 39, 3–24.
- Chamorro-Premuzic, T. & Furnham, A. (2007). Personality and music. Can traits explain how people use music in everyday life? *Br J Psychol*, 98 (Pt 2), 175–185. <https://doi.org/10.1348/000712606X111177>
- Chamorro-Premuzic, T., Swami, V. & Cermakova, B. (2012). Individual differences in music consumption are predicted by uses of music and age rather than emotional intelligence, neuroticism, extraversion or openness. *Psychology of Music*, 40 (3), 285–300. <https://doi.org/10.1177/0305735610381591>
- Chamorro-Premuzic, T., Swami, V., Furnham, A. & Maakip, I. (2009). The Big Five Personality Traits and Uses of Music. *Journal of Individual Differences*, 30 (1), 20–27. <https://doi.org/10.1027/1614-0001.30.1.20>
- Chatzidakis, A. & Lee, M. S. W. (2012). Anti-Consumption as the Study of Reasons against. *Journal of Macromarketing*, 33 (3), 190–203. <https://doi.org/10.1177/0276146712462892>
- Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences* (2. ed.). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Colley, A. (2008). Young People's Musical Taste. Relationship With Gender and Gender-Related Traits. *Journal of Applied Social Psychology*, 38 (8), 2039–2055.
- Coulangeon, P. & Lemel, Y. (2007). Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. *Poetics*, 35 (2-3), 93–111. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2007.03.006>
- Dalli, D., Romani, S. & Gistri, G. (2006). Brand Dislike. Representing the Negative Side of Consumer Preferences. *Advances in Consumer Research*, 33, 87–95.
- Delsing, M.J.M.H. & ter Bogt, T.F.M. (2011). Music. In R. J. R. Levesque (Hrsg.), *Encyclopedia of Adolescence* (S. 1819–1826). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-1-4419-1695-2>
- Delsing, M.J.M.H., ter Bogt, T.F.M., Engels, R.C.M.E. & Meeus, W.H.J. (2008). Adolescents' music preferences and personality characteristics. *European Journal of Personality*, 22 (2), 109–130. <https://doi.org/10.1002/per.665>
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, 31–56.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52 (4), 440. <https://doi.org/10.2307/2095290>
- Dolfsma, W. (1999). The Consumption of Music and the Expression of Values. A Social Economic Explanation for the Advent of Pop Music. *American Journal of Economics and Sociology*, 58 (4), 1019–1046.
- Dougher, S. (2004). Authenticity, Gender, and Personal Voice. She Sounds So Sad, Do You Think She Really Is? In E. Weisbard (Ed.), *This is pop. In search of the elusive at Experience Music Project* (pp. 145–154). Cambridge: Harvard University Press.
- Dunkel, C. S. (2000). Possible selves as a mechanism for identity exploration. *J Adolesc*, 23 (5), 519–529. <https://doi.org/10.1006/jado.2000.0340>
- Dunn, P. G., Ruyter, B. de & Bouwhuis, D. G. (2011). Toward a better understanding of the relation between music preference, listening behavior, and personality. *Psychology of Music*, 40 (4), 411–428. <https://doi.org/10.1177/0305735610388897>
- Durlak, J. A., Horn, W. & Kass, R. A. (1990). A Self-Administering Assessment of Personal Meanings of Death. Report on the Revised Twenty Statements Test. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, 21 (4), 301–309. <https://doi.org/10.2190/BW2C-VWK8-HWYW-JAJM>
- Eerola, T., Vuoskoski, J. K. & Kautiainen, H. (2016). Being Moved by Unfamiliar Sad Music Is Associated with High Empathy. *Frontiers in psychology*, 7, 1176. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01176>
- Erikson, E. H. (1994). *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 14. Aufl.). Frankfurt am Main.
- Evans, P. & Schubert, E. (2008). Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae*, 12 (1), 75–99. <https://doi.org/10.1177/102986490801200105>
- Farnsworth, P. R. (1976). *Sozialpsychologie der Musik* (Kunst und Gesellschaft, Bd. 6). Stuttgart: Enke.
- Farnsworth, P. R. (1950). *Musical Taste. Its measurement and cultural nature* (Stanford University Publications University Series. Education, psychology, vol. 2,1). Stanford, Cal.: Univ. Pr.
- Ferrer, R., Eerola, T. & Vuoskoski, J. K. (2012). Enhancing genre-based measures of music preference by user-defined liking and social tags. *Psychology of Music*, 41 (4), 499–518. <https://doi.org/10.1177/0305735612440611>
- Finnäs, L. (1989a). A Comparison between Young People's Privately and Publicly Expressed Musical Preferences. *Psychology of Music*, 17 (2), 132–145. <https://doi.org/10.1177/0305735689172004>
- Finnäs, L. (1989b). How can musical preferences be modified? A research review. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 102, 1–58.
- Fishbein, M. & Ajzen, I. (1975). *Belief, attitude, intention, and behavior. An introduction to theory and research* (Addison-Wesley series in social psychology). Reading, Mass.: Addison-Wesley Pub. Co.

- Flick, U. (2011). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung* (Rororo, 55694 : Rowohlt's Enzyklopädie, Orig.-Ausg., vollst. überarb. und erw. Neuausg. [2007], 4. Aufl.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Freitas, A., Kaiser, S., Chandler, J., Hall, C., Kim, J. W. & Hammidi, T. (1997). Appearance management as border construction. Least favorite clothing group distancing, and identity... not? *Sociological Inquiry*, 67 (3), 323–335. <https://doi.org/10.1111/j.1475-682X.1997.tb01099.x>
- Fricke, K. R. & Herzberg, P. Y. (2017). Personality and self-reported preference for music genres and attributes in a German-speaking sample. *Journal of Research in Personality*, 68, 114–123. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2017.01.001>
- Frith, S. (1987). Why do songs have words? In A. L. White (Hrsg.), *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event* (The Sociological Review, Bd. 34, 77–106). London & New York: Routledge & Kegan Paul.
- Frith, S. (2002). *Performing rites. Evaluating popular music* (Repr). Oxford [etc.]: Oxford U.P.
- Frith, S. (2004). What is Bad Music? In C. Washburne & M. Derno (Hrsg.), *Bad music. The music we love to hate* (S. 15–36). New York: Routledge.
- Frith, S. (2013). Music and Identity. In S. Hall & P. Du Gay (Hrsg.), *Questions of cultural identity* (11. Aufl., S. 108–125). London: SAGE Publications Ltd.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotion perceived and emotion felt. Same or different? *Musicae Scientiae*, 5 (1_suppl), 123–147. <https://doi.org/10.1177/10298649020050S105>
- Gacula, M., Rutenbeck, S., Pollack, L., Resurreccion, A. V.A. & Moskowitz, H. R. (2007). The Just-About-Right Intensity Scale: Functional Analyses and Relation to Hedonics. *Journal of Sensory Studies*, 22 (2), 194–211. <https://doi.org/10.1111/j.1745-459X.2007.00102.x>
- Gardikiotis, A. & Baltzis, A. (2011). 'Rock music for myself and justice to the world! ': Musical identity, values, and music preferences. *Psychology of Music*, 40 (2), 143–163. <https://doi.org/10.1177/0305735610386836>
- Gembris, H. (1995). Musikpräferenzen, Generationenwandel und Medienalltag. In G. Maas (Hrsg.), *Musiklernen und neue (Unterrichts-)Technologien* (S. 124–145). Essen: Die blaue Eule.
- Gembris, H. (2005). Musikalische Präferenzen. In T. Stoffer & R. Oerter (Hrsg.), *Spezielle Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie; Musikpsychologie, Bd. 2, S. 279–342). Göttingen: Hogrefe.
- Getz, L. M., Chamorro-Premuzic, T., Roy, M. M. & Devroop, K. (2011). The relationship between affect, uses of music, and music preferences in a sample of South African adolescents. *Psychology of Music*, 40 (2), 164–178. <https://doi.org/10.1177/0305735610381818>
- Glaser, B. & Strauss, A. L. (1967). *Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research* (1st ed.). Somerset: Taylor and Francis.

- Gordon-Finlayson, A. (2010). QM2: Grounded Theory. In M. A. Forrester (Hrsg.), *Doing qualitative research in psychology. A practical guide* (S. 154–176). London: Sage.
- Grace, S. L. & Cramer, K. L. (2003). The Elusive Nature of Self-Measurement. The Self-Construal Scale Versus the Twenty Statements Test. *The Journal of Social Psychology, 143* (5), 649–668.
- Grazian, D. (2010). Demystifying authenticity in the sociology of culture. In J. R. Hall, L. Grindstaff & M.-c. M. Lo (Hrsg.), *Handbook of cultural sociology* (Routledge international handbooks, S. 191–200). London [England]: Routledge.
- Greasley, A., Lamont, A. & Sloboda, J. (2013). Exploring Musical Preferences. An In-Depth Qualitative Study of Adults' Liking for Music in Their Personal Collections. *Qualitative Research in Psychology, 10* (4), 402–427.
<https://doi.org/10.1080/14780887.2011.647259>
- Greasley, A. E. & Lamont, A. (2011). Exploring engagement with music in everyday life using experience sampling methodology. *Musicae Scientiae, 15* (1), 45–71.
<https://doi.org/10.1177/1029864910393417>
- Greb, F., Schlotz, W. & Steffens, J. (2017). Personal and situational influences on the functions of music listening. *Psychology of Music, 0305735617724883*.
<https://doi.org/10.1177/0305735617724883>
- Greb, F., Steffens, J. & Schlotz, W. (2018). Understanding music-selection behavior via statistical learning. Using the percentile-Lasso to identify the most important factors. *Music & Science, 1*, 2059204318755950.
<https://doi.org/10.1177/2059204318755950>
- Greenberg, D. M., Baron-Cohen, S., Stillwell, D. J., Kosinski, M. & Rentfrow, P. J. (2015). Musical Preferences are Linked to Cognitive Styles. *PLoS One, 10* (7), e0131151. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0131151>
- Greenberg, D. M., Kosinski, M., Stillwell, D. J., Monteiro, B. L., Levitin, D. J. & Rentfrow, P. J. (2016). The Song Is You. Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality. *Social Psychological and Personality Science, 7* (6), 597–605. <https://doi.org/10.1177/1948550616641473>
- Han, S.-K. (2003). Unraveling the brow. What and how of choice in musical preference. *Sociological Perspectives, 46* (4), 435–459.
- Hanich, J., Wagner, V., Shah, M., Jacobsen, T. & Menninghaus, W. (2014). Why we like to watch sad films. The pleasure of being moved in aesthetic experiences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 8* (2), 130–143.
<https://doi.org/10.1037/a0035690>
- Hansen, C. H. & Hansen, R. D. (1988). Finding the face in the crowd. An anger superiority effect. *Journal of Personality and Social Psychology, 54* (6), 917–924.
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.54.6.917>
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (1999). The Functions of Music in Everyday Life. Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of Music, 27* (1), 71–83.
<https://doi.org/10.1177/0305735699271007>

- Hargreaves, D. J. (1984). The Effects of Repetition on Liking for Music. *Journal of Research in Music Education*, 32 (1), 35. <https://doi.org/10.2307/3345279>
- Hennion, A. (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18 (5), 1–22.
- Hennion, A. (2007). Those Things That Hold Us Together. Taste and Sociology. *Cultural Sociology*, 1 (1), 97–114. <https://doi.org/10.1177/1749975507073923>
- Heppen, J. B. & Ogilvie, D. M. (2003). Predicting Affect from Global Self-Discrepancies. The Dual Role of the Undesired Self. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 22 (4), 347–368.
- Hermanns, H. (2015). Interviewen als Tätigkeit. In U. Flick, E. v. Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (Rororo, 11. Aufl., S. 360–368). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Hines, M. & McFerran, K. S. (2014). Metal made me who I am. Seven adult men reflect on their engagement with metal music during adolescence. *International Journal of Community Music*, 7 (2), 205–222. https://doi.org/10.1386/ijcm.7.2.205_1
- Hirschman, E. C. (1981). Comprehending symbolic consumption. Three theoretical issues. *Symbolic Consumer Behavior*, 4–6.
- Hogg, M. K. (1998). Anti-Constellations. Exploring the Impact of Negation on Consumption. *Journal of Marketing Management*, 14, 133–158.
- Hogg, M. K. & Banister, E. N. (2001). Dislikes, Distastes and the Undesired Self. Conceptualising and Exploring the Role of the Undesired End State in Consumer Research. *Journal of Marketing Management*, 17, 73–104.
- Hogg, M. A. (2016). Social Identity Theory. In S. McKeown, R. Haji & N. Ferguson (Hrsg.), *Understanding Peace and Conflict Through Social Identity Theory: Contemporary Global Perspectives* (S. 3–17). Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-29869-6_1
- Holbrook, M. B. & Schindler, R. M. (1989). Some Exploratory Findings on the Development of Musical Tastes. *Journal of Consumer Research*, 16 (1), 119. <https://doi.org/10.1086/209200>
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25, 93–120. Zugriff am 29.09.2016. Verfügbar unter http://ac.els-cdn.com/S0304422X97000107/1-s2.0-S0304422X97000107-main.pdf?_tid=8788b0bc-8655-11e6-a9e8-00000aacb360&acdnat=1475161438_49ba749016a741607ea51d19f85835c2
- Hopf, C. (2015). Qualitative Interviews. Ein Überblick. In U. Flick, E. v. Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (Rororo, 11. Aufl., S. 349–360). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Hornsey, M. J. & Jetten, J. (2004). The Individual Within the Group. Balancing the Need to Belong With the Need to Be Different. *Personality and Social Psychology Review*, 8 (3), 248–264. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0803_2
- Huber, M. (2018). *Musikhören im Zeitalter Web 2.0*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-19200-6>

- Hughes, M. (2000). Country music as impression management: A meditation on fabricating authenticity. *Poetics*, 28, 185–205. Zugriff am 13.12.2016. Verfügbar unter http://ac.els-cdn.com/S0304422X00000218/1-s2.0-S0304422X00000218-main.pdf?_tid=de3f8cc0-c140-11e6-826e-00000aacb35f&acdnat=1481639683_4339cbaf53c68e863a0c67dc36cb1efa
- Hunter, P. G., Schellenberg, E. G. & Schimmack, U. (2010). Feelings and perceptions of happiness and sadness induced by music. Similarities, differences, and mixed emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4 (1), 47–56. <https://doi.org/10.1037/a0016873>
- Jost, E. (1982). Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks. In C. Dahlhaus & De la Motte- Haber, Helga (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10, S. 245–268). Wiesbaden.
- Juslin, P. N. & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions. A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813>
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Västfjäll, D., Barradas, G. & Silva, A. (2008). An experience sampling study of emotional reactions to music. Listener, music, and situation. *Emotion (Washington, D.C.)*, 8 (5), 668–683. <https://doi.org/10.1037/a0013505>
- Kant, I. (1790). *Critik der Urtheilskraft*. Berlin: Lagarde und Friederich.
- Karanika, K. & Hogg, M. K. (2010). The interrelationship between desired and undesired selves and consumption. The case of Greek female consumers' experiences. *Journal of Marketing Management*, 26 (11-12), 1091–1111. <https://doi.org/10.1080/0267257x.2010.508979>
- Kaufmann, J.-C. (2015). *Das verstehende Interview. Theorie und Praxis* (2., überarbeitete Auflage). Konstanz: UVK.
- Keller, K. (2008). *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft* (Cultural studies, Bd. 31). Bielefeld: Transcript Verl.
- Kloppenburger, J. (1987). Soziale Determinanten des Musikgeschmacks Jugendlicher. In De la Motte- Haber, Helga (Hrsg.), *Psychologische Grundlagen des Musiklernens* (Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 4, S. 186–220). Kassel: Bärenreiter.
- Knobloch, S., Vorderer, P. & Zillmann, D. (2000). Der Einfluß des Musikgeschmacks auf die Wahrnehmung möglicher Freunde im Jugendalter. [The impact of music preferences on the perception of potential friends in adolescence.]. *Zeitschrift für Sozialpsychologie*, 31 (1), 18–30. <https://doi.org/10.1024//0044-3514.31.1.18>
- Konecni, V. J. (2005). The Aesthetic Trinity: Awe, Being Moved, Thrills. *Bulletin of Psychology and the Arts*, 5 (2), 27–44. Zugriff am 10.07.2018.
- Kopacz, M. (2005). Personality and Music Preferences. The Influence of Personality Traits on Preferences Regarding Musical Elements. *Journal of Music Therapy*, 42 (3), 216–239.

- Krause, A. E. & Hargreaves, D. J. (2012). myTunes. Digital music library users and their self-images. *Psychology of Music*, 41 (5), 531–544.
<https://doi.org/10.1177/0305735612440612>
- Kruse, H. (1993). Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12 (1), 33–41.
- Kuckartz, U., Rädiker, S., Ebert, T. & Schehl, J. (2013). *Statistik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19890-3>
- Kuhn, M. H. & McPartland, T. S. (1954). An Empirical Investigation of Self-Attitudes. *American Sociological Review*, 19 (1), 68–76.
- Kuntsche, E., Le Mével, L. & Berson, I. (2016). Development of the four-dimensional Motives for Listening to Music Questionnaire (MLMQ) and associations with health and social issues among adolescents. *Psychology of Music*, 44 (2), 219–233.
<https://doi.org/10.1177/0305735614562635>
- Kunz, A. (1998). *Aspekte der Entwicklung des persönlichen Musikgeschmacks* (Friedensauer Schriftenreihe). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kvale, S. (1996). *InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks London New Delhi: Sage.
- La Motte-Haber, H. de (2002). Urteil, Vorurteil, Vorlieben. Einstellungen zu Musik. In H. de La Motte-Haber (Hrsg.), *Handbuch der Musikpsychologie. Unter Mitarbeit von Reinhard Kopiez und Günther Rötter*. (3. Aufl., S. 150–214). Laaber: Laaber.
- Labbe, E., Schmidt, N., Babin, J. & Pharr, M. (2007). Coping with stress. The effectiveness of different types of music. *Appl Psychophysiol Biofeedback*, 32 (3-4), 163–168. <https://doi.org/10.1007/s10484-007-9043-9>
- Lachno, J. (2018, 30. Mai). *The Nickelback Phenomenon. explaining the world's most hated band*, The Telegraph. Zugriff am 20.02.2018. Verfügbar unter <http://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/nickelback-phenomenon-explaining-worlds-hated-band/>
- Lahire, B. (2008). The individual and the mixing of genres. Cultural dissonance and self-distinction. *Poetics*, 36 (2-3), 166–188.
<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.02.001>
- Laiho, S. (2004). The Psychological Functions of Music in Adolescence. *Nordic Journal of Music Therapy*, 13 (1), 47–63.
<https://doi.org/10.1080/08098130409478097>
- Lamont, A. & Webb, R. (2009). Short- and long-term musical preferences. What makes a favourite piece of music? *Psychology of Music*, 38 (2), 222–241.
<https://doi.org/10.1177/0305735609339471>
- Lampe, G. W. H. (Hrsg.). (1961). *A patristic Greek lexicon*. Oxford u.a.
- Larsen, G., Lawson, R. & Todd, S. (2009). The consumption of music as self-representation in social interaction. *Australasian Marketing Journal (AMJ)*, 17 (1), 16–26. <https://doi.org/10.1016/j.ausmj.2009.01.006>

- Laukka, P. (2006). Uses of music and psychological well-being among the elderly. *Journal of Happiness Studies*, 8 (2), 215–241. <https://doi.org/10.1007/s10902-006-9024-3>
- Laukka, P. & Quick, L. (2011). Emotional and motivational uses of music in sports and exercise. A questionnaire study among athletes. *Psychology of Music*, 41 (2), 198–215. <https://doi.org/10.1177/0305735611422507>
- LeBlanc, A. (1980). Outline of a proposed model of sources of variation in musical taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 61, 29–34.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements. *British Journal of Psychology*, 95, 489–508.
- Lee, M. S. W., Conroy, D. & Motion, J. (2009). Brand Avoidance. A Negative Promises Perspective. *Advances in Consumer Research*, 36, 421–429.
- Lee, M. S. W., Motion, J. & Conroy, D. (2009). Anti-consumption and brand avoidance. *Journal of Business Research*, 62 (2), 169–180. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2008.01.024>
- Legard, R., Keegan, J. & Ward, K. (2003). In-depth interviews. In J. Ritchie & J. Lewis (Hrsg.), *Qualitative Research and Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers* (S. 138–169). London: Sage Publications.
- Leith, K. P. & Baumeister, R. F. (1996). Why do bad moods increase self-defeating behavior? Emotion, risk taking, and self-regulation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 71 (6), 1250–1267. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.71.6.1250>
- Leonardelli, G. J., Pickett, C. L. & Brewer, M. B. (1964-). Optimal Distinctiveness Theory. In L. Berkowitz (Hrsg.), *Advances in experimental social psychology* (Advances in Experimental Social Psychology, Bd. 43, S. 63–113). New York: Academic Press. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(10\)43002-6](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(10)43002-6)
- Litle, P. & Zuckerman, M. (1986). Sensation seeking and music preferences. *Personality and Individual Differences*, 7 (4), 575–578. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(86\)90136-4](https://doi.org/10.1016/0191-8869(86)90136-4)
- Lonsdale, A. J. & North, A. C. (2009). Musical Taste and Ingroup Favouritism. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12 (3), 319–327.
- Lonsdale, A. J. & North, A. C. (2011). Why do we listen to music? A uses and gratifications analysis. *British journal of psychology (London, England : 1953)*, 102 (1), 108–134. <https://doi.org/10.1348/000712610X506831>
- Luck, G., Saarikallio, S., Burger, B., Thompson, M. R. & Toiviainen, P. (2010). Effects of the Big Five and musical genre on music-induced movement. *Journal of Research in Personality*, 44 (6), 714–720. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2010.10.001>
- Lütke, R. & Fontius, M. (2001). Geschmack / Geschmacksurteil. In K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs & F. Wolfzettel (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (Bd. 2, S. 792–819). Stuttgart & Weimar: J.B: Metzler.
- Markus, H. & Nurius, P. (1986). Possible Selves. *American Psychologist*, 41 (9), 954–969. <https://doi.org/10.1037//0003-066x.41.9.954>

- Markus, H. & Wurf, E. (1987). The Dynamic Self-Concept. A Social Psychological Perspective. *Annual Review of Psychology*, 38, 299–337.
- Mayer, H. O. (2013). *Interview und schriftliche Befragung. Grundlagen und Methoden empirischer Sozialforschung* (6., überarb. Aufl.). München: Oldenbourg.
- Mayring, P. (2002). *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken* (Beltz-Studium, 5., überarb. und neu ausgestattete Aufl.). Weinheim [u.a.]: Beltz.
- Mayring, P. (2010). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken* (Beltz Pädagogik, 11., aktual., überarb. Aufl.). Weinheim: Beltz.
- Mayring, P. (2015). Qualitative Inhaltsanalyse. In U. Flick, E. v. Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (Rororo, 11. Aufl., S. 468–475). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- McCall, G. J. (2003). The Me and the Not-Me. Positive and Negative Poles of Identity. In P. J. Burke, T. J. Owens, R. T. Serpe & P. A. Thoits (Hrsg.), *Advances in Identity Theory and Research* (S. 11–25). New York: Kluwer Academic / Plenum Publishers.
- McCoy, C. A. & Scarborough, R. C. (2014). Watching “bad” television. Ironic consumption, camp, and guilty pleasures. *Poetics*, 47, 41–59.
<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.10.003>
- McFerran, K. S., Garrido, S. & Saarikallio, S. (2013). A Critical Interpretive Synthesis of the Literature Linking Music and Adolescent Mental Health. *Youth & Society*.
<https://doi.org/10.1177/0044118x13501343>
- McFerran, K. S., Garrido, S., O’Grady, L., Grocke, D. & Sawyer, S. M. (2014). Examining the relationship between self-reported mood management and music preferences of Australian teenagers. *Nordic Journal of Music Therapy*, 24 (3), 187–203. <https://doi.org/10.1080/08098131.2014.908942>
- McFerran, K. S. & Saarikallio, S. (2013). Depending on music to feel better. Being conscious of responsibility when appropriating the power of music. *The Arts in Psychotherapy*, 41 (1), 89–97. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2013.11.007>
- Meißner, R. (1983). Das musikalische Urteil. In W. Schmidt-Brunner & R.-D. Kraemer (Hrsg.), *Musikpsychologische Forschung und Musikunterricht* (S. 63–100). Mainz: Schott.
- Menninghaus, W., Wagner, V., Hanich, J., Wassiliwizky, E., Kuehnast, M. & Jacobsen, T. (2015). Towards a psychological construct of being moved. *PloS one*, 10 (6), e0128451. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0128451>
- Meyer, H.-D. (2000). Taste Formation in Pluralistic Societies. The Role of Rhetorics and Institutions. *International Sociology*, 15 (1), 33–56. Zugriff am 02.12.2016. Verfügbar unter <http://iss.sagepub.com/content/15/1/33.full.pdf>
- Miles, M. B., Huberman, A. M. & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis. A methods sourcebook* (Third edition). Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.

- Miranda, D. (2013). The role of music in adolescent development. much more than the same old song. *International Journal of Adolescence and Youth*, 18 (1), 5–22. <https://doi.org/10.1080/02673843.2011.650182>
- Miranda, D. & Claes, M. (2009). Music listening, coping, peer affiliation and depression in adolescence. *Psychology of Music*, 37 (2), 215–233.
- Misoch, S. (2015). *Qualitative Interviews*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Moore, A. F. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse. Style and Genre. *Music & Letters*, 82 (3), 432–442.
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21 (02). <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Mulder, J., ter Bogt, T. F., Raaijmakers, Q. A., Gabhainn, S. N., Monshouwer, K. & Vollebergh, W. A. (2009). The soundtrack of substance use. music preference and adolescent smoking and drinking. *Subst Use Misuse*, 44 (4), 514–531. <https://doi.org/10.1080/10826080802347537>
- Mulder, J., ter Bogt, T. F., Raaijmakers, Q. A., Nic Gabhainn, S., Monshouwer, K. & Vollebergh, W. A. (2010). Is it the music? Peer substance use as a mediator of the link between music preferences and adolescent substance use. *J Adolesc*, 33 (3), 387–394. <https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2009.09.001>
- Mulder, J., ter Bogt, T., Raaijmakers, Q. & Vollebergh, W. (2006). Music Taste Groups and Problem Behavior. *Journal of Youth and Adolescence*, 36 (3), 313–324. <https://doi.org/10.1007/s10964-006-9090-1>
- Mulder, J., Ter Bogt, T. F. M., Raaijmakers, Q. A. W., Nic Gabhainn, S. & Sikkema, P. (2009). From death metal to R&B? Consistency of music preferences among Dutch adolescents and young adults. *Psychology of Music*, 38 (1), 67–83. <https://doi.org/10.1177/0305735609104349>
- Neuhoff, H. (2001). Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die 'Allesfresser-Hypothese' im Ländervergleich USA/Deutschland. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 53 (4), 751–772.
- Nezlek, J. B. & Gable, S. L. (2001). Depression as a Moderator of Relationships between Positive Daily Events and Day-to-Day Psychological Adjustment. *Personality & social psychology bulletin*, 27 (12), 1692–1704. <https://doi.org/10.1177/01461672012712012>
- North, A. C. (2010). Individual Differences in Musical Taste. *The American Journal of Psychology*, 123 (2), 199–208.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (1997). Experimental aesthetics and everyday music listening. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Hrsg.), *The Social Psychology of Music* (S. 84–103). Oxford: Oxford University Press.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (1999). Music and Adolescent Identity. *Music Education Research*, 1 (1), 75–92. <https://doi.org/10.1080/1461380990010107>

- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2008). 'Problem music' and subcultures. In A. C. North & D. J. Hargreaves (Hrsg.), *The Social and Applied Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198567424.001.000110.1093/acprof:oso/9780198567424.003.0004>
- North, A. C., Hargreaves, D. J. & Hargreaves, J. J. (2004). Uses of Music in Everyday Life. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22 (1), 41–77.
- North, A. C., Hargreaves, D. J. & O'Neill, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70, 255–272.
- Nowak, R. (2016). Music Listening Activities in the Digital Age. An Act of Cultural Participation through Adequate Music. *Leonardo Music Journal*, 26 (26), 20–23. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00961
- Nusbaum, E. C. & Silvia, P. J. (2010). Shivers and Timbres. Personality and the Experience of Chills From Music. *Social Psychological and Personality Science*, 2 (2), 199–204. <https://doi.org/10.1177/1948550610386810>
- Ogilvie, D. M. (1987). The Undesired Self - a Neglected Variable in Personality-Research. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52 (2), 379–385. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.52.2.379>
- Ogilvie, D. M., Cohen, F. & Solomon, S. (2008). The undesired self. Deadly connotations. *Journal of Research in Personality*, 42 (3), 564–576. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2007.07.012>
- Owens, T. J., Robinson, D. T. & Smith-Lovin, L. (2010). Three Faces of Identity. *Annual Review of Sociology*, 36 (1), 477–499. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.34.040507.134725>
- Owens, T. J. & Samblanet, S. (2013). Self and Self-Concept. In J. DeLamater & A. Ward (Hrsg.), *Handbook of Social Psychology* (Handbooks of Sociology and Social Research, 2nd ed. 2013, S. 225–249). Dordrecht: Springer; Springer Netherlands; Imprint. https://doi.org/10.1007/978-94-007-6772-0_8
- Pachet, F. & Cazaly, D. (2000). A taxonomy of musical genres. In *Content-Based Multimedia Information Access - Volume 2* (S. 1238–1245). Paris, France: LE CENTRE DE HAUTES ETUDES INTERNATIONALES D'INFORMATIQUE DOCUMENTAIRE.
- Panek, E. (2012). Left to Their Own Devices. *Communication Research*, 41 (4), 561–577. <https://doi.org/10.1177/0093650213499657>
- Parzer, M. (2011). *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur* (Musik und Gesellschaft, Bd. 30, 1., Aufl.). Frankfurt am Main: Lang.
- Parzer, M. (2016). Musikalische Offenheit und soziale Distinktion. Zum kulturkritischen Potential der Allesfresser-These. In F. Hörner (Hrsg.), *Kulturkritik und das Populäre in der Musik* (Populäre Kultur und Musik, Band 18, S. 135–150). Münster: Waxmann. Zugriff am 29.11.2016.

- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21, 243–258. Zugriff am 29.09.2016. Verfügbar unter http://ac.els-cdn.com/0304422X9290008Q/1-s2.0-0304422X9290008Q-main.pdf?_tid=1d888cf6-8654-11e6-8457-00000aab0f02&acdnat=1475160831_091cf9361809936e28eadec63c10f99a
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music. Fabricating authenticity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Peterson, R. A. (2005). In Search of Authenticity*. *Journal of Management Studies*, 42 (5), 1083–1098. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.2005.00533.x>
- Peterson, R. A. & Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5), 900–907.
- Peterson, R. A. & Simkus, A. (1992). How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In M. Lamont & M. Fournier (Hrsg.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality* (152-186). Chicago: University of Chicago Press.
- Phillips, A. G., Silvia, P. J. & Paradise, M. J. (2007). The Undesired Self and Emotional Experience. A Latent Variable Analysis. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 26 (9), 1035–1047.
- Pidgeon, N. (1996). Grounded theory: theoretical background. In J. T. E. Richardson (Ed.), *Handbook of qualitative research methods for psychology and the social sciences* (pp. 75–85). Leicester: British Psychological Society.
- Pidgeon, N. & Henwood, K. (1996). Grounded theory: practical implementation. In J. T. E. Richardson (Ed.), *Handbook of qualitative research methods for psychology and the social sciences* (pp. 86–101). Leicester: British Psychological Society.
- Popper, R. & Kroll, D. R. (2005). Just-About-Right Scales in Consumer Research. *Chemo Sense*, 7 (3), 3–6. Zugriff am 14.02.2017.
- Pratto, F. & John, O. P. (1991). Automatic vigilance. The attention-grabbing power of negative social information. *Journal of Personality and Social Psychology*, 61 (3), 380–391. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.61.3.380>
- Rawlings, D. & Ciancarelli, V. (1997). Music Preference and the Five-Factor Model of the NEO Personality Inventory. *Psychology of Music*, 25 (2), 120–132. <https://doi.org/10.1177/0305735697252003>
- Rees, A. & Nicholson, N. (2004). The Twenty Statements Test. In C. Cassell & G. Symon (Eds.), *Essential guide to qualitative methods in organizational research* (pp. 86–97). London: Sage Publ.
- Reinhardt, J. (2011, 1. Januar). *Die Modifikation von Musikpräferenzen unter Alkoholeinfluss. Eine psychologische Studie*. Dissertation, Dortmund, Technische Universität. Dortmund.
- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life. The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84 (6), 1236–1256. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.84.6.1236>

- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2006). Message in a Ballad. The Role of Music Preferences in Interpersonal Perception. *Psychological Science*, 17, 236–242.
- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2007). The content and validity of music-genre stereotypes among college students. *Psychology of Music*, 35 (2), 306–326. <https://doi.org/10.1177/0305735607070382>
- Rentfrow, P. J. (2012). The Role of Music in Everyday Life. Current Directions in the Social Psychology of Music. *Social and Personality Psychology Compass*, 6 (5), 402–416. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2012.00434.x>
- Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R. & Levitin, D. J. (2011). The structure of musical preferences. A five-factor model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100 (6), 1139–1157. <https://doi.org/10.1037/a0022406>
- Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., Stillwell, D. J., Kosinski, M., Gosling, S. D. & Levitin, D. J. (2012). The Song Remains the Same. A Replication and Extension of the MUSIC Model. *Music perception*, 30 (2), 161–185. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.2.161>
- Rentfrow, P. J., McDonald, J. A. & Oldmeadow, J. A. (2009). You Are What You Listen To. Young People's Stereotypes about Music Fans. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12 (3), 329–344. <https://doi.org/10.1177/1368430209102845>
- Richetin, J., Conner, M. & Perugini, M. (2011). Not Doing Is Not the Opposite of Doing. Implications for Attitudinal Models of Behavioral Prediction. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 37 (1), 40–54. <https://doi.org/10.1177/0146167210390522>
- Rimmer, M. (2012). Beyond Omnivores and Univores. The Promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology*, 6 (3), 299–318. <https://doi.org/10.1177/1749975511401278>
- Rolle, C. (2008). Warum wir Populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen. In C. Bielefeldt (Hrsg.), *PopMusicology : Perspektiven der Popmusikwissenschaft* (S. 38–60). Bielefeld: transcript.
- Romani, S., Sadeh, H. & Dalli, D. (2009). When the Brand is Bad, I'm Mad! An Exploration of Negative Emotions to Brands. *Advances in Consumer Research*, 36, 494–501.
- Rozin, P. & Fallon, A. E. (1987). A Perspective on Disgust. *Psychological Review*, 94 (1), 23–41.
- Rozin, P. & Royzman, E. B. (2001). Negativity Bias, Negativity Dominance, and Contagion. *Personality and Social Psychology Review*, 5 (4), 296–320.
- Ruf, W. (2012). Gattung. In W. Ruf (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon. In fünf Bänden* (13., aktualisierte Neuaufl., Bd. 2, S. 204–205). Mainz [u.a.]: Schott.
- Saarikallio, S. (2010). Music as emotional self-regulation throughout adulthood. *Psychology of Music*, 39 (3), 307–327. <https://doi.org/10.1177/0305735610374894>
- Saarikallio, S. & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35 (1), 88–109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>

- Saarikallio, S. (2012). Cross-Cultural Approaches to Music and Health. In R. MacDonald, G. Kreutz & L. Mitchell (Hrsg.), *Music, Health and Wellbeing*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586974.001.0001>
- Saarikallio, S., Gold, C. & McFerran, K. (2015). Development and validation of the Healthy-Unhealthy Music Scale. *Child and Adolescent Mental Health*, n/a-n/a. <https://doi.org/10.1111/camh.12109>
- Saarikallio, S., Luck, G., Burger, B., Thompson, M. & Toiviainen, P. (2013). Dance moves reflect current affective state illustrative of approach–avoidance motivation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7 (3), 296–305. <https://doi.org/10.1037/a0032589>
- Savage, M. (2006). The musical field. *Cultural Trends*, 15 (2-3), 159–174. <https://doi.org/10.1080/09548960600712975>
- Savage, M. & Gayo, M. (2011). Unravelling the omnivore. A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom. *Poetics*, 39 (5), 337–357. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.07.001>
- Schäfer, T. & Sedlmeier, P. (2009). From the functions of music to music preference. *Psychology of Music*, 37 (3), 279–300. <https://doi.org/10.1177/0305735608097247>
- Schäfer, T. & Sedlmeier, P. (2010). What makes us like music? Determinants of music preference. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4 (4), 223–234. <https://doi.org/10.1037/a0018374>
- Schäfer, T., Sedlmeier, P., Städtler, C. & Huron, D. (2013). The psychological functions of music listening. *Front Psychol*, 4, 511. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00511>
- Schäfer, T., Tipandjan, A. & Sedlmeier, P. (2012). The functions of music and their relationship to music preference in India and Germany. *Int J Psychol*, 47 (5), 370–380. <https://doi.org/10.1080/00207594.2012.688133>
- Scherer, K. R. & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music. Production rules. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Hrsg.), *Music and emotion. Theory and research* (Series in affective science, S. 361–392). Oxford, Angleterre: Oxford University Press.
- Schindler, I., Hosoya, G., Menninghaus, W., Beermann, U., Wagner, V., Eid, M. et al. (2017). Measuring aesthetic emotions. A review of the literature and a new assessment tool. *PloS one*, 12 (6), e0178899. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178899>
- Schmidt, C. (2015). Analyse von Leitfadeninterviews. In U. Flick, E. v. Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (Rororo, 11. Aufl., S. 447–456). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Schramm, H. & Vorderer, P. (2002). Musikpräferenzen im Alltag. Ein Vergleich zwischen Jugendlichen und Erwachsenen. In R. Müller, P. Glogner, S. Rhein & J. Heim (Hrsg.), *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung* (Jugendforschung, S. 112–125). Weinheim & München: Juventa.

- Schubert, E. (2013). Emotion felt by the listener and expressed by the music. Literature review and theoretical perspectives. *Frontiers in psychology*, 4, 837. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00837>
- Schulten, M. L. (1990). *Musikpräferenz und Musikpädagogik. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Grundlagenforschung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schwirian, K. P. (1964). Variation in Structure of the Kuhn-McPartland Twenty Statements Test and Related Response Differences. *The Sociological Quarterly*, 5 (1), 47–59. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1964.tb02255.x>
- Selfhout, M. H., Branje, S. J., ter Bogt, T. F. & Meeus, W. H. (2009). The role of music preferences in early adolescents' friendship formation and stability. *J Adolesc*, 32 (1), 95–107. <https://doi.org/10.1016/j.adolescence.2007.11.004>
- Selfhout, M. H. W., Delsing, M. J.M.H., ter Bogt, T. F.M. & Meeus, W. H.J. (2007). Heavy Metal and Hip-Hop Style Preferences and Externalizing Problem Behavior. A Two-Wave Longitudinal Study. *Youth & Society*, 39 (4), 435–452. <https://doi.org/10.1177/0044118x07308069>
- Sheldon, K. M., Ryan, R. & Reis, H. T. (1996). What Makes for a Good Day? Competence and Autonomy in the Day and in the Person. *Personality & social psychology bulletin*, 22 (12), 1270–1279. <https://doi.org/10.1177/01461672962212007>
- Sheth, J. N., Newman, B. I. & Gross, B. L. (1991). Why we buy what we buy. A theory of consumption values. *Journal of Business Research*, 22 (2), 159–170. [https://doi.org/10.1016/0148-2963\(91\)90050-8](https://doi.org/10.1016/0148-2963(91)90050-8)
- Silverman, D. (2014). *Interpreting qualitative data* (5. ed.). Los Angeles, Calif.: Sage Publ.
- Sloboda, J. A., O'Neill, S. A. & Ivaldi, A. (2001). Functions of music in everyday life. an exploratory study using the Experience Sampling Method. *Musicae Scientiae*, 5 (1), 9–32.
- Spitzer, S., Couch, C. & Stratton, J. (1973). *The Assessment of the Self (Iowa City, Iowa. Sernoll)*.
- Steinke, I. (2015). Gütekriterien qualitativer Forschung. In U. Flick, E. v. Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch* (Rororo, 11. Aufl., S. 319–331). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Stratton, M. T. (2010). Uncovering a New Guilty Pleasure. A Qualitative Study of the Emotions of Personal Web Usage at Work. *Journal of Leadership & Organizational Studies*, 17 (4), 392–410. <https://doi.org/10.1177/1548051809350893>
- Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1998). *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory* (2. ed.). Thousand Oaks: Sage Publ.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1986). The social identity theory of intergroup behaviour. In S. Worchel & W. G. Austin (Hrsg.), *Psychology of intergroup relations* (2nd ed., S. 7–24). Chicago: Nelson-Hall.

- Tanner, J., Asbridge, M. & Wortley, S. (2008). Our favourite melodies. Musical consumption and teenage lifestyles. *The British journal of sociology*, 59 (1), 117–144. <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2007.00185.x>
- Tarrant, M. & North, A. C. (2001). Social Categorization, Self-Esteem, and the Estimated Musical Preferences of Male Adolescents. *The Journal of Social Psychology*, 141 (5), 565–581.
- Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2000). English and American Adolescents' Reasons for Listening to Music. *Psychology of Music*, 28 (2), 166–173. <https://doi.org/10.1177/0305735600282005>
- Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2009). Youth identity and music. In R. A. R. MacDonald (Hrsg.), *Musical identities* (Repr, S. 134–150). Oxford: Oxford University Press.
- Tekman, H. G. & Hortaçsu, N. (2002). Aspects of Stylistic Knowledge. What Are Different Styles Like and Why Do We Listen To Them? *Psychology of Music*, 30, 28–47.
- Ter Bogt, T. F., Mulder, J., Raaijmakers, Q. A. W. & Nic Gabhainn, S. (2011). Moved by music. A typology of music listeners. *Psychology of Music*, 39 (2), 147–163. <https://doi.org/10.1177/0305735610370223>
- Tetzlaff, D. (1994). Music for Meaning: Reading the Discourse of Authenticity in Rock. *Journal of Communication Inquiry*, 18 (1), 95–117. Zugriff am 04.04.2017.
- Took, K. J. & Weiss, D. S. (1994). The relationship between heavy metal and rap music and adolescent turmoil. Real or artifact? *Adolescence*, 29 (115), 613–621.
- Turner, B. S. & Edmunds, J. (2002). The Distaste of Taste. Bourdieu, cultural capital and the Australian postwar elite. *Journal of Consumer Culture*, 2 (2), 219–239. <https://doi.org/10.1177/146954050200200204>
- Van Eijck, K. (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*, 79 (3), 1163–1184.
- Van Goozen, S. & Frijda, N. H. (1993). Emotion words used in six European countries. *European Journal of Social Psychology*, 23 (1), 89–95. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420230108>
- Von Appen, R. (2007). *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (Texte zur populären Musik, Bd. 4). Bielefeld: transcript.
- Vuoskoski, J. K. & Eerola, T. (2017). The Pleasure Evoked by Sad Music Is Mediated by Feelings of Being Moved. *Frontiers in psychology*, 8, 439. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00439>
- Wald-Fuhrmann, M. (2018). *Multidimensional Inventory of Musical Taste. MIMT*. Frankfurt am Main: Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik. Verfügbar unter melanie.wald-fuhrmann@ae.mpg.de
- Warde, A. (2011). Cultural Hostility Re-considered. *Cultural Sociology*, 5 (3), 341–366. <https://doi.org/10.1177/1749975510387755>

- Weaver, J. R. & Bosson, J. K. (2011). I feel like I know you: sharing negative attitudes of others promotes feelings of familiarity. *Personality & social psychology bulletin*, 37 (4), 481–491. <https://doi.org/10.1177/0146167211398364>
- Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal. A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.
- Weinstein, D. (2004). Creativity and Band Dynamics. In E. Weisbard (Ed.), *This is pop. In search of the elusive at Experience Music Project* (pp. 187–199). Cambridge: Harvard University Press.
- Weisethaunet, H. & Lindberg, U. (2010). Authenticity Revisited. The Rock Critic and the Changing Real. *Popular Music and Society*, 33 (4), 465–485. <https://doi.org/10.1080/03007761003694225>
- Weisskirch, R. S. & Murphy, L. C. (2004). Friends, Porn, and Punk: Sensation Seeking in Personal Relationships, Internet Activities, and Music Preference among College Students. *Adolescence*, 39 (154), 189–201.
- Wilk, R. R. (1997). A critique of desire. Distaste and dislike in consumer behavior. *Consumption Markets & Culture*, 1 (2), 175–196. <https://doi.org/10.1080/10253866.1997.9670297>
- Woodward, I. & Emmison, M. (2001). From aesthetic principles to collective sentiments: The logics of everyday judgements of taste. *Poetics*, 29, 295–316. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(00\)00035-8](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(00)00035-8)